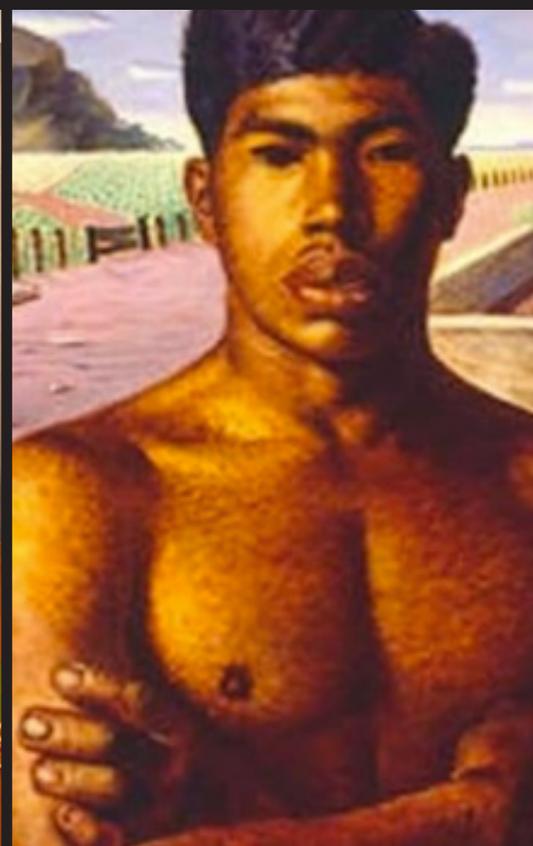


REVISTA DA SOCIEDADE BRASILEIRA PARA O PROGRESSO DA CIÊNCIA
VOLUME 74 - No. 2 - ABRIL | MAIO | JUNHO 2022

Ciência & Cultura

A semana de Arte Moderna e o Século Modernista – Extensões



Ciência&Cultura

revistacienciaecultura.org.br

A Revista Ciência & Cultura é uma publicação de divulgação científica da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC).

EQUIPE C&C

Conselho editorial

Alexey Dodsworth Magnavita de Carvalho
André Ramos
Carlos Medicis Morel
Elza Maria Ajzenberg
Ennio Candotti
Federico Mayor Zaragoza
Helena Bonciani Nader
Ima Célia Guimarães Vieira
João José Reis
Julia Tagüeña
Leonardo Avritzer
Lilia Katri Moritz Schwarcz
Luzia Matos Mota
Luiz Botelho de Albuquerque
Luiz Nassif
Marco Américo Lucchesi
Marcus Cueto Caballero
Maria de Lourdes Alves Borges
Marilene Correa da Silva Freitas
Mariluce de Souza Moura
Miriam Pillar Grossi
Paulo Eduardo Artaxo Netto
Sarah Azoubel
Sidarta Tollendal Gomes Ribeiro

Conselho executivo-científico

Fernanda Antonia da Fonseca Sobral
Ildu de Castro Moreira
Maíra Baumgarten Corrêa
Marcelo Knobel
Renato Janine Ribeiro

Editora-executiva

Chris Bueno

Editora-adjunta

Adriana Vilar de Menezes

Revisão e indexação

GN1

Web design

Noctis

Edição de vídeos

MZ3

Edição de podcast

Next

DIRETORIA SBPC

Presidente

Renato Janine Ribeiro

Vice-presidentes

Fernanda Antônia da Fonseca Sobral
Paulo Eduardo Artaxo Netto

Secretária-geral

Claudia Linhares Sales

Secretárias

Miriam Pillar Grossi
Laila Salmen Espíndola
Francilene Procópio Garcia

Tesoureiras

Marimélia Porcionatto
Ana Tereza Ribeiro de Vasconcelo

O conteúdo e as opiniões expressas nos artigos assinados em nossas publicações são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

A revista Ciência & Cultura é uma publicação com fins educativos e de divulgação científica e cultura, e sem fins lucrativos.



A semana de Arte Moderna e o Século Modernista – Extensões

EDITORIAL

A semana, o modernismo – linha do tempo 2
Italo Moriconi

ARTIGOS

A Semana de Arte Moderna de 1922 8
Elza Ajzenberg

O escândalo, o mito e o nacionalismo 13
Jorge Coli

O amor ao todo: digitais marioandradianas 20
Helena Bomeny

**A São Paulo da Semana: barulho dentro e fora do
Theatro 26**
Lilia Schwarcz
Pedro Meira Monteiro

**Não cairás no cubismo. Mário de Andrade e as
artes visuais 38**
Tadeu Chiarelli

O Modernismo nas Ciências Sociais 46
Angélica Madeira
Mariza Velozo

Trópico pelo Aveso 56
Ivana Bentes

Antropofagia ontem e hoje 64
Frederico Coelho

**Minas Gerais, modernidade e cosmopolitismo:
Mário de Andrade e a reinvenção do Brasil 72**
Roniere Menezes

**Gregori Warchavchik, o arquiteto da Semana de
Arte Moderna de 1922 81**
Abilio Guerra
Fernanda Critelli

REPORTAGENS

**Presença feminina na Semana de 22: nomes
ganham destaque com as celebrações do
movimento 89**
Patrícia Piacentini

O Modernismo além de São Paulo 92
Leonor Assad

**As referências indígenas no Modernismo: do
caráter antropofágico à reantropofagia 97**
Adriana Vilar de Menezes

O mundo é moderno 102
Chris Bueno

**As relações entre os Andrades e o impacto na
herança modernista 107**
Pri Almeida

Modernismo hoje 111
Chris Bueno

OPINIÃO

Modernismo, passadismo e tradição 115
Rafael Cardoso

O modernismo paulista não é a totalidade . 119
Luis Augusto Fischer

**A Fotografia moderna de Monteiro Lobato e
Mário de Andrade: encontros e desencontros ..
..... 125**
Maurício Lissovsky

**Auto-historiografia modernista: a opinião dos
documentos 129**
Marcelo Moreschi



“ReAntropofagia”, de Denilson Baniwa. Reprodução

O Modernismo referido à Semana de Arte Moderna é apenas um, dentro de uma pluralidade de modernismos

A semana, o modernismo - linha do tempo

Modernismo é o século 20 em matéria de cultura brasileira. Confira editorial da segunda edição da revista Ciência & Cultura

Italo Moriconi

No ano do centenário da Semana de Arte Moderna, seu produto direto, o Modernismo, tem sido questionado das mais variadas formas e pelos mais variados motivos. É certo que a multiplicidade de farpas e flechas contra o Modernismo é determinada pela própria diversidade de campos cobertos pelo movimento, originado nas letras e artes, mas desdobrado por todas as áreas da cultura nas décadas que se seguiram

à da Semana, como se discute nos artigos e reportagens da segunda edição da revista Ciência & Cultura: “A semana de Arte Moderna e o Século Modernista – Extensões”.

Assim, no plano histórico geral, para efeitos de sistematização básica, define-se Modernismo como a narrativa mestra delimitadora da identidade intelectual e artística brasileira ao longo da maior parte do século passado, ou seja, o

período compreendido entre o ano da Semana e algum momento na década de 1980. Elementos essenciais dessa narrativa sendo o caráter multirracial da sociedade brasileira, a incorporação da cultura popular pela cultura pedagógica, o reconhecimento da especificidade colonial na compreensão de nossa história, a valorização de uma cultura de “exportação” e não “de imitação”, a consolidação de um coloquial brasileiro

culto como linguagem de uso escrito e falado. Busca de uma brasilidade moderna, atualizada com as conquistas artísticas, filosóficas e tecnológicas do mundo.

Narrativa mestra, narrativa canônica. Da poesia à música, desta às artes plásticas, à arquitetura, dramaturgia, ciências sociais, prosa de ficção, o Modernismo é o século 20 em matéria de cultura brasileira. Suas ramificações — inclusive contradições internas — compõem em extensão tal o tecido de valores, verdades e mitos estimuladores da imaginação criadora brasileira que ao indagarmos ou questionarmos o Modernismo hoje, estamos também indagando sobre o que afinal nos legou o século passado, enquanto perspectiva civilizacional de futuro. O futuro que é hoje. O futuro chegou. Fazer o balanço do Modernismo é avaliar o que restou dos projetos e sonhos de identidade nacional entre uma ponta e outra da linha do tempo.

Talvez a maior diferença entre o ano da Semana e este do centenário resida justamente na percepção de futuro. Tanto a Semana quanto o Modernismo definiam cultura com perspectiva de futuro. Tinha-se como certo, no Brasil e no mundo, de que haveria um futuro, construído por mil gestos e ações de modernização. A cada fenômeno de modernização técnica, social, econômica, corresponderia uma modalidade ou extensão do modernismo cultural e não havia outra hipótese no horizonte senão a do progresso humano.

Cem anos depois da Semana, no Brasil e no mundo, em contraste com aquela situação quase idílica de um pós-guerra que depois vimos ser apenas o primeiro, a palavra que mais imediatamente se pode associar hoje a futuro é... incerteza. A incerteza pós-nuclear, pós-catástrofe. A incerteza faz do novo futuro um campo aberto de possibilidades desconhecidas e atemorizantes em alguns cenários. E cada vez mais o horizonte de incertezas se decide no terreno político. Diante disso, como valor, como conceito, como narrativa canônica indicadora de um padrão civilizatório, o conceito do Modernismo não sai ileso. Por consequência, desloca-se também o lugar pedagógico da memória da Semana, lugar em que, desde sempre, conviveram o trabalho do mito e o trabalho da História, com tudo que o primeiro tem de inspirador e o segundo de desconstrutor. Hoje, critica-se o conteúdo

“Cem anos depois da Semana, no Brasil e no mundo, em contraste com aquela situação quase idílica de um pós-guerra que depois vimos ser apenas o primeiro, a palavra que mais imediatamente se pode associar hoje a futuro é... incerteza.”

de classe da Semana. Embora seja simplificador reduzir o valor da Semana por ter sido supostamente um evento restrito de elite, a demanda cultural hoje é substantivamente democrática, o que acaba por apontar para os limites do Modernismo em sua historicidade.

Por ter perdurado tanto tempo como matriz referencial da vida cultural brasileira, o termo Modernismo acumulou uma carga semântica heteroclita, de modo que nos debates contemporâneos às vezes é difícil discernir a qual camada de significação se está reportando. A começar pela tensão interna entre, de um lado, o significado estético vanguardista, que animou a Semana e as experiências literárias e artísticas nos anos 1920, e de outro lado, o significado canônico a partir dos anos 1930, consolidado nos anos 1940/50 como política cultural de Estado, atravessando ditadura varguista, República de 46 e estendendo-se até a ditadura militar. Numa palavra: o Modernismo torna-se a cultura oficial da modernização do Estado brasileiro. Torna-se sinônimo de moderno brasileiro em geral. Um moderno oficial que se traduz, por exemplo, nos projetos urbanos da Pampulha, de Brasília, mas também na recuperação do Barroco colonial e a ideia concomitante da preservação do patrimônio histórico, sobre a qual paira a figura fundadora de Mário de Andrade.

Do ponto de vista da literatura, a “oficialização” do Modernismo se dá pelo triunfo

do realismo clássico (em alguns momentos tingido de doutrina católica ou socialista) sobre os experimentalismos e ousadias formais das primeiras décadas do século 20. Os anos 1950 assistem à volta dos poetas às formas clássicas, como o soneto, assinalando a disjunção entre o termo “modernismo” e a camada de significação revolucionária, que, claro, não deixa de existir como possibilidade. A valorização do realismo regionalista e/ou nacionalista, assim como o pendor tradicionalista e classicizante (cabe lembrar os belos poemas sobre Ouro Preto e a Inconfidência Mineira escritos por tantos poetas nos anos 1950) adequam-se perfeitamente à função ideológica paradigmática exercida pelo Modernismo em sentido amplo, que define a identidade nacional em todos os campos. Nesse edifício pedagógico, a literatura exerce papel simbólico fundamental, pois cabe-lhe fornecer as narrativas humanizadoras que tecem afinidades de sentido na diversidade fragmentária dos saberes e práticas.

Uma nova camada semântica agrega-se ao termo Modernismo nos anos 1960, em guinada tão marcante quanto fora a virada os anos 1930, contudo agora em sentido simétrico inverso. O vanguardismo no cinema, no teatro, o espírito rebelde da contracultura jovem e finalmente o Tropicalismo operam uma volta e resgatam aquele Modernismo primeiro, o movimento iconoclástico dos tempos da Semana. Se o Modernismo até então consagrado tivera em Mário de

Andrade e Carlos Drummond de Andrade suas figuras mais emblemáticas, as vanguardas culturais e o Tropicalismo dos anos 1960 recuperam a vida e a obra de Oswald de Andrade, com destaque para as metáforas e propostas de seu “Manifesto Antropófago” (1928).

A Antropofagia oswaldiana caía como uma luva para explicar o novo programa estético praticado e vivido. Ela orientava as fusões e hibridismos (na verdade, apropriações) entre cultura brasileira erudita e popular e cultura pop internacional. O atrito com os dados da indústria cultural internacionalizada reviviam os dilemas do debate entre cultura de importação e cultura de exportação e viam-se esclarecidos pelos princípios expostos nos “Manifestos Pau-Brasil” (1924) e “Antropófago” (1928), assim como nas especulações libertárias da chamada fase utópica de Oswald. O modernismo da Semana era ressignificado em trabalhos como o Teatro Oficina ou as leituras cinematográficas

“Do ponto de vista conceitual, tornou-se importante a consciência de que o Modernismo referido à Semana de Arte Moderna é apenas um, numa pluralidade de modernismos. Há modernismos, no plural.”

de clássicos literários, a começar pelo histórico filme “Macunaíma”, de Joaquim Pedro de Andrade. O que se resgatava era o caráter descolonizador do paradigma cultural modernista, dando um viés político ao tema da identidade nacional.

Esse novo modo de ser e interpretar o legado modernista tornar-se-á predominante na cena artística brasileira. No palco, no filme, nas artes, na dança, na estética geral da vida, a cultura modernista, temperada pela subversão oswaldiana, será doravante a referência onipresente, mais ou menos explicitada em cada manifestação. Evidencia-se assim, na arqueologia do conceito, a convivência de dois modernismos. De um lado, ideologia hegemônica nas definições de identidade nacional, atravessando regimes políticos antagônicos. De outro, inspiração permanente de vanguardismo e subversão na esfera das artes.

Mário de um lado, Oswald de outro. Diga-se de passagem que nesse momento dos anos 1960/70, a presença ausente de Mário se dá mais pelas digitais nas políticas públicas e pela memória afetiva de quem com ele convivera. Na cultura oposicionista dos anos 1960/70, não houve muito espaço para o culto à personalidade de Mário, assim como nos anos 1940/50 não tinha havido para Oswald. Eis aí o pêndulo icônico e misógino em torno do qual proliferaram narrativas de interpretação do Modernismo e lutas culturais acirradas. Cada qual com seu herói. Um jogo que foi agora desbaratado, com a

nova importância assumida pelo papel das mulheres no Modernismo, na esteira das críticas e desconstruções que vêm marcado o centenário.[1]

A linha do tempo é sinuosa e tem pontos de parada. Antes do Centenário, houve o Cinquentenário. Se mencionamos os anos 1970 na construção da semântica do Modernismo, cabe lembrar que 1972 foi o ano do Cinquentenário, em celebração casada com o Sesquicentenário da Independência. Um momento plenamente manipulado pela propaganda da ditadura militar, na tentativa de legitimar-se minimamente frente ao universo da cultura e dos valores, diante dos abusos de censura e tortura, denunciados no mundo todo, omitidos no Brasil. A celebração da Semana e do modernismo foi assumida com força pelo Governo, patrocinando exposições no Brasil e no exterior e coalhando as mensagens oficiais de simbologias modernistas. Em meio a toda censura e repressão, os cânones da cultura brasileira são reafirmados pela política cultural do regime. Poucos anos depois, já nos tempos da "abertura" de Geisel, as instituições de financiamento da pós-graduação apoiarão o imenso número de projetos de estudos e pesquisas sobre o Modernismo, seus protagonistas, seus autores.

A marca deixada pela visibilidade trazida pelo Cinquentenário foi a pedagogização, a definitiva incorporação da narrativa modernista como capítulo

essencial de uma formação existencial e disciplinar em assuntos brasileiros. De um lado, a partir dos anos 1970, o modernismo tornou-se tópico de estudo nos manuais escolares, compondo o currículo do ensino fundamental e médio. De outro lado, assistimos à mencionada explosão de pesquisas e teses sobre Modernismo na Universidade. A Universidade debruçou-se sobre o legado modernista como objeto privilegiado da historiografia cultural brasileira, nas áreas de Letras e Artes e também nas Ciências Sociais. Nesse sentido, os anos 1980 assistirão a um novo ciclo de institucionalização do Modernismo, a institucionalização acadêmica.

Esta se dá em vários sentidos e traz consequências duradouras, que impactam e moldam aspectos dos debates subsequentes. De saída, engendra uma forte reabilitação da figura de Mário

“Em contraste com o clima intelectual de cem anos atrás, hoje o que move o progresso do pensamento e da criação no Brasil é a necessidade de redefinir a identidade nacional a partir de um repúdio a suas exclusões históricas.”

de Andrade como objeto de interesse, particularmente biográfico, tendo em vista a paulatina publicação de sua monumental correspondência. Tal publicação é paralela à criação e consolidação do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, cuja motivação é a guarda dos documentos do modernista. A biografia mostra que Mário esteve presente e empenhado no projeto de construção da grande universidade paulista e teve sua memória cultivada na instituição pelos professores oriundos da geração Clima dos anos 1940, como Antonio Candido.

A publicação das correspondências dos grandes escritores modernistas associa-se ao surgimento de uma nova consciência arquivista no Brasil, ligada ao crescimento das pós-graduações em Humanas. A pesquisa modernista só pode prosperar à medida que se organizam e disponibilizam seus documentos e fontes primárias. Aproximando-se o final do século 20, o estatuto intelectual da questão modernista deixa o lugar da crônica vivida e passa a ocupar o da História a ser cientificamente reconstruída. O poeta Carlos Drummond de Andrade morre em 1987. À medida que os grandes protagonistas das gerações modernistas vão desaparecendo fisicamente, torna-se imperioso o processo de constituição de seus acervos

Os baús de papéis do Modernismo são inesgotáveis. Abri-los e pesquisá-los tem se mostrado essencial para traçar e reinterpretar nossa história intelectual. Diversas são as

universidades que seguiram o exemplo da USP e criaram seus arquivos e acervos com documentação crescente sobre nosso século 20 cultural, sugerindo miríades de novas questões e impondo releituras, ao resgatar e jogar nova luz sobre personagens e episódios até então obscurecidos. Surge um contradiscurso crítico paralelo que leva à relativização dos mitos dados como autoevidentes. Esse lento processo histórico de desconstrução de alguns pilares do Modernismo canônico é favorecido e adquire densidade com os intensos debates sobre modernidade e pós-modernidade que marcaram as disciplinas humanísticas nos anos 1980/90.

Do ponto de vista conceitual, tornou-se importante a consciência de que o Modernismo referido à Semana de Arte Moderna é apenas um, numa pluralidade de modernismos. Há modernismos, no plural. O Modernismo brasileiro de 22 é uma modalidade, uma manifestação específica do modernismo em geral, enquanto categoria de Teoria e História da Arte e Cultura. Modernismos diversos são modos diferentes de querer ser moderno.

O processo de relativização histórica do Modernismo (que não elimina seu lugar de referência, muito menos seu potencial inspirador) ocorre concomitante ao impulso de repensar a temática da modernidade no Brasil de maneira mais ampla. Se em termos gerais, modernismo significa movimento de modernização cultural, os

estudos históricos a partir dos anos 1980/90 vão buscar os episódios de modernidade cultural anteriores ou exteriores àqueles que marcaram a São Paulo da Semana. Critica-se o “paulistocentrismo” de toda uma mitologia do Modernismo. Surge o tema do modernismo carioca. Este se desdobra na proliferação de pesquisas sobre os muitos modernismos espalhados pelo Brasil.[2]

Menos importante que a disputa tipo fla-flu em torno de quem teria a precedência na modernização cultural do Brasil, a noção de modernismo carioca foi relevante por ampliar, nas ciências sociais e humanas, a visão sobre a questão da modernidade no Brasil em geral. Superou-se completamente o clichê de origem modernista de 22 de que a cultura brasileira centrada na então capital federal era algo arcaico, pré-moderno, passadista. Graças à sofisticação do debate internacional sobre moderno/pós-moderno, foi possível ver com clareza os processos de modernização cultural que marcavam a cena na cidade do Rio de Janeiro desde a última década do século 19. Um primeiro grande autor moderno no Brasil foi Machado de Assis. E o que dizer de Sousândrade? Muda a perspectiva. De tal modo que, neste ano do centenário da Semana, passam a fazer parte do cânone literário modernista os autores destacados do período anterior à Semana e que nada tiveram com ela. Por paradoxal que possa parecer, um dos consensos que marca este nosso centenário da Semana é o reconhecimento

da modernidade de autores como Lima Barreto, João do Rio, Euclides da Cunha.

Observamos assim uma diluição do sentido mítico original do Modernismo referido unicamente à Semana. Alguém poderia argumentar provocativamente que o ano do centenário da Semana é o ano da morte dessa visão estreita e exclusivista do Modernismo. Porém, como sempre ocorre com os fatos da cultura e dos valores, a morte ou declínio de um referente pode significar sua ressurreição, no sentido de uma refuncionalização. É certo que os manuais de história do Brasil passarão a contar a história do moderno no Brasil, de maneira diferente, descentrada, pluralizada. O modernismo carioca, os modernismos pelo Brasil, a importância das protagonistas mulheres nos movimentos de renovação e revolução cultural em nosso país: esses alguns dos elementos que compõem a ideia de um modernismo refuncionalizado, disseminado por manifestações culturais diversificadas. De centro totêmico do discurso, espalha-se sugestivamente por todo o tecido de narrativas.

Está em questão no momento atual o núcleo mesmo sobre o qual se sustenta o Modernismo: a própria visão que se tem de identidade nacional. Delineado há cem anos como certeza e confiança num futuro a construir, o sucesso do projeto de nacionalidade (brasilidade) encontra-se envolto pelo contexto de incerteza mencionado anteriormente. Não há apenas um Brasil possível. Mas a

incerteza é também abertura de horizonte, como vimos. Se em 1928 o Macunaíma de Mário de Andrade era “herói sem nenhum caráter” (sem traço único definidor), as heroínas e heróis de nosso tempo falam a partir de distintos possíveis lugares de nacionalidade. Mesmo a noção de “heroísmo” é diluída e fortalecida, por ser valorizada e vivida coletivamente, nos coletivos e comunidades, identitários, locais, econômicos, afetivos. De ponto de interrogação especulativo na obra de Mário, o vazio civilizatório brasileiro passou a ser condição de ser, ocupado pelos atores sociais reais.

Em contraste com o clima intelectual de cem anos atrás, hoje o que move o progresso do pensamento e da criação no Brasil é a necessidade de redefinir a identidade nacional a partir de um repúdio a suas exclusões históricas. A diversificação das narrativas mestras pela presença das vozes excluídas ao longo de nossa história é o critério pelo qual se pode aquilatar o que fica e o que sai de cena na maneira pela qual a sociedade define o “ser brasileiro”. Nesse sentido, a multiracialidade celebrada pela narrativa modernista já não pode mais ser encarada de maneira apenas estética ou conceitual.

Particularmente criticada é a valorização da mestiçagem em contraste com a contemporânea política das identidades. Elemento crucial a refuncionalização é a entrada em cena de vozes pretas, recolocando a questão como questão de efetiva conquista de espaço, de efetiva presença

física.[3] Analogamente, já não se trata de ver, por exemplo, no indígena a figura de um conceito abstrato de brasilidade e sim o personagem de etnia diferente com quem se convive no trabalho e na universidade. Trata-se de encarar o fato de que o Brasil é uma plurinação, não apenas internamente, na diversidade de suas comunidades, mas também na interpenetração das fronteiras continentais, com seus fenômenos de bi e multilinguismo. Por todos esses vetores, se há uma arte modernista/2022, ela tem se mostrado fortemente ativista. A cena de agora responde ao apelo de cem anos atrás com o ativismo das múltiplas vozes.

Italo Moriconi é professor do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e professor visitante na pós-graduação em Letras da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). É autor de “Literatura, meu fetiche (ensaios)”, (Recife, ed. Cepe, 2020), entre outros. É editor desta edição da revista Ciência & Cultura.

REFERÊNCIAS

1. Cf. Ana Paula Cavalcanti Simioni, *Mulheres modernistas – Estratégias de consagração na arte brasileira*. S.Paulo, EdUSP, 2022.
2. Cf. Monica Pimenta Velloso, *Modernismo no Rio de Janeiro – turunas e quixotes*. RJ, Ed. FGV, 1996.
3. Ver *100 Anos de Modernismo Negro*, flup.net.br/a-flup 2022. Cf. tb. Rafael Cardoso, *Modernidade em preto e branco*. SP, Ed. Cia das Letras, 2022.

Ciência&Cultura

Agora totalmente digital



Leia em:

revistacienciaecultura.org.br

Imagem: John Schnobrich | Unsplash.com



Fonte: "Aldeia russa", de Lasar Segall. Museu Lasar Segall, São Paulo, SP. Reprodução

As comemorações do centenário da Independência do Brasil incentivam um grupo inquieto diante das possibilidades de traçar um perfil mais livre, com a quebra de cânones que impedem a renovação da criatividade artística.

A Semana de Arte Moderna de 1922

A Semana de Arte Moderna continua sendo importante referencial para reflexões estéticas cem anos depois

Elza Ajzenberg

Resumo

As comemorações do centenário da Independência do Brasil incentivam um grupo inquieto diante das possibilidades de traçar um perfil mais livre, com a quebra de cânones que impedem a renovação da criatividade artística. Neste contexto, o objetivo da Semana de Arte Moderna de fevereiro de 1922, realizada em São Paulo, é renovar o estagnado ambiente artístico e cultural de São Paulo e do país. Acentua-se a necessidade de "descobrir" ou "redescobrir" o Brasil, repensando-o de modo a desvinculá-lo, esteticamente, das amarras que ainda o prendem à Europa. Apesar de todas as controvérsias que a cercam, as conquistas da Semana têm desdobramentos que marcam sensivelmente as buscas de um novo modo de pensar.

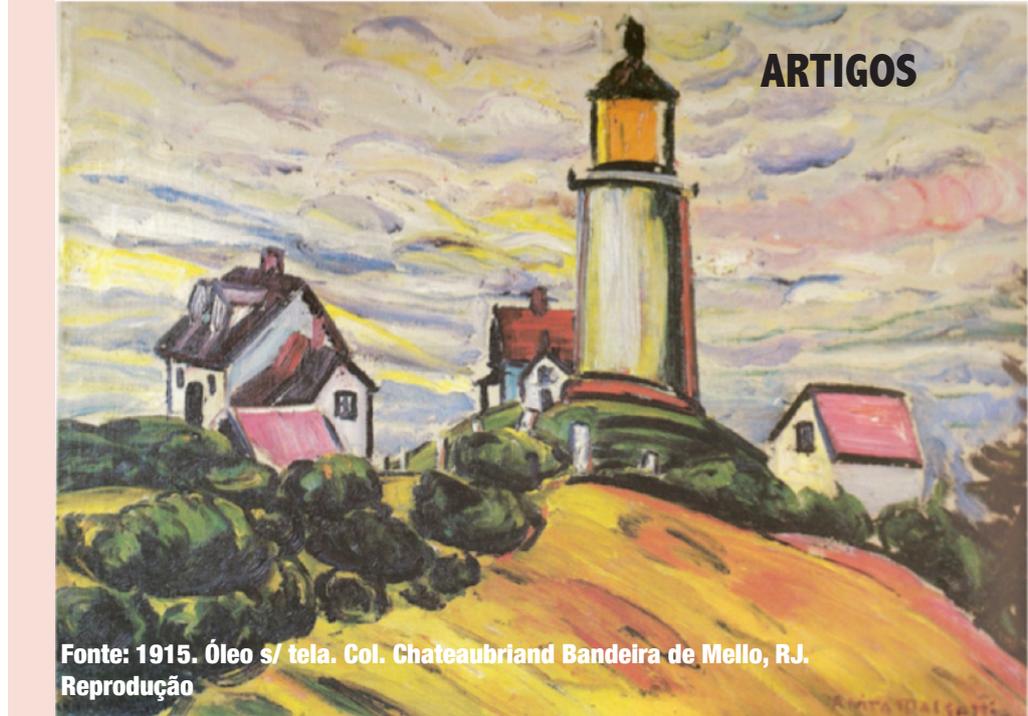
Palavras-chave: Semana de Arte Moderna; Modernismo; Arte; Sociedade

A Semana de Arte Moderna de fevereiro de 1922, realizada em São Paulo, continua sendo importante referencial para reflexões estéticas e para a crítica de arte do país. Essa manifestação é potencializada pelo contexto em que ocorre. As questões associadas ao nacionalismo emergente do pós-I Grande Guerra e à industrialização que se estabelece, especialmente em São Paulo, motivam intelectuais e jovens artistas entusiasmados a reverem e criarem novos projetos culturais.

As comemorações do centenário da Independência do Brasil incentivam um grupo inquieto diante das possibilidades de traçar um perfil mais livre, com a quebra de cânones que impedem a renovação da criatividade artística. As ideias começam a tomar corpo com os debates e discussões em torno da exposição de Anita Malfatti em 1917/18.

No jornal "Correio Paulistano" de 29 de janeiro de 1922, uma nota anuncia a realização de uma semana de arte no Teatro Municipal, entre 11 e 18 de fevereiro, com a participação de escritores, músicos, artistas e arquitetos de São Paulo e do Rio de Janeiro. De acordo com a notícia, a Semana, organizada por intelectuais das duas cidades, tendo Graça Aranha à frente, tem por objetivo dar ao público de São Paulo "a perfeita demonstração do que havia em nosso meio em escultura, pintura, arquitetura, música e literatura sob o ponto de vista rigorosamente atual" [1].

No comitê patrocinador



Fonte: 1915. Óleo s/ tela. Col. Chateaubriand Bandeira de Mello, RJ. Reprodução

Figura 1. "O Farol", de Anita Malfatti.

estão presentes, entre outros, Paulo Prado, Alfredo Pujol, René Thiollier e José Carlos Macedo Soares. Entre os participantes, figuram músicos como Villa Lobos, Guiomar Novais, Ernani Braga e Frutuoso Viana; no grupo de escritores, estão Mário de Andrade, Oswald de

Andrade, Ronald de Carvalho, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto e Sérgio Milliet. Como diversos participantes da Semana ocupam cargos de destaque nas redações de importantes jornais da época, o evento tem desde o início grande divulgação, embora também não falte quem se oponha à sua concretização [2].

Na notícia do "Correio Paulistano", Graça Aranha é posto como autor da iniciativa. Entretanto, para alguns pesquisadores, é mais provável que essa prioridade se deva a Emiliano Di Cavalcanti, ao acatar uma sugestão de Marinete Prado — esposa de Paulo Prado — que se refere à possibilidade de se fazer em São Paulo algo similar aos festivais culturais de Deauville. Em "Viagens de Minha Vida", Di Cavalcanti chama para si a paternidade da Semana, dizendo: "Falamos naquela noite e em outros encontros da Semana de Deauville ... Eu sugeri a Paulo Prado a nossa semana..." [3].

Seja quem for o autor da ideia, o objetivo da Semana é

**"Até hoje, a
Semana de 1922
é envolvida por
questões: o evento
provoca choques e
rupturas? Acentua
um "tom festivo",
ou seja, não é um
movimento sério?
Alcança parâmetros
mais críticos em
relação à arte?
É de natureza
mais destrutiva
ou constrói novas
perspectivas para a
estética do país?"**



Fonte: 1917. Guache s/ papel. Col. part., São Paulo, SP. Reprodução

Figura 2. “Fantoches da Meia Noite”, de Di Cavalcanti.

renovar o estagnado ambiente artístico e cultural de São Paulo e do país. Acentua-se a necessidade de “descobrir” ou “redescobrir” o Brasil, repensando-o de modo a desvinculá-lo, esteticamente, das amarras que ainda o prendem à Europa. É verdade que os jovens participantes da proposta inovadora procuram a “proteção”, a diplomacia e a arregimentação de Graça Aranha — espécie de avalista ou “carro-chefe”, capaz de impor respeito a setores menos abertos à modernidade [4].

Chega-se a 1922. A ideia cresce e avança levada por Paulo Prado, figura representativa da intelectualidade e da alta camada social paulista. Os equívocos são muitos. A comissão organizadora, de cunho mais tradicionalista, está distante da sensibilidade realmente moderna de Mário

de Andrade, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Villa Lobos, Brecheret e Anita Malfatti (Figura 1).

A Semana realizou-se perante aplausos e vaias. Enquanto nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro ocorrem, no interior do Teatro Municipal, conferências e concertos, no saguão, os artistas e os arquitetos expõem seus trabalhos. Não são todos os anunciados na nota do “Correio Paulistano”, pois Regina Graz não participa. Tampouco apenas os citados no catálogo da mostra [5]. Alguns artistas, ausentes do país, só estão representados por suas obras.

O catálogo, idealizado por Di Cavalcanti, registra a participação dos arquitetos Antonio Moya e Georg Prsirembel; dos escultores Victor Brecheret e Wilhelm Haerberg; e dos pintores e desenhistas Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Martins Ribeiro, Zina Aita, João Fernando (Yan) de Almeida Prado, Ignácio da Costa Ferreira (Ferrignac) e Vicente do Rego Monteiro. O discutível modernismo das obras expostas e a confusão estilística em que se debatem seus autores traduzem-se nos títulos equivocados de algumas pinturas e desenhos, tais como “Impressão Divisionista” (Anita Malfatti), “Impressões” (Zina Aita), “Natureza Dadaísta” (Ferrignac) ou “Cubismo” (Vicente do Rego Monteiro). Os “futuristas” de 1922, como o público, à época, insiste em denominá-los, praticam de

tudo um pouco — Pontilhismo ou Expressionismo, menos Futurismo propriamente dito. O essencial é escapar ao que é conhecido como Academicismo [6].

Até hoje, a Semana de 1922 é envolvida por questões: o evento provoca choques e rupturas? Acentua um “tom festivo”, ou seja, não é um movimento sério? Alcança parâmetros mais críticos em relação à arte? É de natureza mais destrutiva ou constrói novas perspectivas para a estética do país?

Na revisão do próprio Di Cavalcanti, a Semana segue para “um tom festivo, irreconciliável talvez com o sentido de transformação social” que, para o artista, deve estar no fundo de uma revolução artística e literária [7]. Entretanto, Di Cavalcanti elabora depois uma versão mais positiva. Para o artista, a Semana é um acontecimento que abre para o país perspectivas, as quais, extrapolando o campo puramente cultural, têm repercussões inclusive na área política.

Alguns críticos consideram imensa a repercussão obtida pela Semana. Outros negam o fato. É o caso de Carlos Drummond de Andrade, em Belo Horizonte, e de Rodrigo Melo Franco de Andrade, no Rio de Janeiro. Os jornais da época assinalam que a Semana tem mais inimigos do que amigos: “inimigos inteligentes”. Entre as críticas, diz-se que os envolvidos são “barulhentos” e que o movimento não passa de um “estratagema” [8].

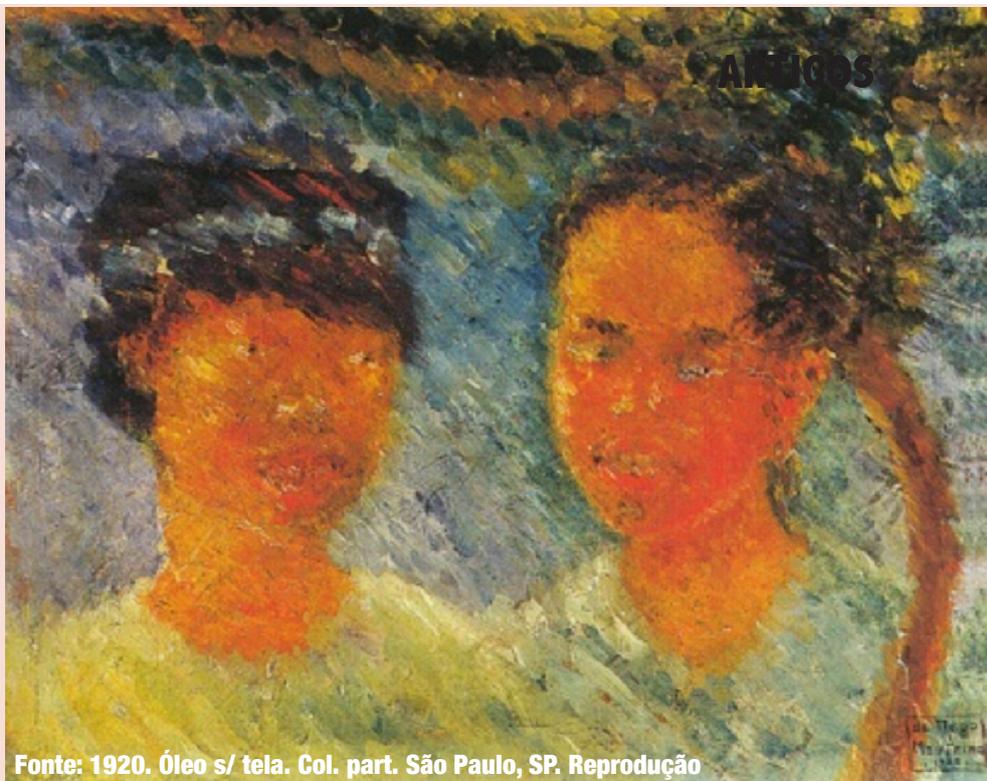
A exposição de arte, propriamente dita, recebe

alguns comentários, através das notas de Graça Aranha, Menotti Del Picchia e Mário de Andrade. Porém, considera-se que as ideias disseminadas pelos conferencistas Graça Aranha, Menotti Del Picchia e Mário de Andrade alcançam muito mais eco. Essas questões não impedem, contudo, que obras mostradas no saguão do Teatro Municipal suscitem à maioria do público sentimentos que oscilam do divertimento à indignação. Os grandes alvos são os trabalhos de Anita Malfatti e Victor Brecheret.

Embora hoje o modernismo exposto pela Semana pareça pouco moderno, que todos os fatos do contexto e artífices nem sempre sejam devidamente citados ou lembrados, e que ainda as ideias estéticas de seus líderes sejam confusas, não se pode negar que a Semana de 1922 seja um marco. A Semana representa para a evolução artística brasileira um verdadeiro “divisor de águas” (Figura 5).

Ocorrida no ano do Centenário da Independência do Brasil, a Semana difunde a ideia de renovação, que embora já tenha ocorrido anteriormente de maneira isolada, não está consolidada num movimento organizado. Nesse sentido, escreve Paulo Mendes de Almeida que não se trata de um gesto isolado de rebeldia, “mas um clamor em coro, um movimento de grupo (...) um safanão naquele adormecido em berço esplendido Brasil...” [9].

Talvez nunca se encontre um consenso na conceituação da Semana de 1922, ou da sua validade, ou alcance na evolução no campo estético



Fonte: 1920. Óleo s/ tela. Col. part. São Paulo, SP. Reprodução

Figura 3. “Cabeça de Negras”, de Vicente do Rego Monteiro.

e nas artes plásticas no Brasil. Entretanto, as constantes revisões assinalam, cada vez mais, a “lição de liberdade no espírito e na pesquisa plástica” presente nos passos seguintes da arte no país. Mário de Andrade enfatiza que o artista brasileiro passa a ter “diante de si uma verdade social, uma liberdade (infelizmente, só estética), uma independência, um direito a suas pesquisas conquistadas pelos modernistas da Semana” [10].

As conquistas da Semana têm desdobramentos que marcam sensivelmente as buscas de um novo modo

“As conquistas da Semana têm desdobramentos que marcam sensivelmente as buscas de um novo modo de pensar.”

de pensar. Nesse ponto, Mário Pedrosa é incisivo e acentua aspectos: “a pintura e a escultura alargam extraordinariamente o campo de visão e de interesse dos promotores da Semana.” Para Pedrosa, essas contribuições definem a evolução intelectual e artística do país. Nesse sentido, é lembrada a “plasticidade presente nos textos de Mário de Andrade. Através da imagem verbal, em sua projeção, o universal” [11]. Na linguagem atualizada, o primitivo encontra expressão sem fronteiras. Como conquista, o autor de “Pauliceia Desvairada” e “Macunaíma” alcança o objetivo duplo do modernismo: a atualização e o nacional [12].

Em síntese, o contexto que envolve a Semana de Arte de 1922 possui denso e rico acervo, envolve questões que merecem novas reflexões. Porém, as várias possibilidades de abordagem não devem perder de vista a assertiva de Mário de Andrade: a Semana logra atingir os seus



Fonte: "O Sepultamento", de Victor Brecheret. 1923. Mármore. Cemitério da Consolação, São Paulo, SP. Reprodução

Figura 4. Túmulo de Olivia Guedes Penteadó, premiado no Salon d'Automne, Paris, 1923.

NOTAS

1. THIOLLIER, R. A Semana de Arte Moderna, São Paulo: Cupolo, s/d., p. 5.
2. LEITE, J. R. "A Semana de Arte Moderna". In: Arte no Brasil. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 672.
3. DI CAVALCANTI, E. Viagem da minha vida. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955, p. 85. Bandeira M, na sua apresentação de Poesia Brasileira. Rio de Janeiro, 1954, p. 140-144, referindo-se à organização da Semana, menciona DI CAVALCANTI, E.: "pintor de quem partiu a ideia".
4. DI CAVALCANTI, E. Viagem da minha vida. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955, p. 112-114.
5. AMARAL, A. Artes Plásticas na Semana de 22. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 129.
6. ANDRADE, M. "A Semana Futurista: Pró" (Notas de Arte). Gazeta, 4 fevereiro 1922.
7. DI CAVALCANTI, E. Viagem da minha vida. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955, p. 114.
8. DI CAVALCANTI, E. 1955, idem 1955.
9. ALMEIDA, P. M. De Anita ao Museu. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.

34-35.

10. ANDRADE, M. "O Movimento Modernista". In: Aspectos da literatura brasileira (Obras Completas), São Paulo: Livraria Martins, 1967, p. 241-242.
11. ANDRADE, M. 1967, idem 1967.
12. PEDROSA, M. "Semana de Arte Moderna". In: Dimensões da arte. Rio de Janeiro: MEC/Serviço de Documentação, Departamento de Imprensa Nacional, 1964, p. 130-131.
13. ANDRADE, M. "O Movimento Modernista". In: Aspectos da literatura brasileira (Obras Completas), São Paulo: Livraria Martins, 1967, p. 241-.

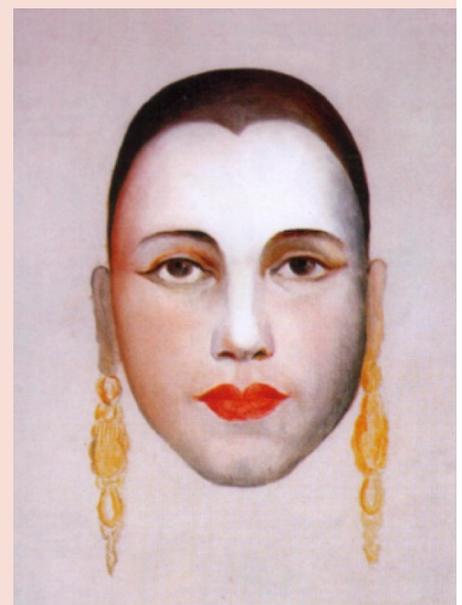
REFERÊNCIAS

1. AMARAL, A. Artes Plásticas na Semana de 22. São Paulo: Perspectiva, 1970.
2. AVILA, A. O Modernismo. São Paulo: Perspectiva, 1975.
3. BANDEIRA, M. "Apresentação". In: Poesia brasileira. Rio de Janeiro: Livraria Casa do Estudante do Brasil, 1954.

objetivos primordiais: "o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional" [13].

Elza Ajzenberg é professora da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). É coordenadora do Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes (desde 1990) e membro do Conselho do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

4. DI CAVALCANTI, E. Viagem da minha vida. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.
5. LEITE, J. R. T. "A Semana de Arte Moderna". In: Arte no Brasil. VII, São Paulo: Abril Cultural, 1979.
6. THIOLLIER, R. A Semana de Arte Moderna. São Paulo: Cupolo, s/d.



Fonte: 1924. Óleo s/ tela. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo, São Paulo, SP. Reprodução

Figura 5. "Autorretrato", de Tarsila do Amaral.



Fonte: "Módulo Música na Semana de 22", por Luiz de Almeida. Reprodução

A Semana de 1922 foi um divisor de águas nas artes e na cultura brasileira.

O escândalo, o mito e o nacionalismo

Apesar da busca modernista pela "brasildade", a Semana de Arte Moderna não foi nacionalista

Resumo

Jorge Coli

Escândalos rumorosos fizeram parte da ruptura com parâmetros considerados antiquados e conservadores e compuseram a história do modernismo. No Brasil, o escândalo ajudou a projetar a Semana de Arte Moderna de São Paulo como o grande evento modernista do Brasil. Este artigo analisa o escândalo e o mito do nacionalismo no modernismo brasileiro.

Palavras-chave: Modernismo; Brasil; Semana de Arte Moderna; Nacionalismo

Dentre as efervescências modernas ocorridas no Brasil — e não apenas em São Paulo — a Semana de 1922 adquiriu uma projeção particular. Essa projeção se deu graças a um ponto específico, que consagrou, de fato, o acontecimento como moderno: o escândalo.

A ruptura com parâmetros considerados antiquados, conservadores, teve uma história de escândalos rumorosos: o Salon des Refusés, em 1863, a exposição impressionista, a estreia da Sagração da Primavera são os mais ilustres exemplos. Esses tumultos tornaram-se uma chancela, uma garantia de vanguardismo e de modernidade. Projetaram as manifestações com impacto, ao mesmo tempo que afixavam sua verdade inovadora, sua afirmação de ruptura.

A força escandalosa associou-se de tal forma como caução de autenticidade que, do momento em que os inovadores se institucionalizaram, e os escândalos tornaram-se mais raros, muitos artistas, em sua busca de reconhecimento como revolucionários e modernos, continuaram tentando, incansavelmente, ao longo de todo o século XX, e mesmo durante o século XXI, provocar escândalos, cutucando o burguês. É o escândalo que distingue a Semana de Arte Moderna de São Paulo do que ocorria como inovação e modernidade no resto do país.

Com seu alvoroço, a Semana de Arte Moderna de 1922 entrou para a história da cultura brasileira como um marco e um mítico emblema de inovação. Os modernistas haviam preparado esse escândalo com consciência. Mario de Andrade, em carta, a Menotti del Picchia, no

dia 23 de fevereiro de 1922, sobre a Semana no Municipal, comenta o que havia acabado de ocorrer: “Realmente, caro amigo, outro meio não havia de conseguirmos a celebridade. Era só assim, aproveitando a cólera dos araras” (...) “Estamos célebres! Enfim! Nossos livros serão comprados! Ganharemos dinheiro! Seremos lindíssimos. Celebérrimos. Teremos nossos nomes eternizados nos jornais e na História da Arte Brasileira” [1].

É assim, entre a verdade e a ironia, nesses termos expostos por Mário de Andrade que se celebra ainda hoje, em seu centenário, a Semana de Arte Moderna: eternizada nos jornais e na História da Arte. Sinal que a ruptura, a vanguarda que incomodava, institucionalizou-se. Mesmo, ela oficializou-se. Como ocorreu com todas as revoluções artísticas, no mundo inteiro.

No entanto, é possível escapar dos parâmetros que ela, a Semana, dispôs e que regeram, durante tanto tempo, pensamento, cultura e criação em nosso país.

Não se pode dizer que a Semana tenha sido a criadora desses parâmetros. Ela assumiu, em termos genéricos, os caracteres culturais, as atitudes mentais, próprias à modernidade internacional que transcorreu no século XX. No Brasil, porém, escandalosa, altamente simbólica, a Semana surge como um sinal dividindo águas.

A Semana teve, de fato, um poder revelador para uma audiência que desconhecía as práticas ditas “modernas” das artes, e foi um dos fatores essenciais para que se constituíssem dois campos inimigos: o dos “avançados” e dos “atrasados”. Acentuou-

se assim um conflito cultural público, com tomadas de posições e proclamações enérgicas. A Semana tornou-se mítica.

Proponho tocar em um de seus mitos: o nacionalismo.

A Semana não foi nacionalista, ao contrário do que muitos pensam. No campo da música, basta verificar os programas de recitais que ela apresentou para constatar que não havia nela o viés nacionalista. Villa-Lobos, a personalidade musical criadora mais poderosa ali presente, até então não escrevera música que, de algum modo, buscasse configurar um caráter nacional (Figura 1).

Até a década de 1920, a música de Villa-Lobos era essencialmente francesa. As obras que ele próprio proclamou como nacionalistas e que são anteriores a esse período, como é o caso de Uirapuru, e das Cirandas, foram antedatadas pelo próprio compositor. Mário de Andrade denunciou essa datação que chamava de “espírita”: o compositor atribuíra datas anteriores às reais, para afirmar-se muito cedo como nacional e vanguardista, quando o grande músico assegura que, em alguns casos, não havia “escrito no papel”, mas que

“Com seu alvoroço, a Semana de Arte Moderna de 1922 entrou para a história da cultura brasileira como um marco e um mítico emblema de inovação.”

já estava com uma obra na cabeça desde muito antes. Essas datações fantasiosas — com datas anteriores inscritas em partituras posteriores — serviam a ele sobretudo para elaborar a lenda sobre si próprio de um músico embebido em brasilidade desde suas origens. Elas vêm acompanhadas pela construção de uma mitologia pessoal nacionalista muitíssimo imaginária.

Mário de Andrade aborda o fato de Villa-Lobos não ter oferecido nenhuma obra de caráter nacional durante a Semana: “Ora, é muito fácil de compreender que em ocasiões como a Semana de Arte Moderna (...) Villa-Lobos buscasse apresentar o que tinha de mais seu, de mais excepcional e de melhor. E de mais brasileiro, num caso como o da Semana de Arte Moderna, em que se tratava (...) de trazer ao Brasil a mensagem da remodelação de suas artes. Não é crível nem admissível, pois, que o compositor escolhesse para se apresentar (...) inéditos cheios de europeísmos sintáxicos e mesmo debussismos vocabulares muito fáceis e numerosos de achar em todas as obras aparecidas nos concertos de Villa-Lobos até pelo menos 1923. E realmente é desta data, é logo após a Semana de Arte Moderna, que o compositor principia se preocupando, com a solução nacional de sua música e se atira ao aproveitamento da verdade” [2].

Mário de Andrade, aqui, parece atribuir à Semana o estalo que levou Villa-Lobos a se tornar nacional. Mas ele é posterior, e a explicação é outra. O musicólogo finlandês Eero Tarasti, analista muito agudo e original da obra de Villa-Lobos,

assinala o momento da gênese da inflexão nacionalista da obra do compositor. Escreve, num artigo de 1980: "Ao visitar Paris e o restante da Europa, na década de 1920, Villa-Lobos compreendeu qual era a posição social do compositor na Europa naquele momento: ele interessava ao mundo europeu acima de tudo como intérprete de brasilidade, com os ritmos de força primitiva de suas composições, harmonias próprias, melodias folclóricas e tons musicais que refletem a variedade de cores do trópico..." [3]. É esse Villa-Lobos exótico na Europa (o néo-sauvage, como dizia dele o compositor Florent Schmitt), e depois nacionalista oficial do Estado Novo, que corrige e reconstrói seu passado.

De fato, a Semana de Arte Moderna não foi nacionalista. Nem mesmo Mário de Andrade produzira até então obras nacionalistas. Sua *Pauliceia desvairada*, de 1922, não tem essas intenções, a São Paulo que ele descreve é "Minha Londres das neblinas finas", e seu "Prefácio interessantíssimo", programático, não tem a menor proposta de programa nacional. Mesmo em 1924, "A escrava que não é Isaura", reflexão, explicitação do que seria a criação poética moderna, que vem recheada de longas citações em francês e italiano, não faz alusão alguma a um programa nacional.

Porém, os modernistas logo incorporarão o projeto nacionalista. Isso ocorre nos últimos anos da década de 1920. Consta-se, em 1924, o "Manifesto da poesia Pau-Brasil", de Oswald de Andrade (livro *Pau-Brasil, poesias*, 1925), em 1926, O Movimento Verde-Amarelo ("A Anta e o Curupira" de Plínio Salgado, conferência

de 1926) que reunia Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e o próprio Plínio Salgado e que entra em polêmica com Oswald de Andrade, acusando-o de um nacionalismo afrancesado. Isso resultou no célebre "Manifesto Antropofágico" em 1928 — o modo mais inteligente, mais esperto, de conceber o nacionalismo, mas que não escapa às suas determinantes.

Quero me deter em duas obras de Mário de Andrade, datadas também de 1928: o "Ensaio sobre música brasileira" e "Macunaíma".

O "Ensaio" é um texto normativo e, um pouco, um manifesto. Faz uma proclamação da música nacional, descreve um processo teleológico que conduz a ela, além de ensinar como fazer música nacional. A

teleologia traça uma evolução: aos poucos se chega a uma misteriosa quintessência de brasilidade. Diz Mário de Andrade: "Na obra de José Mauricio e mais fortemente na de Carlos Gomes, Levy, Glauco Velasquez, Miguez, a gente

percebe um não-sei-quê indefinível, um rúmruim que não é rúmruim propriamente, é um rúmruim exquisito pra me utilizar duma frase de Manuel Bandeira. Esse não-sei-quê vago mas geral é uma primeira fatalidade de raça, badalando Badalando longe" [4]. Esse ruim é o que escapa do universal e revela o particularismo.

O universal é o grande inimigo: continua Mário de Andrade: "um artista brasileiro escrevendo agora em texto alemão sobre assunto chinês,



Fonte: "Heitor Villa-Lobos", por autor desconhecido. Reprodução

Figura 1. Villa-Lobos foi uma das maiores personalidades musicais da semana de Arte Moderna.

música da tal chamada de universal faz música brasileira e é músico brasileiro. Não é não. Por mais sublime que seja, não só a obra não é brasileira como é antinacional. E socialmente o autor dela deixa de nos interessar. Digo mais: por valiosa que a obra seja, devemos repudiá-la, que nem faz a Rússia com Stravinsky (sic) e Kandinsky" [5].

Chamo a atenção aqui para a exclusão de Stravinsky e Kandinsky, verdadeiros parâmetros de um caráter revolucionário nas artes. Atenção, diz Mario de Andrade: a criação moderna não é suficiente, ou não é mais suficiente, ou pior, pode ser nociva diante do projeto augusto de nacionalismo que se desenha então. Isto prenuncia as recusas de Mário de Andrade em aceitar, em nome de uma brasilidade sonhada, as formas modernas da escola de Viena, Koellreutter e o grupo "Música Viva": modernidade ma non troppo, sobretudo se paira a ameaça do universal sobre o nacional.

Mário de Andrade, no "Ensaio sobre a música brasileira", passa em revista os diversos meios de se tornar um "autêntico" compositor brasileiro. Quais suas fontes legítimas? Quais os cuidados para empregar a síncopa? Qual instrumentação? Cuidado, não sejam "individualistas", ou excessivamente originais, como Villa-Lobos. Diz Mario de Andrade: "Mas como a tudo quanto faz, Villa-Lobos imprimiu aos Choros, Serestas, Cirandas, uma feição individualista excessiva, não se utilizando propriamente das formas populares nem as desenvolvendo" [6].

Villa-Lobos se corrigiu depois desses excessos

vanguardeiros dos anos de 1920, com o retorno à ordem de 1930, quando essa modernidade brasileira, que virou nacional, e que construía a "alma" da nação, aderindo organicamente ao estado, àquilo que Boris Fausto chamaria de "nacionalismo autoritário". Não é preciso lembrar que os regimes totalitários, ditatoriais, florescem nesses anos de 1930, e que o nacionalismo serviu a eles.

Se o "Ensaio sobre música brasileira" dava a receita de como ser um músico brasileiro e, por extensão, ser um artista brasileiro, "Macunaíma" era a aplicação prática, no campo da literatura, daqueles princípios anunciados. Mário de Andrade concentra, em sua escrita, uma quintessência brasileira, feita dos mitos que ele leu em Koch-Grünberg, de elementos tomados de folcloristas diversos, de lembranças pessoais. Com uma impressionante autoridade, ele cria o herói brasileiro.

Independentemente da extraordinária qualidade da obra, o processo é o de um exotismo, no sentido mais estrito da palavra. O paulista urbano Mario de Andrade busca elementos em regiões e culturas distantes, com as quais ele tem tão pouca vivência quanto com as de quaisquer outros países. Mas o recorte geográfico da nação impõe uma cultura uma para um povo fraterno.

Esse exotismo se evidencia com as célebres grandes viagens de Mario de Andrade pelo Brasil e para descobrir o Brasil. Elas não foram mais do que três [7].

Cito essas viagens porque elas fazem parte do surto nacionalista desses anos. E porque elas mostram bem como

o projeto nacionalista (seja ele romântico ou moderno, não importa) é um construto sobre um autêntico muito duvidoso. Essas viagens de Mario de Andrade se assemelham muito às expedições científicas que governos europeus mandavam ao Brasil no século XIX, ou dos viajantes estrangeiros em busca de aventuras e de estranhezas em terras bárbaras, como Ferdinand Denis na primeira metade do século XIX. Por sinal, Ferdinand Denis, que, em seis anos de Brasil, viajou muito mais do que Mario de Andrade, não se furtou de medir a "brasilidade" dos autores brasileiros. Essas viagens, de Mario de Andrade e dos estrangeiros, foram incursões pontuais que estimulavam reações intuitivas para generalizações amplas.

Em suma, houve uma centralização, por parte dos modernistas no seu processo de institucionalização, de um Brasil-nação. Como em "Macunaíma", a fórmula é ir catar diversos elementos no país inteiro para fundi-los numa pátria só. Na verdade, o Sul faz um blend de exotismos para fabricar um Brasil moderno e nacional, que iria servir tão bem aos projetos do Estado Novo.

Tudo isso nos indica que esses nacionais-modernistas investiram, com os meios que possuíam, na construção cultural de uma nacionalidade. Apenas, eles se esqueceram de indagar alguns pontos: o que é nacionalidade? O que é nação?

Quero dar um salto aqui, não temporal, mas geográfico. Em 1928, a Sociedade das Nações, organismo criado depois do choque da primeira guerra mundial no sentido de uma vigilância pela paz, organizou, em 1928, um Congresso Internacional das

Artes Populares em Praga. A maravilhosa cantora Elsie Houston participou com um texto sobre *La musique, la danse et les ceremonies populaires du Brésil* [8]. Houve também, ali, uma exposição de objetos indígenas enviada pelo Museu Nacional.

Mario de Andrade e Luciano Gallet foram convidados para participar desse congresso. No entanto, acabaram ausentes e as razões são confusas: Flavia Toni esmiuçou a correspondência a esse respeito [9]. Um primeiro óbice aparece com Luciano Gallet, que “ao entender que os trabalhos seriam publicados em Anais, teme a possibilidade de que os temas por eles estudados fossem usados por compositores estrangeiros.” (sic!). Renato de Almeida, que intermediara o convite, demonstra o mesmo receio de Gallet.

Mario de Andrade opõe-se a isso, numa carta a Gallet: “Quanto ao caso de não dar as melodias pra Praga você não tem razão. Pouco importa que os estrangeiros deformem a brasilidade musical. Afinal das contas vamos e venhamos: brasilidade tradicional nem se pode falar que certas músicas estranhas do Villa sejam brasileiras, a principiar pelas próprias Cirandassem que tenha coisa própria por demais (e sem pátria) e temas tradicionais mas caracteristicamente portugas na maioria. E é justamente a ‘estranheza’ bárbara de certas obras do Villa que está fazendo sucesso brasileiro (!) na Europa” [10].

Numa carta a Manuel Bandeira, entretanto, Mario de Andrade avança outro argumento para a não participação no Congresso: os textos seriam publicados

na Europa, e ele temia que os músicos brasileiros tivessem pouco acesso a ele: “Ficava um trabalho exclusivamente pra Europa, onde os músicos já estão tradicionalizados na pesquisa” [11]. O argumento é pífio, pobre justificativa para a recusa de Mario de Andrade.

Tudo isso tem cheiro de pretexto. Seja como for, há uma boa dose de nacionalismo fechado, para não dizer campanilista nessa história. O que mostra uma franca oposição com o espírito do Congresso, expresso no texto de apresentação de Henri Focillon. Henri Focillon é importante aqui. Historiador e teórico das artes, esteve nas origens e na organização desse congresso, escrevendo uma introdução para os Anais, que foram publicados em 1931.

Essa introdução é um texto de espantosa lucidez e pode ser lido como advertência profética. Naquele momento em que se preparavam os mais terríveis regimes autoritários, em que “raízes populares” eram consideradas como fundamento de nações e de patriotismos para países que, poucos anos depois, entrariam numa guerra mundial apocalíptica, bases de cultura nacional acentuando divergências e oposições, o texto de Focillon é um alerta.

O próprio propósito do congresso já dava o tom: “suscitar comparações e estabelecer grandes linhas de uma espécie de quadro ideal onde a classificação por nacionalidade não impedisse de ver com vigor os laços que unem tantas formas diversamente nuançadas, mas não estrangeiras umas as outras” [12].

Em sua apresentação, Focillon passa em revista as artes populares, celebradas no

século XIX, assimiladas pelo romantismo, e assinala como “o princípio das nacionalidades tendia a acentuar as diferenças e levava cada formação política a glorificar-se de sua antiga herança de tradições, como um bem próprio, como de um valor original” [13]. Foi isso, exatamente, que, depois do romantismo, fizeram os nossos modernistas.

Está claro, Focillon não diminui em nada o papel da descoberta das artes populares para o enriquecimento das culturas elaboradas, que poderíamos chamar de eruditas. Na música, por exemplo: “A música pediu aos temas populares uma profundidade de acento e uma beleza de cor que os mestres não acreditavam mais poder tirar de si próprios” [14].

Mas ele recusa toda instrumentalização nacionalista. Sublinha que a “condição do homem” é uma força mais decisiva sobre ele do que sua nação: “Ela pesa imediatamente sobre ele pelo seu gênero de trabalho, pelo seu utensílio, pelo seu habitat, pelos recursos do solo, pelos animais que são seus companheiros, enfim, pelo próprio alimento”. Prossegue, admiravelmente: “Portanto, é verdade que a arte do povo não é forçosamente a arte dos povos, quero dizer que ela não é uma expressão antes de tudo nacional porque corresponde à identidade das matérias e das técnicas pelo menos um parentesco nos esforços e nas formas; porque encontramos às vezes, na aldeia, traços enfraquecidos, simplificados e duráveis dos movimentos gerais; porque, enfim, a arte popular mantém, em muitos pontos, tradições tão antigas quanto o próprio homem e que escapam à nossa geografia

política” [15].

É evidente que foi essa lucidez que faltou aos modernistas brasileiros, e que falta a todos os “identitaristas” de todas as épocas.

O nacionalismo desses modernistas brasileiros vingou por ser uma posição ideológica confortável, por ser útil como instrumento político e de dominação social. A posição de Focillon, desconfortável, reflexiva e incômoda, não poderia seduzir uma visão de mundo que encontrara suas certezas.

Teve um forte aspecto positivo: o entusiasmo e a fé vibrante que provocou nos criadores levou a grandes obras: basta pensarmos em Camargo Guarnieri, Mignone ou Lorenzo Fernandez, e no gênio de Villa-Lobos.

Mas, reforçado pelo espírito autoritário orgânico à modernidade — e esta questão, a do autoritarismo característico do espírito moderno é outro ponto importante — significou uma série de exclusões. Uma delas, foi a da cultura trazida pelo grande número de imigrantes que chegaram ao Brasil no século XX. Eles significavam uma ameaça à pureza de uma identidade nacional imaginária. Por isso, não entram em conta.

Outro, e já fiz alusão a ele, era a desconfiança das formas artísticas que afastassem a modernidade brasileira de seu projeto nacional: já mencionei o confronto com as experiências do grupo “Música Viva”, que levaria, depois da morte de Mário de Andrade, à célebre “Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil”, de Camargo Guarnieri, em 1950 [16].

Enfim, um ponto mais grave. Em 1942, Mario de Andrade proferiu uma palestra

na Casa do Estudante do Rio de Janeiro, intitulada O movimento modernista. É uma crítica ideológica à Semana. Mario de Andrade está próximo dos comunistas, e tomado pelo espírito jdanovista. Ele faz sua mea culpa, ou melhor, autocrítica, segundo todas as regras: denuncia seu individualismo enganado pela sereia burguesa. E a famosa passagem: “E se agora percorro a minha obra já numerosa e que representa uma vida trabalhada, não me vejo uma vez só pegar a máscara do tempo e esbofeteá-la como ela merece. Quando muito, fiz de longe umas caretas. Mas isto, a mim, não me satisfaz” [17].

Mário de Andrade censura os modernistas, e a ele próprio, por terem ficado apenas num combate cultural: “O engano é que nos pusemos combatendo lençóis superficiais de fantasmas. Devíamos ter inundado a caducidade utilitária do nosso discurso, de maior

“Tudo isso nos indica que esses nacionais-modernistas investiram, com os meios que possuíam, na construção cultural de uma nacionalidade. Apenas, eles se esqueceram de indagar alguns pontos: o que é nacionalidade? O que é nação?”

angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como está. Em vez: fomos quebrar vidros de janelas, discutir modas de passeio, ou cutucar os valores eternos, ou saciar nossa curiosidade na cultura” [18].

Como imagina esse combate para si próprio, individualmente? Mario de Andrade sempre teve uma convicção sacrificial, presente em seu espírito desde a juventude, de que a arte deve servir a uma causa. Conclama, de modo romântico: “Se de alguma coisa pode valer o meu desgosto, a insatisfação que eu me causo, que os outros não sentem assim na beira do caminho, espiando a multidão passar. Façam ou se recusem a fazer arte, ciências, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espões da vida, camuflados em técnicos da vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões” [19]. Ele pressupõe que as multidões são a dos movimentos populares revolucionários, certamente, mas a palavra multidão, no contexto de totalitarismos manipuladores das massas, torna-se muito ambígua. E, ao dizer que não é homem de ação, tem uma frase inapropriada: “Também não me desejaria escrevendo páginas explosivas, brigando a pau por ideologias e ganhando os louros fáceis de um xilindró” [20]. Sabemos como a ditadura Vargas perseguiu intelectuais, pondo-os na prisão, em terríveis condições, como testemunhou Graciliano Ramos em “Memórias do cárcere”. E Monteiro Lobato havia sido encarcerado um ano antes dessa palestra de Mário de Andrade. Esses louros não eram fáceis, está claro, e há como que um despeito oculto na formulação infeliz.

Sobretudo, Mario de

Andrade, em sua palestra, não assinala o quanto o projeto moderno nacionalista foi cúmplice de um estado ditatorial. O quanto esse projeto, uma ideologia que unificava um “ser brasileiro” para além das condições sociais,

para além das classes, “um povo todo irmão, sem distinção de raça e cor”, lembrando aqui a letra de um samba-exaltação, gênero criado e favorito sob o Estado Novo. Ele não poderia fazê-lo, pois isso destruiria todo o projeto nacionalista

que construíra junto com a modernidade brasileira.

Jorge Coli é professor do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, membro da Association Internationale des Critiques d'Art e da Association des Historiens de l'Art Contemporain.

REFERÊNCIAS

1. PICCHIA, Y. M. Crônica social: Semana de Arte Moderna, crônica publicada no dia 7 de fevereiro de 1922 no Correio Paulistano. Em: BARRERINHAS, Y. S. (org.). O Gedeão do modernismo: 1920 – 1922. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 312.

2. ANDRADE, M. Villa-Lobos I. apud COLI, J. Música Final. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998, p. 171-172. Sobre as obras de Villa-Lobos apresentadas durante a Semana, Mario de Andrade acrescenta: “O que mais havia de brasileiro de tudo eram... as Danças características africanas, cuja temática o compositor, naquele tempo informava ter colhido numa passagem por Dakar mas que, mais tarde, ele contou ter ouvido numa tribo de africanos resselvados que encontrou numa de suas viagens de exploração aprendidas em Hans Staden, pelo interior do Brasil” Acrescento que Villa-Lobos nunca estivera em Dakar.

3. TARASTI, E. Villa-Lobos – Sinfônico dos trópicos. Tradução de: Marja Parno Guimarães. Em: Museu Villa-Lobos (org.). Presença de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: MEC/SEAC/ Museu Villa-Lobos, 1980, p. 56-58.

4. ANDRADE, M. Ensaio sobre a música brasileira. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1972, p. 17. Nas citações, foram conservados os particularismos ortográficos do autor.

5. Idem, ibidem.

6. ANDRADE, M. Ensaio sobre a música brasileira. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1972, p. 32. Nas citações, foram conservados os particularismos ortográficos do autor.

7. LOBATO, J. B. M. Em Belo Horizonte. Em: LOBATO, J. B. M. (org.). Conferências, artigos e crônicas. São Paulo: Brasiliense, 1972, p. 17-18. Elas são três (ponho de lado a de 1919, para Mariana, mais rápida): a primeira para Minas, em 1924, em companhia chiquíssima - Oswald

de Andrade, Tarsila do Amaral, René Thiollier, Dona Olívia Guedes Penteadado, Goffredo Telles, Blaise Cendrars. Deram a ela o nome de Viagem da Descoberta do Brasil. A segunda foi mais longe, para o Norte, de maio a agosto de 1927, seguindo “pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia, por Marajó até dizer chega”, como escreveu Mário de Andrade. A milionária Dona Olívia Guedes Penteadado fazia, novamente, parte do grupo. A terceira, chamada “viagem etnográfica”, foi para o Nordeste, entre fins de 1928 e início de 1929 – ali, ele recolheu a música popular que encontrava. Sobre a moda das viagens pelo Brasil, em descoberta, na época, ver LOBATO, J. B. M. Em Belo Horizonte. Em: LOBATO, J. B. M. (org.). Conferências, artigos e crônicas. São Paulo: Brasiliense, 1972, p. 17-18. Sobre as viagens de Mario de Andrade, cf. SCHNEIDER, A. L.; LIMA, S. C. Um paulista rumo ao Brasil profundo: viagens, tradições populares e engajamento nacional em Mário de Andrade. São Paulo: Projeto História/PUCSP, 1922, v. 73, p. 186-213. Note-se que o artigo, rigoroso e bem fundamentado, prolonga e exalta as concepções nacionalistas de Mario de Andrade sem recuo crítico.

8. LEMOS JR., U.; GOSCIOLA, V. A canção popular, a pesquisa folclórica e o legado preservacionista: Elsie Houston e o documentário sonoro. Música popular em Revista, 2001, v. 8.

9. TONI, F. C. A música brasileira e a cooperação intelectual no Congresso de Arte Popular de Praga (1928). Debates, 2016, n. 17, p. 172-196.

10. Apud TONI, F. C., op. cit., p. 186.

11. Apud TONI, F. C., op. cit., p. 187.

12. Apud FOCILLON, H. Arte e cultura populares. Tradução de: Jorge Coli, Revista Brasileira de História, 1988, v. 8, n. 15, p. 205-214. O original se encontra em FOCILLON,

H. Introduction - Travaux artistiques et scientifiques du premier Congrès International des Arts Populaires. Vol. I - Société des Nations - Institut international de coopération intellectuelle. Paris: Éditions Duchartre, 1931.

13. Idem, ibidem.

14. Idem, ibidem.

15. Idem, ibidem.

16. SILVA, F. (org.). Camargo Guarnieri – o tempo e a música. Rio de Janeiro: FUNARTE-Imprensa Oficial, 2001, p. 95-173. “A carta aberta aos músicos e críticos do Brasil” foi escrita por Camargo Guarnieri em 1950 e enviada a músicos e críticos musicais brasileiros. Foi publicada em seguida no jornal O Estado de S. Paulo e outros diários. Ela irrompeu a partir de um debate ocorrido desde o início dos anos de 1940, que opunha os “seriais” do grupo Música Viva aos nacionalistas, polarizados nas personalidades de Guarnieri e Koellreutter. Causou grande impacto e debate. Guarnieri ataca em termos ferozes “Através deste documento, quero alertá-los sobre os enormes perigos que, neste momento, ameaçam profundamente toda a cultura musical brasileira, a que estamos estreitamente vinculados”. Flávio Silva foi quem melhor e mais completamente analisou a “Carta” e seu contexto. Lembra a euforia nacionalista no momento, que auxiliou a trazer Getúlio Vargas de volta ao poder, clima que juntou o slogan “o petróleo é nosso” ao seu equivalente sonoro “a música é nossa”. Cf. “Abrindo uma carta aberta”.

17. ANDRADE, M. O movimento modernista. Em: ANDRADE, M. (org.). Aspectos da literatura brasileira. São Paulo: Martins, 1974, p. 253.

18. Idem, ibidem.

19. Idem, ibidem.

20. Idem, ibidem.



Fonte: “Retrato de Mario de Andrade”, por Lasar Segall. Reprodução

Mário de Andrade é referência fundamental, além de ícone do movimento modernista no Brasil.

O amor ao todo: digitais marioandradianas

Mário de Andrade foi uma figura fundamental na preservação do patrimônio histórico e artístico nacional

Helena Bomeny

Resumo

O texto trata de Mário de Andrade e de sua importância no estabelecimento de uma política de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. Neste processo, o destaque ao encontro com os mineiros e a relação tensa com a política.

Palavras-chave: Modernismo; Política; Patrimônio histórico nacional

No Prefácio ao livro de Paulo Duarte republicado em 2022 — “Mário de Andrade por ele mesmo” — o crítico literário Antonio Candido se refere à geração de homens nascidos entre aproximadamente 1890 e 1905 como decisiva para o desenvolvimento da cultura no Brasil. (...) Raras vezes esta conheceu uma série equivalente de homens que pesaram tanto no seu destino e definiram com tamanho empenho os seus rumos... [8] Entre as figuras enaltecidas, está, indiscutivelmente, Mário de Andrade (1893-1945). Neste ano de 2022, centenários vêm sendo festejados, entre eles, o da Semana de 22, associada ao movimento modernista no país, provocando a menção indispensável à figura de Mário de Andrade.

Celebrações são momentos em que memórias são acionadas e junto delas, seus contrapontos. As manhas da memória são matéria de alerta na historiografia. O que se valoriza, o que se omite, o que deliberadamente se esquece. A Semana de 22 não ficou imune a este alerta dos críticos. O modernismo não estaria apenas ali representado, nem como data, nem como região. Nem 1922, sequer São Paulo, exclusivamente. Há toda uma reação na literatura com exposição de iniciativas espalhadas em outros pontos do país, com relativização do próprio evento representado na Semana. Não há espaço nestas notas para uma recuperação de todas as contribuições, o que valeria como esforço sintetizador e estimulador de novos debates. Neste texto, estarei mais concentrada em um personagem da Semana, sobretudo ao que a ele se

associa, com propriedade, na formulação de política pública no campo da cultura e das artes.

Falar da Semana de 22 é falar de Mário de Andrade. Referência fundamental, além de ícone do movimento modernista no Brasil, Mário de Andrade é considerado pai fundador de uma política de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional brasileiro. Embora extensa em seu significado, a definição parece ser econômica em se tratando de Mário.

Em 9 de outubro de 1893, nasceu Mário de Andrade em São Paulo. A música foi referência desde a infância. Em 1911 inicia estudos no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Música, literatura e cultura foram sempre balizadores do tônus vital do modernista. Veio desta vocação de infância a primeira troca afetiva constante e a dor que não superaria ao longo da vida. A perda abrupta do irmão — seu parceiro na dedicação à música, parceria sempre azeitada com as torcidas da família sobre quem haveria de terma talento — interromperia, definitivamente, o curso natural da expectativa e do sentimento de disputa fraterna, jogando Mário no mergulho de profunda depressão e isolamento. Aprendemos com José Miguel Wisnik que, na volta de seu refúgio provocado pela dor, Mário se torna vítima de um tremor nas mãos que o impediu de prosseguir ao piano. O escritor então, nos conta Wisnik, “nasce das cinzas do músico”...

Em 1917 se diploma em piano pelo Conservatório e publica “Há uma gota de sangue em cada poema”, e faz a viagem a Minas. Encontra

o barroco mineiro, visita Alphonsus de Guimarães, inicia sua “Marginália” e entra em contato com a modernidade na Exposição Malfatti. O que desse primeiro movimento se segue terá nos anos 1920 expressão fiel da obsessão de Mário pela cultura brasileira e sua preservação como patrimônio sagrado. Volta a Minas, em 1924, já tendo vivenciado como protagonista a Semana de 22. Encontra Carlos Drummond e Pedro Nava, os jovens mineiros que faziam da Rua da Bahia em Belo Horizonte espécie de trajeto à depuração intelectual e ao desfrute juvenil. Fez parte do grupo de Klaxon, publicou poemas na sua “Paulicéia desvairada”, manteve intensa correspondência com Manuel Bandeira, escreveu e publicou, em 1928, sua grande obra, “Macunaíma”. Viaja ao Nordeste com equipamentos de etnógrafo, colabora com as revistas modernistas “Antropofagia e Verde” (1928). Quando chega a 1930, já tem acumulados os talentos geniais de músico, poeta, escritor, etnógrafo, crítico de arte,

“Neste ano de 2022, centenários vêm sendo festejados, entre eles, o da Semana de 22, associada ao movimento modernista no país, provocando a menção indispensável à figura de Mário de Andrade.”

missivista, autor de crônicas e matérias jornalísticas. Chega a 1930 com 37 anos. E por que a importância do pós-1930 neste texto que teve nos anos 20 sua motivação primeira? Porque será na década de 1930 que Mário de Andrade estará posto à prova como executor de sonho gigantesco acumulado nas viagens, contatos, leituras, conversas e no talento de buscar o que seria a alma do país, a sinfonia do país, o que deveria ser preservado, cultivado e apresentado como brasileiro antes de qualquer interferência (Figura 1).

Figura humana hiperbólica, deixou um patrimônio afetivo, cultural e, sobretudo, de amizade em uma vasta correspondência que, como acreditou firmemente Paulo Duarte, feita para “ser publicada”. O poeta Drummond se comovia ao lembrar a força das cartas recebidas; o jovem Fernando Sabino foi daqueles eleitos a ouvir a voz das muitas mais experiências que Mário acumulava. Manuel Bandeira, Sergio Milliet e Paulo Duarte seriam receptores de sentimentos mais subjetivos, íntimos, do escriba compulsivo. As cartas ganhavam seus destinos em pontos variados. “Eu sofro de gigantismo epistolar”, disse nosso modernista mais de uma vez. E de fato, se espalhavam chegando a Murilo Mendes, Álvaro Alvim, Paulo Duarte, Sérgio Milliet, Pedro Nava, Manuel Bandeira, Alceu Amoroso Lima, Tarsila do Amaral, Oneyda Alvarenga, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Moacir Werneck, entre outros tantos ilustres. Cada destinatário provocava um tipo de mensagem. Assistência intelectual, companheirismo, orientação crítica, ensino

e, acima de tudo, amizade, em verdadeira pedagogia amorosa. Até o ministro Capanema chegou a receber algumas poucas. Para este, fica sempre a sentença por Mário proferida: diante do “ministro”, que o inibia, o subalternizava, ele se esquecia do “amigo” Capanema. O amigo veio do encontro com os mineiros em suas viagens a Minas. Tertúlias em volta de livros, conversas em cultura, irmandade nos ideais de civilização. O ministro apareceu pelos portões da política, portanto do poder, sempre sinalizando que não havia ali uma relação horizontal de amigos...

Em minha avaliação, o contato com Minas, com a primeira geração modernista mineira, foi decisivo no rumo que se traçou de participação ativa de Mário de Andrade na política cultural. E foi por um contato descompromissado, alentado pelo prazer da troca intelectual, do compromisso com o Brasil e do encontro com amigos, que Mário ficou conhecido como aquele a quem se deve acionar para execução de projetos de governo no campo da cultura e da arte.

Um apaixonado em ação institucional

Em 1930 foi criado o Ministério da Educação e Saúde Pública pelo decreto no 19.402 de 14 de novembro. Francisco Campos, jurista e articulador político de Minas Gerais, foi o primeiro titular daquela pasta e acabou sendo uma referência no campo educacional pela grande reforma do ensino de 1931 (Decreto no 19.851 e 19.852, de 11 de abril de 1931). Campos já havia se ensaiado no tema da reforma educacional nos anos 1920

em Minas. Educação era matéria sobre a qual refletira e atuara em seu estado natal com vistas à modernização do campo educacional e atenção a práticas consideradas pela ciência nos países centrais. A Reforma de 31 foi bem mais ampla e teve vigência até os anos 1960. Um dos capítulos da Reforma Campos dizia respeito exatamente à formulação do ensino do Instituto Nacional de Música. Veio daí o primeiro convite para participação de Mário de Andrade na política nacional. Mário de Andrade, Luciano Gallet e Sá Pereira foram acionados para integrarem uma comissão que se responsabilizaria pela reforma do ensino de música. O empenho foi tão grande quanto a frustração, aprendemos com a leitura da correspondência de Mário de Andrade. E estavam ali os sinais do que se cruzou de forma definitiva em sua atuação política como gestor de projetos para cultura: compromisso apaixonado e desencanto crescente com os procedimentos a que estava submetido.

Trabalhamos heroicamente Luciano Gallet, Sá Pereira e eu. Pra quê? Pra o nosso ingenuíssimo idealismo se destruir todinho ante um organismo burocrático irremovível. E aliás fatal. Pra se reformar o Instituto, da maneira que imaginamos, carecia por à margem uma quantidade tal de professores, que nem o próprio Governo podia arcar com mais essa despesa. Hoje aliás sou o primeiro a confessar que a nossa reforma era irrealizável. Nós também estávamos delirando, naquele delírio de boavontade e esperança de perfeição, que tomou todos

os Brasileiros inocentes, com os fatos da revolução de 30 (Mário de Andrade a Capanema em 30 de abril de 1935).

Vários sinais proféticos já estão aqui anunciados. A dedicação hercúlea e obsessiva a tudo em que se envolvia na política cultural; a convicção de que havia que transformar o existente em algo inteiramente novo; o sentimento idealista e a noção de realidade diante de circunstâncias restritivas e um desencanto que, à altura de 1935, já se impunha aos que, como ele, mas não só entre os modernistas da primeira geração, apostaram no vento renovador que se anunciava com a “revolução de 30”. Os pioneiros da Educação Nova, outro grupo de intelectuais que com paixão semelhante se envolveu com as reformas educacionais já podiam dar testemunhos semelhantes.

Mas 1935 trouxe mais esperança também. Desta vez em São Paulo onde, com paixão semelhante e talvez ainda mais turbinada, Mário se entrega à organização do Departamento Municipal de Cultura. O capítulo desse envolvimento é daqueles que talvez melhor traduzam o ímpeto do modernista na realização de um grande projeto público em favor da cultura. As aventuras no Departamento ficaram conhecidas: criou os parques infantis e a Biblioteca Municipal, enviou ao Nordeste a primeira missão de pesquisa folclórica, contratou o casal Lévi-Strauss para ministrar curso de Etnologia em São Paulo, criou a Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo, tornando-se seu primeiro presidente e finalmente, em 1937, a pedido do ministro Gustavo Capanema, projetou

a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN), depois SPHAN, adiante IPHAN. A ideia de patrimônio ia se estruturando tecida com as digitais de Mário de Andrade. Pensar o moderno a partir do próprio Brasil cobrava disposição gigante. A agenda daquele ambicioso programa de cultura cobria as atividades do teatro, do cinema educativo, da fotografia, da rádio escola, das salas de concertos, das discotecas, das peças a serem preservadas, dos museus até os expedientes de catalogação e preservação de bens e ambientes culturais a serem alçados à categoria de patrimônio histórico e cultural. Arte erudita e arte popular de interesse folclórico, gravação de discos, organização de exposições pedagógicas nos parques infantis e nos estabelecimentos de ensino, conferências e promoção de cursos, cuidados com orquestra e banda municipais e seleção/proibição de obras e atividades que pudessem contrariar as leis ou que fossem perniciosas à infância e à juventude. Uma rotina de diretor do que se transformaria a mais ampla e estrutural divisão do Departamento Municipal de Cultura. O amor ao todo teria seu ensaio prático nesta atribuição gigantesca.

São Paulo havia vivido o trauma da Revolução de 1932, já no ensaio de reação à política de Vargas. Revitalizar a vida cultural da cidade restabelecendo as bases democráticas se tornaram bandeira de um conjunto bastante ativo de integrantes da elite paulista chamados de "ilustrados". Estavam entre os liberais, Júlio de Mesquita Filho, Armando de Sales Oliveira, Fernando de Azevedo, Paulo



Fonte: Arquivo/Agência O Globo. Reprodução

Figura 1. Grupo organizador da Semana de Arte Moderna de 1922, com Oswald de Andrade à frente (sentado no chão) e Mario de Andrade em pé, à esquerda.

Duarte e Fábio Prado (prefeito da capital), todos ligados ao Partido Democrático, e que compuseram o governo de São Paulo após a Revolução de 1932. Entre os anos 1933 e 1937 esse grupo acrescido de outros intelectuais, se mobilizou pela elaboração de um projeto nacional que partiria de São Paulo. O diagnóstico crítico e negativo com relação à educação e à falta de valorização da cultura orientava o grande projeto de fortalecimento de um campo de atuação que deveria ser espelho para a nação. O desenvolvimento e a reestruturação da sociedade paulistana seriam conduzidos com a força desse grande empreendimento. Veio desse grupo a iniciativa de criação da Escola Livre de Sociologia e Política em 1933 e a Universidade de São Paulo (USP), em 1934. Na liderança e como confirmação dessa disposição, um Departamento específico: Departamento Municipal de Cultura e Recreação de São Paulo.

Um projeto ambicioso que contou com uma constelação de ilustrados para sua realização. O prefeito Fábio Prado estimulou

o grupo. Toda a criação associada ao Departamento está documentada no livro de Paulo Prado mencionado no início deste texto. Efervescência e entusiasmo tomaram conta de toda aquela conjuntura paulista de restauração da dignidade local ferida com o confronto. Sentimentos que extravasavam o Departamento. Seu sucesso se constituiria em modelo para todo país. Estaria ali o germe do Instituto Brasileiro de Cultura. Começaria em São Paulo com um Instituto Paulista, garantido pelo governo Armando Sales. Com Armando Sales na presidência da República, voo maior, apostavam, alçaria a Instituto Brasileiro em uma concepção como Fundação liberta da influência política, com sede na capital, Rio de Janeiro, além de São Paulo e outros núcleos em Minas, no Rio Grande do Sul, na Bahia, em Pernambuco, no Ceará... Entre comovido e assustado com tamanha responsabilidade, Mário de Andrade profetizou em duas frases certeiras ao amigo Paulo Duarte, autor do convite e da insistência para que assumisse o Departamento: "Você vai

acabar com o meu sossego, m'ermão" e "Te odeio, Paulo, por você ter-me excitado a vaidade com essa diretoria do Departamento de Cultura..."

Vinha nosso personagem bastante equipado para a função: todo o legado de observador participante das expedições e caravanas a Minas (1917, 1919 e 1924), à Amazônia (1927) e ao Nordeste (1928 e 1929). A redescoberta do Brasil para os brasileiros. Pensar para o Brasil seria pensar com conhecimento da diversidade cultural pelas expressões locais, compor o acervo da cultura e do patrimônio histórico brasileiro que demandava registro, classificação e tratamento. As viagens exploratórias tinham essa função. A Sociedade de Etnografia e Folclore (SEF) talvez seja a expressão mais fiel, e também mais rica em suas realizações, do projeto de Mário para a cultura. A atenção aos mais diversos aspectos da cultura e a decisão de incorporá-los em um programa de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional — o grande legado de Mário para a política cultural no Brasil — tiveram nos dois anos de atividades da SEF um laboratório de experimentação como ressonâncias no que o próprio Mário rascunhou como primeiro projeto da instituição nacional que o ministro Gustavo Capanema encomendou para cuidar do acervo cultural brasileiro. Pensar o moderno a partir do próprio Brasil. Compreensíveis os sentimentos de paixão e susto.

Foram três anos frenéticos de realizações. A correspondência de Mário é mais uma fonte para o acompanhamento do modernista na política e das ambições inscritas

na programação daquele departamento. São relatos contínuos sobre a urgência empenhada no "fazer tudo". Mário concebeu a cultura por uma noção incorporadora e extensa. Popular e erudito; sons e imagens; rituais e monumentos; crenças e manifestações sonoras. Devoção e trabalho de equipe. A democratização da cultura, de um lado, e a inclusão de muitas dimensões ao que seria considerado bem cultural, de outro, produziram a noção holista de cultura, que acabou extravasando para o conceito de patrimônio associado ao poeta modernista.

Democrático demais para o arroubo autoritário que se avizinhou. Interrupção violenta com requintes de acusações ofensivas ao caráter de alguém que preza sua própria dignidade foi um desfecho ferino a um experimento daquela envergadura. A saída de Mário do Departamento provocou reações de indignação como a expressa por Pedro Nava ("A angina de peito de Mário Raul de Moraes Andrade começou na ponta da pena punhal

"Pensar para o Brasil seria pensar com conhecimento da diversidade cultural pelas expressões locais, compor o acervo da cultura e do patrimônio histórico brasileiro que demandava registro, classificação e tratamento."

que assinou o ato de seu afastamento do Departamento de Cultura") [1]. O médico fazia questão de detalhar o que diagnosticava: "cominar a outro um desgosto e uma amargura incessantes como é hábito dos inconscientes, dos invejosos, dos maus, dos rancorosos, dos ingratos e dos perseguidores — esse bombardeio das artérias coronárias — tem o mesmo valor dum tiro de revólver"... Paulo Duarte não fez por menos. "A expulsão de Mário de Andrade do departamento causou-lhe um estado de choque espiritual do qual nunca mais voltaria" [9].

Os anos seguintes à expulsão do Departamento foram de fragilidade, insegurança, doenças continuadas, precariedade de vida. Dessas estratégias difíceis de compreensão, o que restava a este profissional inteiramente dedicado à política cultural estava no Ministério da Educação sob a batuta de Gustavo Capanema. O ministro sabia e conhecia a capacidade daquele que com tanto compromisso rascunhava e defendia uma política para a cultura. O que se seguiu a esta brusca e traumática interrupção renderia ao poeta sensações especificamente dolorosas. Passou a se sentir abafado em sua cidade natal, envergonhado e humilhado, desconfiava de sua capacidade de resistir às rodas de convívio na sociedade paulistana. Sensibilidade ferida e exposta. Morreria um pouco naquele episódio, certamente diagnosticado por Pedro Nava: "Tenho me esqueletizado em meu ser psicológico", diria ao amigo Duarte em abril de 1938. Que saída seria possível? Haveria na capital do país, sede do Ministério da Educação, alguma chance de trabalho, reencontro

consigo mesmo, ampliação ou restauração de laços perdidos pela convulsão a que fora submetido? Foi estimulado a pensar que sim. Espécie de clínica de recuperação, distanciamento do local da ferida. Mas o exílio nem sempre cicatriza feridas abertas. Pode, ao contrário, como vimos nos livros de Moacir Werneck e de Paulo Duarte, provocar além da ferida aberta existente, outras laterais tão dolorosas quanto.

Em mais um dos paradoxos da política estadonovista, encontramos o Ministério da Educação de Vargas amortecendo a ofensiva da própria política de Vargas. Mário é expulso do Departamento de Cultura de São Paulo em decorrência do golpe de 1937, que instala as interventorias do Estado Novo. Mário de Andrade é recebido na então capital federal pelo titular de uma pasta ministerial mantida pelo próprio Estado Novo. Ministério alinhado à política estadonovista. Incorrigível, não se furta ao envolvimento compulsivo no programa de preservação e institucionalização do patrimônio histórico artístico e cultural brasileiro. Sua correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945) é o testemunho inequívoco de sua autoridade no assunto e sua disposição em ajudar na formulação de políticas continuadas de preservação. Esta que foi caracterizada como a "Idade de Ouro do Patrimônio" teve nesta interlocução combustível refinado.

Pedro Nava e Moacir Werneck, amigos, tentaram amenizar o distanciamento que Mário sentia de tudo seu. Casa, o que de família ainda restava, convivência no ambiente de

vida inteira, tudo lhe faltava no Rio. Em certo sentido, e dramático sentido, o Rio representou o que ele deixou claro nas duas referências que acionamos antes. O aparato inamovível da burocracia e a perda do amigo diante do ministro, revelando o quanto o poder instaurado invade relações pessoais, de amizade, de cumplicidade depravando-as completamente. Mesmo alquebrado, não encontramos em qualquer documentação que envolva Mário de Andrade resquício de desistência. De descrença no Brasil. De arrefecimento da urgência em capturar os movimentos de tonalidade variada que teceriam esta nação. Fragilidade com compromisso. Tão forte foi esta combinação que sua associação à política do patrimônio jamais foi relativizada entre nós. E veio de um mineiro, Rodrigo Melo Franco de Andrade, a permanência e constância que processos de institucionalização exigem. Trinta anos à frente do SPHAN. E de outro poeta mineiro, Carlos Drummond de Andrade, fiel escudeiro em toda comunicação que poderia facilitar do lugar de "poeta-funcionário" em que se encontrava Drummond no SPHAN. Mas este é outro capítulo nas memórias de nossos patrimônios nacionais que vindos das décadas iniciais da República, mantêm-se vivos reclamando nossa atenção.

Helena Bomeny é socióloga, professora titular do Instituto de Ciências Sociais da UERJ. Pesquisadora aposentada do CPDOC/Fundação Getúlio Vargas/Rio de Janeiro. Autora, entre outros, do livro "Um poeta na política. Mário de Andrade. Paixão e compromisso".

REFERÊNCIAS

1. ANDRADE, M. Correspondente contumaz (cartas a Pedro Nava) 1925-1944. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
2. ANDRADE, M. Mario de Andrade: cartas de trabalho. Correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945). Brasília: MEC/SPHAN/pró-memória, 1981.
3. BOMENY, H. O patrimônio de Mário de Andrade. In: BOMENY, H. (ed.). A invenção do Patrimônio: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação do Brasil. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995, p.11-26.
4. BOMENY, H. Um poeta na política. Mário de Andrade, paixão e compromisso (Coleção Modernismo + 90). 1ª ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012, p. 138-171. A correspondência entre Mário de Andrade e o ministro Gustavo Capanema está publicada em uma seção "Correspondência" no livro de Helena Bomeny.
5. BOTELHO, A.; HOELZ, M. O modernismo como movimento cultural. Mário de Andrade, um aprendizado. Petrópolis: Editora Vozes, 2022.
6. CARDOSO, R. Modernidade em preto e branco. Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
7. CASTRO, M. W. Mário de Andrade. Exílio no Rio. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
8. DUARTE, P. Mário de Andrade por ele mesmo (Prefácio de Antonio Candido). São Paulo: Todavia, 2022.
9. DUARTE, P. Mario de Andrade por ele mesmo. São Paulo: EDART, 1971.
10. JARDIM, E. A morte do poeta. São Paulo: Civilização Brasileira, 2005.
11. JARDIM, E. Eu sou trezentos - Mário de Andrade: vida e obra. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.



Fonte: Projeto “Vozes contra o racismo”, Denilson Beniwa projeta imagens sobre o Monumento às Bandeiras. 2020. Divulgação/Coletivo Coletores

A efervescência de São Paulo contribuiu para que a cidade fosse palco da Semana que marcou as artes no país - mas muita movimentação também estava acontecendo em várias regiões do Brasil.

A São Paulo da Semana: barulho dentro e fora do Theatro

Se o modernismo foi responsável por inverter a bússola que julgava a herança afro-brasileira e indígena motivo de atraso, hoje é flagrante a falta de artistas negros e indígenas e a escassa presença feminina

Lilia Moritz Schwarcz
Pedro Meira Monteiro

Resumo

Neste artigo discutimos o contexto em que se deu a Semana de Arte Moderna no Theatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922, analisando como ambos — teatro e festival — são parte de um desejo de projeção das elites paulistanas no cenário nacional. Ao invocar o modernismo, os jovens da Semana se posicionavam diante do cenário de uma história republicana de poucas conquistas, no plano dos direitos, e muitas demandas, no universo da pós-abolição, dos movimentos operários e da imigração que mudavam a face da metrópole. Se o modernismo foi responsável por inverter a bússola que julgava a herança afro-brasileira e indígena motivo de atraso, é hoje flagrante a falta de artistas negros e indígenas e a escassa presença feminina. Nosso objetivo é voltar a essa história de escolhas e silêncios, e fazer perguntas a partir de um presente em que são outras as demandas por uma modernidade radicalmente inclusiva e democrática.

Palavras-chave: Modernismos, pós-abolição, Theatro Municipal, Semana de Arte Moderna

São Paulo do café no contexto da Semana de 22

Entre as décadas de 1910 e 1920, São Paulo aprontava-se para cumprir o papel que para si vislumbrava: a de grande metrópole do café. Em paralelo ao movimento de urbanização ocorrido nas grandes capitais, que implicou na remodelação dos núcleos centrais das cidades brasileiras — o que na prática significava jogar as populações mais pobres para as periferias e áreas menos “nobres” — também São Paulo buscava alterar o desenho de sua urbe, de forma a se apresentar como um cartão postal do “moderno” e da “civilização”.

Não faltaram verba, soberba e até símbolos culturais como o imponente Theatro Municipal, inaugurado em 1911 pela poderosa elite agrária local, para representar sua grandiosidade, ou mesmo a figura do Bandeirante que, criada num conluio entre o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e o Museu Paulista, passaria a representar o caráter “indomável” desses personagens, e dos paulistas em geral: grandes desbravadores do sertão e de suas fronteiras.

Mas essas eram histórias pela metade. Os bandeirantes comportavam-se, também, como milícias mercenárias feitas para apresar pessoas escravizadas e indígenas, e o Municipal, a despeito de suas poltronas de veludo, paredes de mármore, luminárias rebuscadas e figuras inspiradas na Antiguidade, não correspondia exatamente à realidade da cidade que sofria, naquele momento, com uma série de problemas de ordem



Fonte: Histórico Demográfico do Município de São Paulo. Reprodução. Disponível em smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/1920.php

Figura 1. Conjunto formado pelo Viaduto do Chá, Teatro São José, Teatro Municipal e Vale do Anhangabaú (1920).

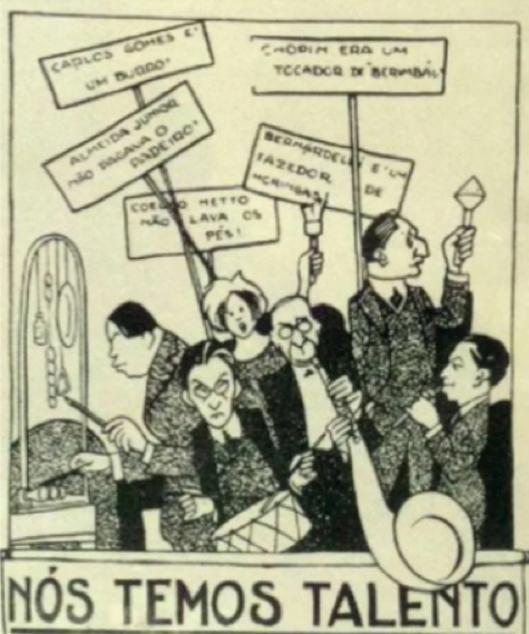
política, econômica e social.

Em primeiro lugar, a metrópole paulista ainda vivia as consequências da Primeira Guerra Mundial. A “Grande Guerra”, que ocorrera entre 1914 e 1918, resultou numa luta bárbara pelo poder, na qual entrou em cena uma maneira nova de combater — a chamada “guerra moderna” — que alterou para sempre as concepções tradicionais das operações militares e culminou na queda dos quatro grandes impérios globais — russo, alemão, austro-húngaro e otomano — além de matar milhões de pessoas.

A guerra moderna criou seu próprio ritmo. Não se tratava somente de expandir o combate ou tornar inexpugnável uma fortificação. A associação da tecnologia com o movimento de tropas e armamentos em larga escala introduziu a lógica da “guerra total”, na qual o civil e o soldado já não eram distinguíveis. Cidades inteiras desmoronaram debaixo de bombas lançadas por aviões

— aliás, uma invenção recente — e pelas incursões aéreas dos zeplins, os enormes dirigíveis que coletavam informação sobre as linhas de defesa e eventualmente atacavam de grande altitude, praticamente inacessíveis à artilharia defensiva de solo. A mesma lógica de destruição imperou no mar, com a entrada da guerra submarina. A Primeira Guerra levou para o front exércitos de massa e afundou os soldados em trincheiras. Quando terminou, entre 20 e 30 milhões de pessoas haviam morrido. A estreia do Brasil se deu em 1917, após navios brasileiros terem sido torpedeados por submarinos do Império Alemão. O país teve uma participação modesta, já que não possuía grandes recursos bélicos, mas o evento deixou marcas na economia e na sociedade brasileira [1].

Mas havia também outras “armas” ameaçando a população. Só no caso da sociedade alemã, em apenas três meses a assim chamada



Fonte: "D. Quixote em S. Paulo", de Belmonte [cartunista]. Reprodução

Figura 2. Caricatura satirizando o ambiente vanguardista em torno da Semana de 22.

"gripe espanhola" dizimou quase um terço dos mortos em toda a Grande Guerra. Prognósticos projetavam que, em aproximadamente noventa dias, a doença iria infectar um quinto da população mundial.

Em outubro de 1918, a gripe desembarcou em São Paulo, vinda do Rio de Janeiro e de Santos, e mais de 5 mil paulistanos morreram até o final de dezembro. O alerta inicial veio da Espanha, primeiro país a dar publicidade à virulência da doença. Como não participava da guerra, não houve censura na imprensa local, diferentemente dos países diretamente implicados no conflito e que não queriam dar qualquer sinal de fraqueza. Havia quem acreditasse, nos Estados Unidos — mas também no Brasil de então — que a gripe era uma arma química inventada na Alemanha, pela indústria farmacêutica Bayer, e espalhada por espiões

que desembarcavam de madrugada dos submarinos alemães e destampavam os tubos de ensaio repletos de germes. A profusão de nomes para a doença e de teorias sobre a sua origem pode bem representar as incertezas de uma época que havia apostado na ciência e em sua capacidade de libertação das mazelas e enfermidades. Mas a realidade ia, mais uma vez, em sentido oposto. Só em São Paulo, com uma população estimada em 470 mil habitantes, de outubro a dezembro foram registrados 5.328 óbitos causados pela doença [2].

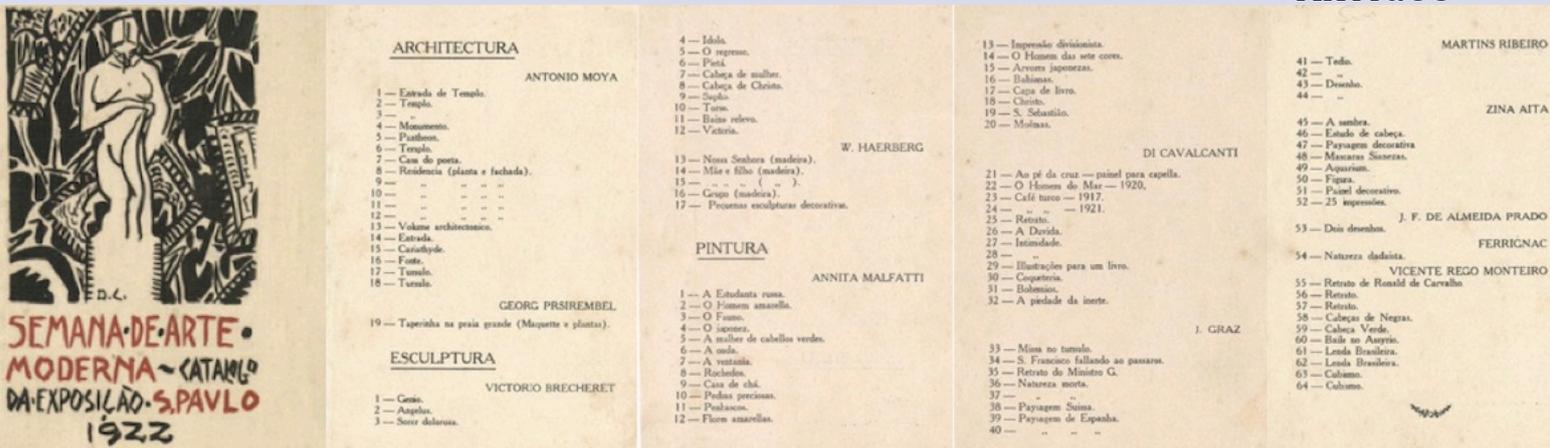
Mas a pasmaceira paulistana seria também chocalhada por outra novidade: as muitas greves operárias que chegaram ao seu auge em 1917. Devido ao processo de urbanização e de industrialização acelerado que animava o país — em parte motivado pelas novas demandas do mercado mundial, no contexto da Primeira Guerra — o Brasil viu crescer o número de operários, muitos deles imigrantes portugueses, italianos e espanhóis, que não tinham, porém, seus direitos trabalhistas assegurados. Venceslau Brás já havia sancionado em 1916 o primeiro Código Civil, que fora aprovado pelo Congresso um ano antes. Foi um avanço no emaranhado de leis que atormentavam o cotidiano da população e regulou o campo dos direitos privados — família, posse, propriedade —, mas deixou de lado os trabalhadores e os direitos civis básicos.

A classe trabalhadora reagia, portanto, a condições de trabalho péssimas. Como acontecera desde o início da Revolução Industrial na Europa, não havia tempo máximo de

jornada diária, os salários eram muito baixos, e ainda mais reduzidos para o grande contingente feminino. Crianças trabalhavam a partir de cinco anos de idade, sendo que menores chegavam a constituir metade do total de operários empregados. A situação se repetia no Rio de Janeiro e em cidades como Belo Horizonte e Recife, que também ensaiavam erguer seu parque industrial. Com forte influência das ideias anarquistas, os operários brasileiros já vinham realizando greves desde o princípio do século. Em 1917, entretanto, eclodiu em São Paulo uma greve geral que foi duramente contida. A repressão causou a morte de um operário, cujo enterro paralisou a cidade e a transformou num campo de batalha. Duas décadas depois, num conto intitulado "Primeiro de maio", Mário de Andrade retrataria a condição dos trabalhadores a partir do drama de um operário que oscila entre, de um lado, a chata comemoração patronal do dia do trabalho, e, de outro, a solidariedade de classe que lhe traz um refúgio mais que necessário [3].

Em meados de 1916, a cidade de São Paulo contava com 541.690 habitantes. Até 1918, o estado seria responsável por receber, aproximadamente, 70% dos imigrantes italianos que chegaram ao Brasil, desde fins do século XIX. Só para se ter uma ideia, até o ano de 1920 deram entrada no estado mais de um milhão de italianos, representando 9% de sua população total [4].

Se os imigrantes foram primeiramente empregados nas fazendas de café, logo ganharam as cidades, sobretudo a capital paulista, que ficou muito italianizada



Fonte: International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Reprodução

Figura 3. Catálogo da exposição realizada no saguão do Theatro Municipal.

nos seus costumes, no idioma, na pronúncia do português, e na dieta. Juó Bananère, pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, criou uma série de obras ironizando o patois falado pela colônia italiana de São Paulo. A despeito de não ter ascendência italiana, Bananère se apaixonou pelos bairros operários que cresciam na capital — como Brás, Barra Funda, Bom Retiro, Belenzinho e Bexiga —, e se dizia candidato à Academia Brasileira de Letras. Parodiando o poeta Gonçalves Dias, compôs uma “Canção do exílio” (sem til mesmo) com sotaque paulistês: “Migna terra tê parmeras,/ Che ganta inzima o sabiá./ As aves che stó aqui/, Também tuttós sabi gorgeá...” [5].

Também a imigração japonesa, que se iniciou oficialmente em 1908, concentrou-se no estado de São Paulo. Além do mais, grande parte de uma copiosa população negra deixara as propriedades rurais, com a abolição da escravidão, passando a compor o cenário urbano paulistano, mas em posições subalternas e com menos direitos sociais.

Esses grupos conviviam na Pauliceia que rapidamente

se urbanizava: todos juntos, mas também separados por abismos sociais. Longe de constituírem um grupo homogêneo, os imigrantes pertenciam a segmentos distintos e tinham diferentes origens. Era todo um leque de procedências, captado pelo mesmo Mário de Andrade em sua Pauliceia desvairada, poemário publicado em 1922, e onde a certa altura se fala da “Costureirinha de São Paulo,/ Ítalo-franco-luso-brasílico-saxônica” [6].

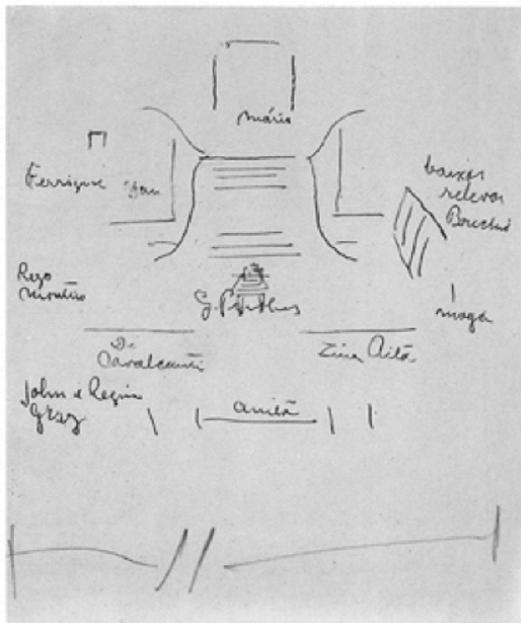
Havia muitas diferenças internas na imigração. Dentre os italianos, por exemplo, alguns vinham de cidades ao

“A década de 1920 abriu toda uma agenda de mudanças, inaugurando hábitos, procedimentos e diagnósticos que orientariam várias gerações dali em diante.”

norte do seu país, como Milão, e estavam habituados à vida urbana. Outros, entre os quais a grande maioria vinha do Vêneto, trataram de readequar os costumes rurais que traziam na bagagem. Católicos fervorosos e tradicionais, os italianos estranhavam o catolicismo rústico e misturado existente no Brasil, e reacendiam sua fé decorando a casa com santos de devoção e símbolos pátrios.

O fato é que a mistura de línguas e costumes levou a todo tipo de problema, e gerou uma cidade desigual e partida. Vizinhos se estranhavam, expressões eram mal compreendidas e conflitos estouravam diariamente. Já “os brasileiros”, sobretudo negros, que eram considerados “pau para toda obra” e podiam ensinar técnicas locais de agricultura, construção, transporte e culinária, eram vistos como inferiores. O racismo se expressava por toda parte naquela São Paulo do pós-abolição.

Se alguns imigrantes retornaram a sua terra natal, os que permaneceram tendiam a reler hábitos locais, ajustando-os a seus costumes originais. E assim a capital paulista, que mais se parecia a uma babel



Fonte: Coleção particular, foto Romulo Fialdini. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Reprodução

Figura 4. Sketch da disposição das obras feito por Yan de Almeida Prado para Aracy Amaral.

de línguas e hábitos, era também local propício para o surgimento de novas ideias e reivindicações, sobretudo no que se referia ao trabalho urbano. No princípio de 1918, as marcas das “desordens operárias”, para ficarmos com os termos dos jornais de então, faziam-se sentir fortemente em São Paulo. O certo é que a cidade ia consolidando sua vocação industrial e sua população formada pela mistura de muitas imigrações e migrações internas.

As utopias anarquistas não eram exclusividade dos italianos, e desembarcaram também na bagagem de outros imigrantes. No Brasil, os anarquistas se organizaram em associações voltadas para a melhoria das condições de vida do trabalhador e para o acesso à educação. Fundaram diversas publicações — A Voz do Trabalhador, A Terra Livre, A Plebe, A Lanterna — e se utilizaram da greve como arma

essencial de mobilização e combate [7].

A classe operária tornou-se, então, um novo protagonista na vida pública. Uma sociedade formada por muitos imigrantes tomava vulto e vivia em tensão com as poderosas elites paulistanas, socializadas na linguagem do mando, herdeira do longo e enraizado convívio com o sistema escravocrata. Uma mistura complexa, portanto, com preconceitos de raça e de classe andando ora em paralelo, ora de mãos dadas.

Foi nessa São Paulo conflagrada, que misturava tantos tempos e pessoas diferentes, que se abriu, em fevereiro de 1922, a Semana de Arte Moderna. A provocação era grande, pois ela seria realizada no grande cartão postal da cidade que se queria moderna: o Theatro Municipal.

Semana de arte em São Paulo e não de São Paulo

A década de 1920 abriu toda uma agenda de mudanças, inaugurando hábitos, procedimentos e diagnósticos que orientariam várias gerações dali em diante. Se foi nesse momento que se generalizou um sentimento de decepção em relação à República — que prometeu inclusão, mas entregou muita exclusão social — é também nesse contexto que se imagina um Brasil moderno. Sobre tudo a intelectualidade nacional passaria a questionar de maneira inédita concepções mais tradicionais na área da cultura, elevando o tom do debate sobre os legados da história colonial, imperial e

escravista do Brasil. Era um tempo de novos atores, que lutavam por direitos e por maior participação na história que era contada.

O marco simbólico desse processo pode ser plausivelmente atribuído ao ano de 1922. Na ocasião, dois eventos, profundamente diferentes, entrariam para a agenda do país: de um lado, a comemoração oficial do centenário da Independência; de outro, em São Paulo, a programação de três dias que viria a ser conhecida como a Semana de Arte Moderna. Eventos opostos, mas reflexos, interrogando o passado e imaginando o futuro.

A Semana de Arte Moderna se pretendia inaugural, como se fosse o marco zero de uma geração que rompia com os padrões estéticos vigentes, ainda muito vinculados à cultura bacharelesca, passando a questionar, fosse na representação artística, ensaística ou ficcional, a organização política e institucional da República brasileira. O padrão era até então dado, sobretudo, pela Academia Brasileira de Letras (ABL), que fora fundada em 1897, no Rio de Janeiro, por intelectuais públicos como Machado de Assis, Graça Aranha, Oliveira Lima, Rui Barbosa e Joaquim Nabuco. Seguindo um modelo de matriz francesa, a ABL reunia quarenta integrantes, que formariam uma espécie de esteio intelectual e moral da nação [8]. Com o correr do tempo, o grupo acadêmico ganharia um lugar cada vez mais assentado e corporificaria um padrão, sobretudo de conduta, que o mantinha distante das experiências estéticas que



Fonte: Óleo sobre tela. Acervo IEB-USP. 1915. Reprodução

Figura 5. “A estudante Russa”, de Anita Malfatti.

levariam ao modernismo. Sobretudo, os acadêmicos se afastavam dos grupos boêmios que se reuniam nos bares e livrarias cariocas, e que formavam verdadeiros clubes de sociabilidade de novas gerações.

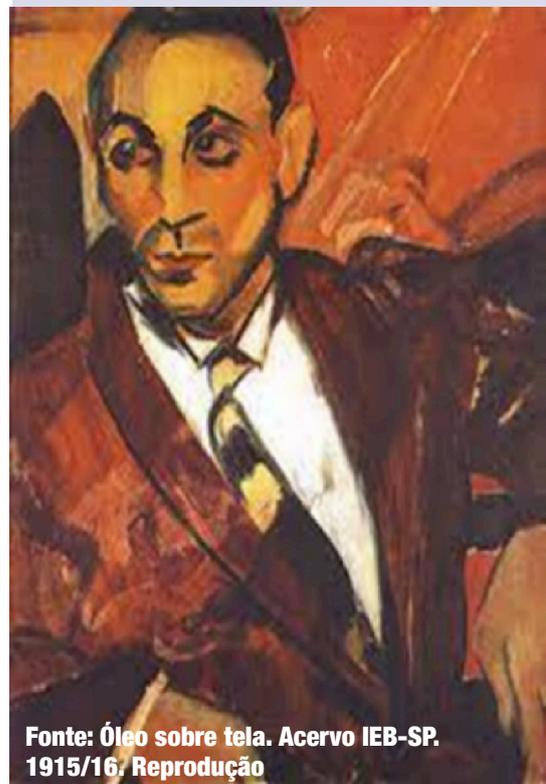
Eram, portanto, vários os modernismos que iam surgindo, em diferentes lugares, e é por isso que esse movimento deve ser entendido como um processo que se instaura num mesmo contexto, embora ganhe formas diversas sempre que decide definir novas linguagens e produzir novas visões do país. É a partir desse momento que o modernismo deixa de ser mera possibilidade para tornar-se um ponto de vista plural, assentado em múltiplas versões do que seria ou deveria ser a cultura nacional.

Mas o grupo de São Paulo vinha mesmo para fazer barulho, embora vários comparsas do Rio tenham sido

também convocados a compor a ostentosa bagunça artística, que aconteceu entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922, no Theatro Municipal, cuja eclética arquitetura dialogava com a dos grandes teatros neoclássicos europeus (Figura 1).

Imponente, o Theatro podia ser visto ao longe, com suas estruturas grandiosas e que lembravam a antiguidade clássica; muito distantes da pacata São Paulo, de então, e da vanguarda que os integrantes da atividade pretendiam trazer consigo. A “Semana”, como viria a ser chamada, teve a participação de escritores como Mário e Oswald de Andrade; artistas plásticos como Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Victor Brecheret; músicos como Heitor Villa-Lobos e Guiomar Novaes, entre vários outros. Graça Aranha, que dois anos depois romperia estrepitosamente com a ABL, foi convidado a dar a palestra de abertura, enquanto Paulo Prado, grande representante da oligarquia paulista, passaria o chapéu entre os barões do café para pagar o aluguel do teatro e afiançar a aventura dos jovens inovadores.

A Semana serviria para ironizar a importação acrítica de teorias e movimentos artísticos, além de frear a voga do darwinismo racial e propor a revalorização de elementos não brancos na formação da cultura brasileira, com a criação de novos modelos para se pensar e inventar a comunidade nacional. A época andava marcada pelas vanguardas e o intento era renovar o ambiente artístico e cultural local, inspirando-se nos experimentos estéticos que ocorriam na Europa — como o Futurismo, o

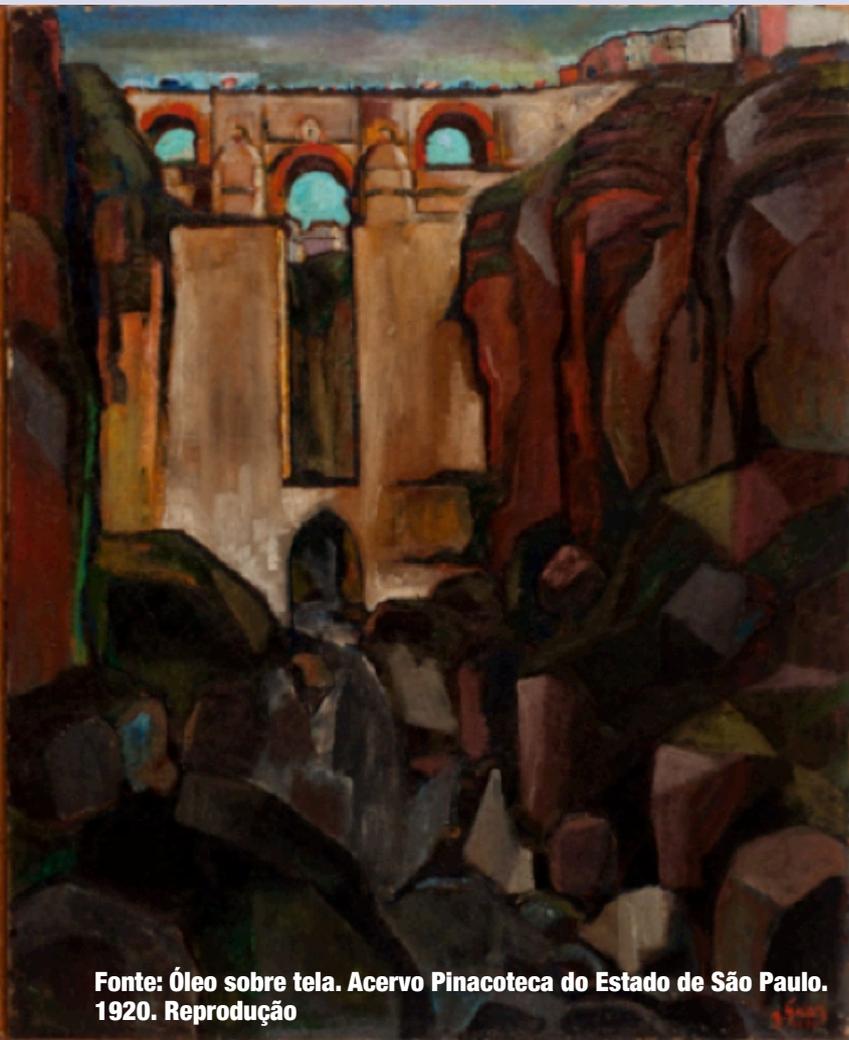


Fonte: Óleo sobre tela. Acervo IEB-SP. 1915/16. Reprodução

Figura 6. “O homem amarelo”, de Anita Malfatti.

Cubismo, o Expressionismo — mas sempre usando uma régua brasileira, ainda que algumas estéticas finisseculares, como o art nouveau, jamais se ausentassem completamente do horizonte dos primeiros modernistas.

Embora não tenha alcançado repercussão imediata propriamente positiva, tendo sido alvo de críticas e ironia de grande parte da imprensa local, merecendo ainda o silêncio ou o escárnio da imprensa de outros estados, a Semana seria mais tarde consagrada como a grande manifestação do modernismo no país. As duas noites e uma tarde de festa no Municipal contavam com conferências, concertos e declamações, além de apresentações de piano e canto. Uma de suas inspirações eram as Fêtes de Deauville, que Paulo Prado e sua esposa conheciam de suas viagens



Fonte: Óleo sobre tela. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo. 1920. Reprodução

Figura 7. “Paysagem de Espanha”, de J. Graz.

à França. Em sua versão tropical, a festa modernista aconteceria dentro do teatro, mas também à volta dele, com uma programação especial nos cinemas da região central de São Paulo.

Coube a Mário de Andrade, no intervalo do segundo dia do festival, ler parte de seu tratado poético “A escrava que não era Isaura”, sob os assovios de uma plateia para lá de desconfiada. Aquela altura, Ronald de Carvalho já declamara o poema “Os sapos”, brincadeira sarcástica com a cena literária brasileira de então, enviada por Manuel Bandeira do Rio de Janeiro. Villa-Lobos não impressionou a todos, e ao menos um jornal acusou sua música de “africana”.

Para completar, no último dia, quando a atenção já não era a mesma, ele apareceu no palco de chinelo por conta de uma infecção no pé, e o gesto seria tomado como vanguardista e devidamente ridicularizado. Estudantes vaiavam a torto e a direito, mas reza a lenda que o grupo fora contratado por Oswald de Andrade para garantir que a festa ficasse marcada pela contestação e assim chamar a atenção da imprensa, impedindo que permanecesse indiferente ao que acontecia [9].

A crônica do período registra grande confusão, no palco e na plateia, com gritos, aplausos e vaias, em parte esperados e mesmo desejados por vários artistas. A exceção

seria Guiomar Novaes, que reclamara publicamente com a comissão organizadora do descaso com seu amado Chopin, cujas obras ela executaria ao lado da música de Debussy e do próprio Villa-Lobos, naquele que parece ter sido o único momento de unanimidade e entusiasmo. Na última noite, conta-se ainda, as galerias foram fechadas para que arruaceiros não entrassem e atirassem batatas ao palco.

É em vão que se busca qualquer coerência ou unidade estética na Semana. Nos três dias do festival, o novo e o velho se misturaram, embora a expectativa geral fosse por um evento “futurista” — expressão também pouco precisa, que vinha sendo utilizada desde a década anterior e se tornara especialmente conhecida a partir de um artigo de Oswald de Andrade, em que, para desconforto de Mário de Andrade, ele chamara o então amigo de “meu poeta futurista”. Não contente, reproduziu nas páginas do jornal versos de “Pauliceia desvairada”. O artigo gerou celeuma, e dizem que Mário sofreu a mesma espécie de reação negativa que, anos antes, afetara a carreira da pintora Anita Malfatti. Se até então era um personagem pouco conhecido na cidade — professor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo —, passou, assim afirmam testemunhas, a ser apontado nas ruas [10].

Vale lembrar igualmente que, no dia 6 de junho daquele ano, e no mesmo jornal, Mário de Andrade publicou um artigo intitulado “Futurista?” [11]. Enfim, não faltou quem, às vésperas da Semana, ridicularizasse a

posição de gente como ele em relação à arte do passado. Os “futuristas”, como se lê num artigo da época, podiam ser uns “salta-pocinhas”, expressão que então designava, com enorme preconceito, sujeitos “adamados” como o próprio Mário [12].

Seja como for, é certo que, se no seu momento a Semana mereceu mais vaia do que aplauso, com o tempo ela se projetaria como o grande evento modernista, tornando-se, numa leitura que se faria canônica, uma espécie de sinônimo do espírito de vanguarda. Tal leitura deixa de lado outros modernismos e as mais variadas figuras que, tanto em São Paulo como em outros estados, jamais se encaixaram nas linhas lançadas pelo núcleo da Semana de Arte Moderna. Não que muitas dessas figuras marginais, deixadas de lado nas nossas histórias literárias mais canônicas, realmente quisessem ser identificadas a um movimento que muitos viam com desdém. Mas o problema aumenta sempre que o modernismo paulista é identificado àquilo que se pode chamar de “moderno”, como se tudo que escapa de suas balizas devesse ser relegado a um plano inferior ou passadista.

É fato também que a régua brasileira com que vários modernistas mediam e adaptavam as teorias estrangeiras jamais significou que o seu foco de interesse — as culturas mestiças que permitiam valorizar as origens negras e indígenas do povo brasileiro — fosse muito além de uma projeção estética. Virar a bússola e incluir aqueles elementos mestiços, tidos por muitos como bárbaros e



Fonte: Acervo MAC-USP. Reprodução



Figura 8. Estudos preparatórios, de Vicente do Rego Monteiro, para cenário e figurinos de um balé sobre lendas da Amazônia, exibidos na Semana de Arte Moderna. À esquerda, “Tupã” (1920), e, à direita, “O boto” (1921), ambos em aquarela e nanquim sobre papel.

atrasados, no quadro de uma modernidade brasileira foi um gesto ousado e importante, que coube de fato aos modernistas do passado. Mas caberia ao nosso tempo, não ao deles, reclamar que as pessoas negras e indígenas não sejam apenas objeto de admiração e estudo, e sim produtores de suas próprias narrativas e de sua própria arte moderna.

Pelos saguões do Municipal

Pouca gente, para além dos especialistas, conhece a exposição que se espalhou pelos saguões do Theatro Municipal durante os eventos da Semana de Arte Moderna, e sobre a qual não restaram documentos ou depoimentos

devidamente detalhados. No catálogo da mostra, cuja capa traz um desenho hoje icônico de Di Cavalcanti, constam 18 projetos do arquiteto espanhol-brasileiro Antonio Moya; 12 esculturas do ítalo-brasileiro Victor Brecheret, 5 do alemão Wilhelm Haerberg e uma maquete e plantas do polonês-brasileiro Georg Przyrembel; 12 obras de Di Cavalcanti, 20 de Anita Malfatti e 8 de Zina Aita; 2 desenhos de Yan de Almeida Prado e um de Inácio da Costa Ferreira, o Ferrignac; 8 obras do suíço John Graz e 4 de Alberto Martins Ribeiro, além de 10 trabalhos de Vicente do Rego Monteiro.

Por mais heteróclita que fosse, a mostra devia impressionar, sobretudo porque já havia um rastro de polêmica



Fonte: Bronze. Acervo Mário de Andrade, IEB-USP. 1920. Reprodução

Figura 9. "Cabeça de Cristo", de Victor Brecheret.

colada à "arte moderna", especialmente desde que, em 1917, Monteiro Lobato reagira com virulência a uma exposição das telas de Anita Malfatti em São Paulo. É desse ano o primeiro sinal de uma querela que os próprios modernistas tratariam de alimentar. Não só Oswald – que, aliás, era relativamente próximo de Lobato – parece ter contratado estudantes para vaiar sob medida as apresentações dos modernistas durante a Semana, mas consta que toda manhã eram encontrados bilhetes mal-educados atrás das obras expostas nos saguões do Municipal. A polêmica interessava aos dois lados, mantendo vivas posições que, contemporaneamente, nos acostumamos a ver como rigidamente opostas. Mas havia também, em meio à guerra de posições, muito diálogo

cruzado que tendemos a deixar de lado, sobretudo no calor das comemorações.

De toda forma, 1917 foi um ano recheado para os modernistas, que ainda não se pareciam em nada ao grupo aguerrido de 1922. Mário de Andrade estreara com o pseudônimo Mário Sobral, publicando um poemário que era também um libelo contra a Grande Guerra, muito distante ainda da sua verve poética posterior; Manuel Bandeira flertava com o penumbrismo em "A cinza das horas"; e Menotti del Picchia publicava seu "Juca Mulato", que não estava lá muito distante do Jeca Tatu de Lobato, embora envolto numa bonita reflexão lírica. Por fim, foi em dezembro de 1917 que Anita

"A Semana serviria para ironizar a importação acrítica de teorias e movimentos artísticos, além de frear a voga do darwinismo racial e propor a revalorização de elementos não brancos na formação da cultura brasileira, com a criação de novos modelos para se pensar e inventar a comunidade nacional."

Malfatti abriu uma exposição, trazendo o expressionismo que conhecera na Alemanha e estudara também nos Estados Unidos. Aliás, ela já havia apresentado seus estudos e algumas obras numa mostra de 1914 no primeiro andar das lojas Mappin, em frente ao mesmo Theatro Municipal que acolheria o barulho modernista na década seguinte.

A exposição de 1917 trazia telas como "O homem amarelo", "A mulher de cabelos verdes" e "A estudante russa", que cinco anos depois, durante a Semana, seriam expostas logo na entrada do saguão do Municipal, antes das escadarias, de acordo com Yan de Almeida Prado, que no final da década de 1960 fez um sketch da disposição das obras para Aracy Amaral [13].

A temperatura subiu bastante em 1917, quando Lobato, que já era um editor e autor bastante conhecido, publicou "Paranoia ou mistificação" na edição noturna de "O Estado de São Paulo". O artigo saiu na coluna Artes e Artistas sob o título "A propósito da exposição Malfatti", mas ficou consagrado com o outro título, mais escandaloso e onde Monteiro Lobato batia forte. Ele começava dividindo o mundo das artes em dois: "Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que veem normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardados os eternos ritmos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. [...] A outra espécie é formada dos que veem anormalmente a natureza, e interpretam à luz das teorias efêmeras, sob a

sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência; são frutos de fim de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz do escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento”.

Daí em diante enquadrava Malfatti nesse segundo grupo, assim como desdenhava o trabalho dos modernos, de forma geral: “Embora eles se deem como novos, precursores duma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranoia e com a mistificação. [...] Sejam sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e “tutti quanti” não passam de outros ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma — caricatura que não visa, como a primitiva, ressaltar uma ideia cômica, mas sim desnortear, aparvalhar o espectador.”

As formas expressivas dos personagens, as distorções e a fatura distante das telas mais acadêmicas já mostravam como a pintura cumpria um papel relevante na reação do grupo, que por meio dela também exprimia sua revolta diante do que considerava antigo, ainda ligado a uma noção mais realista e eminentemente figurativa da representação. O mesmo gesto podia ser percebido nas telas de John Graz, que traziam paisagens dramáticas e nada idílicas ou edênicas.

Nos estudos de Vicente do Rego Monteiro, produzidos para o cenário e figurinos



Fonte: Casa Mário de Andrade. Reprodução

Figura 10. Foto do grupo da Semana de Arte Moderna, 1924.

de um balé sobre lendas amazônicas, igualmente exibidos na Semana, uma nova representação ganhava lume. No lugar do indígena romântico, da voga acadêmica e palaciana, sua paleta dialogava com a linguagem das vanguardas artísticas e trazia indígenas menos passivos, envoltos em suas próprias cosmologias. Ainda que o orientalismo, isto é, o gosto pelo exótico que orientara as vanguardas europeias, estivesse presente, o contato com o passado indígena era de outra ordem. E assim combinava-se esteticamente, um certo orientalismo com uma determinada “tropicalidade”, ou tropicalismo, que ia sendo criado nesse contexto [i].

Esse espírito de arejamento, de busca da novidade artística, surge igualmente nas esculturas de Brecheret, que tomavam parte importante da exposição aberta durante o evento.

É o caso de “Cabeça de Cristo”, onde o bronze é submetido a formas contorcidas e expressões

pouco idealizadas: um Cristo mais humano, conturbado e subjetivo, se destaca na obra, que não procura qualquer tipo de monumentalização ou mesmo referência imediata à religiosidade oficial. Aliás, o próprio Mário de Andrade compraria mais tarde o bronze de Brecheret para sua coleção particular, para grande escândalo da família, que nunca vira um cristo de trancinhas...

Modernismos, hoje

Viu-se que a Semana de Arte Moderna mobilizou ideias e pessoas que tinham compromisso com a afirmação do lugar central de São Paulo no imaginário da modernização brasileira. Mas vimos que essa é uma história pela metade, porque deixa de lado o fato de que a modernização se fazia de forma desigual e violenta. Além disso, muita gente ficou de fora da festa; outras concepções e práticas artísticas que eram também, à sua maneira, bastante modernas, acabariam relegadas a



Fonte: Acrílica e óleo sobre linho. 2017. Reprodução

Figura 11. “Dezessete Homens e um Segredo ou Os Modernistas”, de Daniel Lannes.

segundo plano nas histórias canônicas da literatura e da cultura. Também se pode dizer que os modernistas trouxeram mais os “seus outros” — suas projeções e subjetividades — do que os incluíram. O grupo era majoritariamente branco e masculino, o que se destaca ainda mais na foto de 1924, mas que passou a representar, num futuro próximo, a imagem oficial da “Semana”.

Nela só aparecem os integrantes masculinos da exposição, com Oswald de Andrade ganhando o plano central da foto, sentado, de pernas cruzadas e descontraído, e Mário de terno escuro e óculos, à esquerda, em pé.

Para denunciar tal processo de invisibilidade, o artista contemporâneo Daniel Lannes embaralha e borra a foto, de maneira a questionar a apropriação da imagem, instando uma visão mais crítica sobre ela e acerca da recepção futura da Semana, que borrou marcadores de gênero, raça e

classe.

Também o artista Bastardo, especialmente comissionado para participar da exposição “Contramemória” — a primeira grande mostra de arte inaugurada no Theatro Municipal depois de 100 anos — escancarou os ausentes e fez sua própria galeria de “modernistas” [ii] (Figura 12).

Sem negar a riqueza

“Muita gente ficou de fora da festa; outras concepções e práticas artísticas que eram também, à sua maneira, bastante modernas, acabariam relegadas a segundo plano nas histórias canônicas da literatura e da cultura.”

e a novidade da Semana, é possível dizer ela sequestrou a ideia do moderno. Caberia, portanto, ao nosso tempo, voltar a perguntar pelo que é moderno, e sobretudo para quem; onde e quem produz e nomeia o moderno? De onde provém a autoridade que separa o atual daquilo que seria ultrapassado?

A memória, como celebração, é também uma forma de esquecimento, de apagamento. Talvez seja tempo de perceber vozes e corpos que estiveram ausentes, por razões as mais diversas, do contexto de produção da Semana de Arte Moderna. Ou talvez essas vozes e esses corpos tenham estado presentes: nas telas, na música, nas projeções e nos sonhos dos nossos chamados modernistas.

Mas quem são os modernistas hoje? Onde estão, e o que estão fazendo? Talvez seja tempo de ler a memória a contrapelo, contar uma contra-história, no sentido de dar lugar e, ao mesmo tempo, propiciar outras narrativas. Até porque essa é a forma de honrar o impulso modernista que vai muito além de 1922. Não se trata de cobrar do passado o que ele (talvez) não pudesse dar, mas sim apontar para o que ficou no meio do caminho, como promessa democrática e inclusiva nunca completamente realizada, neste país que continua, e com toda razão, a querer descobrir-se moderno, mas permanece ainda tão racista e profundamente desigual.

NOTAS

i. Nos referimos aqui a não só à voga do Orientalismo nas artes, como à definição decolonial de Edward Said em obra que ganhou esse mesmo título: *Orientalismo* (São Paulo, Companhia das Letras, 1998).

ii. A exposição ficou aberta no Theatro Municipal de abril a junho de 2022 e teve a curadoria de Jaime Lauriano, Lília Moritz Schwarcz e Pedro Meira Monteiro.

REFERÊNCIAS

1. SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. *A Bailarina da Morte: a gripe espanhola no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. José Murilo de Carvalho. "O pecado original da República; como a exclusão do povo marcou a vida política do país até os dias de hoje". In: _____. *O pecado original da República*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017. EKSTEINS, M. *A sagração da primavera; a Grande Guerra e o nascimento da era moderna*. São Paulo: Rocco, 1991. KOLATA, G. *Gripe: a história da pandemia de 1918*. São Paulo: Record, 2002.

2. SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. *A Bailarina da Morte: a gripe espanhola no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

3. ANDRADE, M. "Primeiro de maio". In: *Contos novos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999, p. 35-42. Vide MONTEIRO, P. M. Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência. São Paulo: Companhia das Letras/Edusp, 2012.

4. SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. *A Bailarina da Morte: a gripe espanhola no Brasil*, op. cit. "Herbert Klein. "A integração dos imigrantes italianos no Brasil, na Argentina e nos Estados Unidos," *Novos Estudos CEBRAP* (São Paulo), v. 25 (1989 Out.), p. 95-117. TOLEDO, R. P. *A capital da vertigem. Uma história de São Paulo de 1900 a 1954*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2015.

5. BANANÉRE, J. *La divina incença*. 2ª ed. São Paulo: Folco Masucci, 1966.

6. ANDRADE, M. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993, p. 98.

7. SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H.



Fonte: Óleo sobre tela. 2022. Reprodução

Figura 12. "Brasilfuturismo", de O Bastardo.

M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. HARDMAN, F. H. *Nem pátria, nem patrão! Memória operária, cultura e literatura no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2002; REIS FILHO, D. A.; DEMINICIS, R. B. (orgs.). *História do anarquismo no Brasil*. Niterói: ed. da UFF, 2006, v.1; Boris Fausto. *Trabalho urbano e conflito social*. Rio de Janeiro: Difel, 1977; TOLEDO, E. *Anarquismo e sindicalismo revolucionário: trabalhadores e militantes em São Paulo na Primeira República*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

8. LAHUERTA, M. "Os intelectuais e os anos 20: Moderno, modernista, modernização", em LORENZO, H. C.; COSTA, W. P. (orgs.). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: Editora Unesp, 1997. EL FAR, A. *A encenação da imortalidade: uma análise da Academia Brasileira de Letras nos primeiros anos da República (1897-1924)*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

9. CAMARGOS M. *Semana de 22: entre vaias e aplausos*. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 83-104. Ver também BOAVENTURA, M. E. *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Editora Edusp, 2008.

10. BRITO, M. S. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, op. cit., pp. 228-31. O artigo de Oswald intitulado "O meu poeta futurista" foi originalmente publicado no *Jornal do Commercio*, São Paulo,

27 de maio de 1921.

11. ANDRADE, M. "Futurista?". *Jornal do Commercio*, São Paulo, 6 de junho de 1921.

12. NICOLA J.; NICOLA L. *Semana de 22: antes do começo, depois do fim*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2021, p. 443.

13. AMARAL, A. A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. 5ª edição revista e ampliada. São Paulo: Editora 34, 1998.

Lília Schwarcz é professora do Departamento de Antropologia Social da Universidade de São Paulo (USP) e professora visitante em Princeton (EUA). É editora da Companhia das Letras, Curadora Visitante para Histórias do MASP (desde 2016) e membro do "Advisory Committee for Human Rights Whatch - Americas Division". É autora de "O Espetáculo das Raças" (Companhia das Letras, 1993), "As Barbas do Imperador" (Companhia das Letras, 1998), "Lima Barreto Triste Visionário" (Companhia das Letras, 2017) e "Sobre o Autoritarismo Brasileiro" (Companhia das Letras, 2019), entre outros.

Pedro Meira Monteiro é professor titular de literatura brasileira na Princeton University, nos Estados Unidos, onde dirige o Departamento de Espanhol e Português. Com Lília Schwarcz e Jaime Lauriano, foi curador da exposição "Contramemória", no Teatro Municipal de São Paulo.



Fonte: "Painel do Teatro João Caetano", de Di Cavalcanti. Rio de Janeiro [detalhe], 1931. Reprodução

Mário de Andrade contribui para a busca da brasilidade nas artes visuais, sem o rompimento radical com as tradições.

Não cairás no cubismo. Mário de Andrade e as artes visuais

Contra as vanguardas históricas, Mário de Andrade propõe para o Brasil uma arte moderna, porém atenta à tradição e à brasilidade.

Tadeu Chiarelli

Resumo

Com a necessidade de propor para o Brasil uma arte moderna, porém preocupada com a captação do homem local, Mário de Andrade, atuando como crítico de arte, refreou no modernismo brasileiro, todo ímpeto iconoclasta imperante nas vanguardas europeias. Distanciando-se dos aspectos mais radicais do cubismo, futurismo, etc., Mário se manteve atrelado ao conceito de arte como duplo do real, incentivando obras ligadas a um realismo sintético, com uma estruturação formal "clássica", sempre a léguas da abstração. Este texto produz um panorama das ideias do crítico.

Palavras-chave: Mário de Andrade crítico de arte; Retorno à ordem no Brasil

No ano de centenário da Semana de Arte Moderna, ocorrida em S. Paulo em fevereiro de 1922, cabe rever a contribuição de Mário de Andrade (1893-1945) no campo das artes visuais. Mário pode ser considerado um crítico de arte que lutou pela constituição de uma arte moderna no Brasil com índices precisos de “brasilidade” e, ao mesmo tempo, voltada para uma configuração distanciada dos valores vinculados à arte mais tradicional, naturalista e com objetivos fundamentalmente descritivos.

Assim, com a necessidade de propor para o Brasil uma arte moderna e, ao mesmo tempo, ainda preocupada com a captação do homem local e seu entorno — ao contrário do que acredita a maioria dos estudiosos do autor em outras áreas — Mário se viu levado a refrear, no modernismo, todo ímpeto iconoclasta imperante nas vertentes mais radicais das vanguardas europeias. Distanciando-se dos aspectos mais radicais do cubismo, futurismo e outras vertentes, Mário se manteve atrelado à necessidade de ser fiel ao conceito de arte como duplo do real. Assim, sua opção foi por incentivar a produção de obras ligadas a uma espécie de realismo sintético, pouco descritivo, mas com uma estruturação formal “clássica”, sempre a léguas da abstração.

Este texto produz um panorama das ideias do crítico.

Em junho de 1923, Mário de Andrade escreve carta para Tarsila do Amaral (1886-1973), pintora e amiga, então em Paris, e pondera: “[...] Creio que não cairás no cubismo. Aproveita

dele apenas os ensinamentos. Equilíbrio, Construção, Sobriedade. Cuidado com o abstrato [...]” [1] Nove anos depois, ao escrever sobre as pinturas de Di Cavalcanti (1897-1976), afirma:

[...] Também essa fidelidade ao mundo objetivo, e esse amor de significar a vida humana em alguns dos seus aspectos detestáveis, salvaram Di Cavalcanti de perder tempo e se desperdiçar durante as pesquisas do Modernismo. As teorias cubistas, puristas, futuristas, passaram por ele, sem que o desencaminhassem.

Di Cavalcanti soube aproveitar delas o que lhes podia enriquecer a técnica e a faculdade de expressar sua visão ácida do mundo [...] Nacionalizou-se conosco [...] sem se prender a nenhuma tese nacionalista, é sempre o mais exato pintor das coisas nacionais. Não confundiu o Brasil com paisagens; em vez de Pão de Açúcar nos dá sambas, em vez de coqueiros, mulatas, pretos e carnavais [...] [2]

As duas citações demonstram a opção e consequente manutenção de um programa específico criado por Mário de Andrade para a avaliação da produção visual do período, mantendo-se, em grande parte inabalável, até seu falecimento, em 1945.

Refiro-me, em primeiro lugar, a como ele gostaria que os artistas se relacionassem com as vanguardas europeias. Para Andrade, essa relação deveria ser predatória e seletiva. Ele aconselha Tarsila a tomar da experiência cubista apenas os elementos que o ligavam à grande tradição europeias

do “classicismo” — equilíbrio; construção; sobriedade.

Para o crítico, a pintora não deveria deixar-se seduzir pelas experiências mais radicais do cubismo. Nada de investigações formais e técnicas que pudessem levar sua pintura à abstração. A produção de Tarsila, portanto, deveria manter-se atenta ao rigor formal recuperado pelo cubismo — entendido como herdeiro da grande tradição da pintura europeia — não resvalando jamais para a não-figuração, mantendo-se, portanto, presa à produção de análogos do real (Figura 1).

Passados quase dez anos, a mesma relação predatória/seletiva volta a ser observada — e valorizada — nas considerações do crítico sobre a pintura de Di Cavalcanti. Di não teria “perdido tempo” nem “esperdiçado seu talento” deixando-se levar pelos questionamentos formais, surgidos com o cubismo, com o purismo e com o futurismo. Ao invés disso, o pintor teria tomado daquelas vertentes apenas o enriquecimento técnico e expressivo. E o que seria isso?

Observando a produção de Di Cavalcanti, sobretudo a partir da segunda metade dos anos 1920, nota-se uma sofisticação maior do artista em relação à fatura pictórica — demonstrando um olhar interessado na produção internacional da época, como também o uso da deformação expressiva das figuras, aproximando-o, assim, de uma liberdade formal mais próxima a determinadas vanguardas europeias, para ampliar seu apelo junto ao público. Porém, de maneira alguma, Di se privou de produzir uma pintura ainda

descritiva, embora desligada de um naturalismo “fotográfico”.

Se a relação predatória dos artistas brasileiros para com as vanguardas constituía uma das bases do programa de Mário para a arte que desejava ver implantada no país, o segundo elemento norteador de seu programa, seria, justamente, a necessidade de os artistas locais introjetarem o compromisso com a produção de uma arte engajada na captação da geografia humana do Brasil. Como visto, era este o aspecto da produção de Di que o crítico elogiava.

Sintetizando, Mário queria para o Brasil uma arte preocupada em retratar o “brasileiro” e, para tanto, ela poderia aderir (mas jamais mergulhar) em determinadas vertentes das vanguardas europeias. Tal adesão, no entanto, não poderia “desandar”, deixando que o artista parasse de se preocupar com o nacional e com uma produção vinculada à captação do real. Assim, Mário propunha uma adesão às vanguardas mediada pelos elementos mais conservadores observados na segunda geração de cubistas: equilíbrio, construção e sobriedade.

Conjugar o rigor estrutural da pintura à necessidade de retratar “mulatas, pretos e carnavais”, obrigará o crítico a buscar, no cenário artístico internacional do período, encaminhamentos estilísticos que fugissem do culto ao experimentalismo vanguardista, perscrutando, na cena europeia, manifestações menos radicais e mais interessadas num modernismo sóbrio, atento

à deformação expressiva da forma, porém mantenedor da tradição que acreditou sempre nas artes visuais como criadoras de duplos do real.

Para tanto, Mário de Andrade buscou no debate europeu dos anos 1910/1920, vertentes que — agrupadas como integrantes do que se convencionou chamar de “retorno à ordem” — buscavam uma arte moderna integrada à tradição da arte europeia, à valorização do artesanato na arte e às culturas visuais locais.

Como se sabe, após o término da I Grande Guerra, a cena artística europeia, além de manter as experimentações vanguardistas, vê emergir, em vários países do continente, uma produção que propunha o retorno a uma “ordem” formal e temática, anterior à própria eclosão do impressionismo e pós-impressionismo da segunda metade do século XIX.

Por certo a proposta não

“Conjugar o rigor estrutural da pintura à necessidade de retratar “mulatas, pretos e carnavais”, obrigará o crítico a buscar, no cenário artístico internacional do período, encaminhamentos estilísticos que fugissem do culto ao experimentalismo vanguardista.”

era um retorno ao naturalismo daquele século e, muito menos, ao realismo burguês das academias. A proposta era tentar recuperar uma visualidade pautada em valores plásticos que transitavam entre uma certa vontade “neoclássica” e um realismo, em tese, despido de qualquer comprometimento com o social.

Neste contexto, os impressionistas e pós-impressionistas deixam de ser parâmetros para os jovens artistas, ou passavam a dividir o pódio com um nome até hoje pouco conhecido no Brasil, Puvis de Chavannes (1824-1898) — um “neoclássico” que, contemporâneo dos impressionistas, marcaria a produção de algumas gerações de artistas, na França e no resto da Europa [3].

Entre os anos 1910/1920 esse “retorno” à tradição engajou não apenas jovens que então se profissionalizavam como pintores e escultores, mas, igualmente, artistas que haviam passado por experiências vanguardistas, como, na França, Pablo Picasso (1881-1973), Henri Matisse (1869-1954) e Maurice Denis (1870-1943) [i], entre outros; e, na Itália, Mário Sironi (1885-1961) e Carlo Carrà (1881-1966), entre outros.

Assim, a cena europeia mostrava, por um lado, a manutenção de uma produção artística comprometida com o experimentalismo e, por outro, com uma produção muito menos radical, que retomava e valorizava os valores “eternos” da pintura e da escultura, além de retomar igualmente as diversas culturais visuais locais.

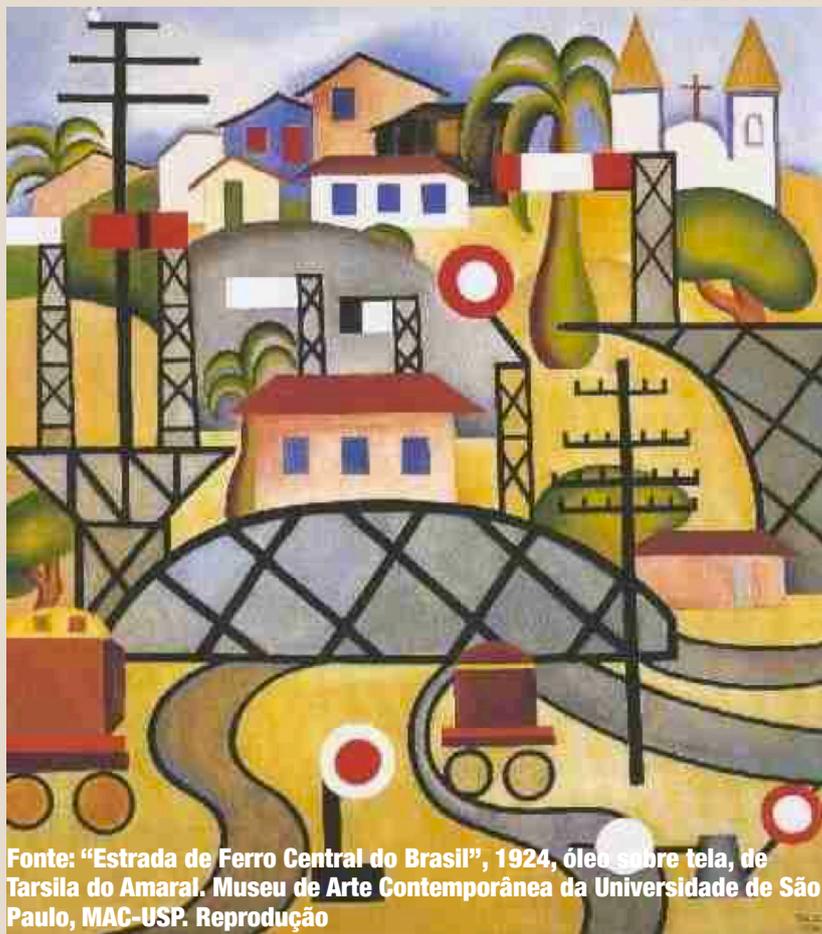
Não se deve estranhar, portanto, que, em S. Paulo, Mário de Andrade comece a

se interessar pelo “retorno à ordem”, uma vez que, dentro dele, os artistas conseguiriam dois feitos: deixariam o naturalismo vigente no início do século, descritivo e sem pulso, em prol de uma arte em que a “pureza” estrutural e o apuro técnico passavam a ser valores inquestionáveis; por outro, o “retorno à ordem” possibilitava que o modernismo paulistano desse uma resposta ao debate artístico do país: mesmo não seguindo a descrição naturalista, os artistas modernistas poderiam continuar a pintar o “Brasil” e o “brasileiro”, demanda existente na cena artística/cultural brasileira, desde o século XIX [4].

Para embasar os dois parâmetros que havia elegido para desenvolver sua crítica — respeito à estrutura formal do quadro e a preocupação com o nacional — muitas vezes Mário de Andrade abaixará a guarda frente a artistas que, no contexto paulistano, apresentavam obras distanciadas das vanguardas europeias, beirando a tradição pictórica já cristalizada.

Interessaria aqui comentar os textos que ele publicou sobre três artistas em particular — Gastão Worms (1905-1967), Navarro da Costa (1883-1931) e Hugo Adami (1899-1999) — em que é notável seu interesse por questões apenas formais. O crítico buscava encontrar nessas produções, ecos do “retorno à ordem” europeu — um tipo de produção consciente da autonomia formal da pintura sem, no entanto, deixar a motivação temática de lado.

Em 1926, Mário publica um artigo sobre a pintura do então jovem artista Gastão



Fonte: “Estrada de Ferro Central do Brasil”, 1924, óleo sobre tela, de Tarsila do Amaral. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC-USP. Reprodução

Figura 1. Para Mário de Andrade, Tarsila do Amaral foi uma das artistas que conseguiu fundir a estrutura da pintura moderna à questão brasileira.

Worms, em que atenta para a encruzilhada que então vivida Worms, sem saber direito se trilhava o caminho de “pintador” ou do “artista”:

Me parece que Gastão Worms está decidindo a carreira dele [...] Tem que escolher si será pintor ou artista[...] Pode pois ser pintador. É só continuar no ramo dos retratos bem-feitinhos e parecidos ou nos assuntos sentimentais e graciosos que pintou brincando [...]

[...] Porém, mais ou menos de 1924 para diante Gastão Worms principiou reparando que na Pintura tem outro curso ainda: o do artista. Se perturbou todo. Começou a sofrer as inquietações da inteligência e escutou o professor da sala vizinha falando pros alunos: “Rapaziada, ponham reparo neste

quadro branco. Isto se chama tela. Quando as cores, os volumes e as linhas, e os ritmos nascidos deles, se concentram na tela, se irmanam e equilibram ela muda de nome e se chama quadro. O homem que criou essa união indissolúvel se chama artista”.

Gastão principiou a matutar nisso e saíram da força jovem que possui umas coisas interessantes e comovedoras [...] [5]

Entre a pintura descritiva e aquela consciente dos seus elementos intrínsecos, Mário de Andrade demonstra claramente pender para a segunda alternativa. Ele se apressa em elogiar as obras de Worms, em que o fato pictórico — sua estrutura e técnica — sobressaia, colocando em segundo plano os retratos apenas “parecidos”,

realizados pelo pintor antes de 1924 [ii].

Também em 1924 Mário dedicará um artigo a Navarro da Costa, em que o impasse entre “ser moderno” ou “antimoderno” é relativizado em prol do engrandecimento dos valores intrínsecos da pintura, em detrimento da captação apenas descritiva do real:

[...] É evidente nele [Navarro da Costa] o... buscador de quadros e não de vistas. Quer dizer que Navarro da Costa não tem a sentimentalidade do fotógrafo. Não reproduz apenas o que lhe agrada. Aos afetos e empatias diárias que prendem a gente a uma infinidade de trechos da natureza, comoções geralmente extrapintóricas [sic], sentimentais, que fizeram todo o dilúvio de pinturinhas dos impressionistas menores e menoríssimos [...] A gente tem a impressão que o olhar de Navarro da Costa possui uma moldura limitando um esquema estético transparente [...] Na grande maioria de suas obras [...] se percebe por uma análise mais atenta, uma composição plástica sutil, sempre todavia concordante com a estética realista que o pintor não abandonou.

Escutei discutirem o modernismo de Navarro da Costa... Realmente ele me parece do tipo do moderno antimoderno [...] A técnica é maravilhosa e tem a liberdade que só podem dar as disciplinas pacientes e severíssimas. De todas as épocas pois. Moderno, pois. [6]

Note-se que, para Mário

de Andrade, não importa Navarro da Costa estar ligado à tradição, pois, para ele, o respeito à especificidade da pintura é um quesito que está acima de tudo, pairando por todas as vertentes. E, se o artista segue as coordenadas mais severas e disciplinadas da técnica, ele será sempre moderno... mesmo quando não o for.

Essa compreensão da pintura como uma prática acima das circunstâncias da história, pautada em valores “puramente” plásticos — mesmo quando permanece dentro dos parâmetros da arte da passagem do século — encontrará seu representante máximo em São Paulo na figura de Hugo Adami, para quem Mário de Andrade escreverá um longo artigo em 1928, publicado em três edições do “Diário Nacional” [7].

Mário, de início, parece desconfortável com a pintura do artista, por acreditar que Adami aparentemente mantinha-se ligado ao realismo mais convencional. Chegado recentemente da Itália — onde esteve contatado com o Novecento, vertente italiana do retorno à ordem —, a produção de Adami seria uma das primeiras ligadas às vertentes

“Mário de Andrade traçou de fato um programa peculiar para a arte brasileira que, em grande parte, foi seguido por aqueles artistas modernistas.”

recessivas do período, com a qual Andrade entraria em contato.

Passado o primeiro estranhamento, já na segunda parte do artigo, ao discutir o domínio técnico do pintor, quase virtuosístico, o crítico comenta:

[...] Porém, essa ninharia era falsa se Hugo Adami pintasse os excelentes “Arenques defumados” [...] unicamente pra pintar arenques parecidos com os tais. Mas é que peixes, ovos, casas, chão, adquirem quase sempre valores plásticos absolutos e livres. Não faz mal que um pêssego de pintura se pareça com um pêssego de verdade contando que na pintura ele vive um valor plástico essencial. Fernand Léger que é uma sensibilidade plástica mais pura dos tempos de agora está pintando chaves chavíssimas, folhas folhíssimas nos quadros atuais dele, embora permaneça integralmente dentro da tese cubista [...]
[8]

Para finalizar a série de exemplos sobre o interesse de Mário de Andrade pelo respeito à estrutura da pintura e sua complacência em relação à produção pictórica de cunho realista — desde que obediente às “leis do quadro”, é claro — seria importante trazer também suas considerações sobre a produção do pintor Lasar Segall (1889-1957), estabelecido em S. Paulo em 1923 (Figura 2).

Ao escrever sobre a exposição do artista, em 1924, Mário atenta para fato de que a produção do pintor podia ser vista como um exemplo de que grande parte dos artistas das

vanguardas europeias estava deixando o experimentalismo, para produzir uma arte “pura”, sem excessos. Além de Segall, Mário atentava para esse fenômeno em outros artistas, entre eles, Pablo Picasso. Porém, dentro desse rol, destacava a peculiaridade da experiência segalliana que, a seu ver, não se dispersava:

[...] em procuras às vezes contraditórias, como se observa na obra de um Picasso, a descoberta da arte pura produziu nela um abalo que lhe desviou totalmente a diretriz. Mas em vez de fugir da própria inquietude e, fazendo calar o coração, cair na abstração cientificamente defensável de Gleizes, de Kandinsky e Baumeister, Segall teve esse grande mérito de reconhecer a própria inquietude, de observá-la dentro das formas da vida e dos ardores do sentimento.
[9]

Segundo tive oportunidade de escrever em outra situação:

O crítico, ao mesmo tempo que separa Segall das “contradições” de Pablo Picasso [...] também reconhece, não sem algum alívio, que ele não resolveu os impasses da “arte pura” caminhando rumo à abstração, mas, sim, mantendo-se dentro das preocupações com as formas da vida e dos ardores do sentimento”.
[10]

Em 1925, ao escrever sobre a decoração que o pintor fizera no Pavilhão Modernista da residência de Olivia Penteadó (1872-1934) — milionária paulistana com interesse na arte moderna — o crítico se



Fonte: “Bananal”, 1927, óleo sobre tela, de Lasar Segall. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Reprodução

Figura 2. Nos anos 1920, Lasar Segall, recém estabelecido em São Paulo, pinta uma série de obras com temática brasileira.

manifestara sobre o novo realismo de Segall: “[...] E me parece que foi esse idealismo que lhe permitiu chegar nos quadros atuais a um conceito mais realista de realidade, abandonando aquele trágico mortificante e incessante que lhe caracteriza toda a obra anterior à fase brasileira” [11].

Estruturando suas concepções sobre a pintura na manutenção da figuração sem que ela, no entanto, fosse subjugada à mera descrição do real, faltava que Mário atrelasse a temática brasileira a esse interesse. O crítico, alguns anos antes do texto aqui comentado sobre Di, já havia refletido sobre a “brasilidade imanente”, das pinturas da fase pau-brasil de Tarsila do Amaral:

[...] Pode-se dizer que dentro da história da nossa pintura ela [Tarsila] foi a primeira que conseguiu realizar uma obra de realidade nacional [...] Em Tarsila, como aliás em toda pintura de verdade, o assunto é apenas mais uma circunstância de

encantação: o que faz mesmo aquela brasileirice imanente dos quadros dela é a própria realidade plástica: um certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e de cor, uma sistematização inteligente do mau gosto que é dum bom gosto excepcional, uma sentimentalidade intimista, meio pequena, cheia de moleza e de sabor forte [...] [12]

Apesar dessa captação tão peculiar da originalidade da pintora, o interesse de Mário sobre sua produção parece se arrefecer a partir de 1928, quando ela, junto com o então marido, Oswald de Andrade (1890-1954), criam o movimento antropófago [iii].

A partir daí Mário buscará em outros artistas as qualidades que percebia na fase pau-brasil da amiga.

Se Lasar Segall despontava para Mário como um grande artista moderno que abandonara as especulações formais vanguardistas para

caminhar em direção ao retorno à ordem, havia um problema com ele: Segall era judeu e, portanto, supostamente, um cidadão do mundo, sem compromissos com o Brasil. Em 1931, ao conhecer a pintura do então jovem Candido Portinari (1903-1962), Mário encontra o que estava procurando há anos: um artista brasileiro, nascido no interior do país, dono de um conhecimento profundo sobre a pintura em suas várias nuances e — felizmente! — interessado em constituir uma arte pautada na captação idealizada do “brasileiro” [13].

Do início dos anos 1930 até, praticamente, seu falecimento, em 1945, Mário dedicará uma série de artigos à produção de Portinari, chamando para si o papel de defensor do artista, algumas vezes acusado de um virtuosismo superficial, eclético e ligado em demais ao poder [14].

Mário salientará o conhecimento técnico do artista e sua profunda compreensão da pintura como um fato plástico autônomo em relação ao assunto tratado na obra. Mesmo quando se dedica a discutir a presença da figura humana retratando o “brasileiro” — a partir de uma síntese formal que não descartava o realismo — o crítico não retira da produção do artista seu alto valor enquanto pintura “pura” — “interessada”, comprometida com a questão social. Tal postura fica evidente no artigo que publica sobre o Portinari, em 1940:

[...] Portinari se fez realista [...]. Uma espécie de realismo moral, franco, forte, sadio, de um otimismo dominador. Nisto ele se separa radicalmente

da obra amarga e rancorosa de um Rivera. Rivera é um combatente. Portinari é um missionário [...] A desigualdade, o tumulto, a gritaria mais propriamente literária que plástica, de Rivera, deriva da sua própria psicologia. Portinari, sob o signo dos Antigos em que se colocou, ao mesmo tempo que pode conservar uma calma, um equilíbrio, uma temática que nada tem de literários, e são exclusivamente plásticos, soube dar uma esperança ao mundo. [...] O seu realismo, si é otimista, não é sonharento [...] Eu gosto dessas mulheres suaves e fortes, brasileiras, brasileiríssimas de tipo, boas como minha mãe. Não tenho o menor medo de gostar. Eu gosto desses machos rudes de trabalho, olhe-se a mão em afresco. Isso é mão dura, mas nobre, mãos beijáveis [...] [15]

Este trecho me parece rico o bastante para demonstrar o quanto a obra de Portinari significou para Mário de Andrade.

Em primeiro lugar, seria importante sublinhar o interesse do crítico em comparar a produção do artista brasileiro com aquela de Diego Rivera (1896-1957), muralista mexicano com forte aceitação no período e que, como Portinari, desenvolvia uma produção comprometida com a questão social, valendo-se, para tanto — e como o brasileiro — de um repertório figurativo característico.

Mário deixa claro que, ao contrário da obra do brasileiro, a produção de Rivera tinha um teor panfletário, era “literária” (ou seja, narrativa), enquanto a obra de Portinari distinguia-se por nunca se descuidar da sua

dimensão efetivamente plástica.

Ao escrever em 1940 sobre a obra de Portinari, Mário deixa claro que encontra na obra do amigo, aquilo que, em 1923, propusera a Tarsila, explorar em sua pintura: equilíbrio, construção e sobriedade. Afinal, Portinari mantinha a sua prática dentro das estruturas da plástica (construção), conservando a calma (sobriedade) e o equilíbrio, demonstrando saber como caminhar no universo da pintura e da sua história [iv]. E como corolário de tantas qualidades, o pintor ainda produzia obras em que as mulheres retratadas eram “suaves e fortes, brasileiras, brasileiríssimas de tipo, boa como minha mãe”. Em síntese: Portinari, dentro de uma tradição renovada produzia obras de “assunto” nacional.

Da carta para Tarsila, datada de 1923, a esse texto sobre a obra de Portinari, de 1940 — passando pelos demais artigos aqui citados — Mário de Andrade traçou de fato um programa peculiar para a arte brasileira que, em grande parte, foi seguido por aqueles artistas modernistas que, de uma forma ou de outra e, durante parte ou a totalidade do período, comungavam com as propostas do crítico: Tarsila, Di, Segall e Portinari.

Uma produção de qualidade, em parte inquestionável, atenta à deformação expressiva, mas comprometida com uma contenção “clássica” que, por fim, acaba por desmentir sua adesão ao experimentalismo mais radical da arte internacional.

NOTAS

i. Importante salientar aqui que Anita Malfatti (1889-1964) foi aluna de Maurice Denis em Paris na primeira metade dos anos 1920. Embora ela já estivesse atenta ao retorno à ordem, ainda no final da década anterior – o que explica obras como “Tropical”, de 1917, hoje no acervo da Pinacoteca de São Paulo –, a artista se deixou impregnar bastante pela poética “chavannista” de Denis. Mesmo ligada a essas correntes do retorno à ordem, Anita não se manteve no pódio dos/as “grandes modernistas” por não ter aderido à arte nacional.

ii. Embora Gastão Worms encaminhe sua produção para certos valores ligados ao retorno à ordem, o fato dele não se deixar seduzir pela temática nacional talvez ajude a explicar sua ausência no pódio dos “grandes pintores” do modernismo de S. Paulo.

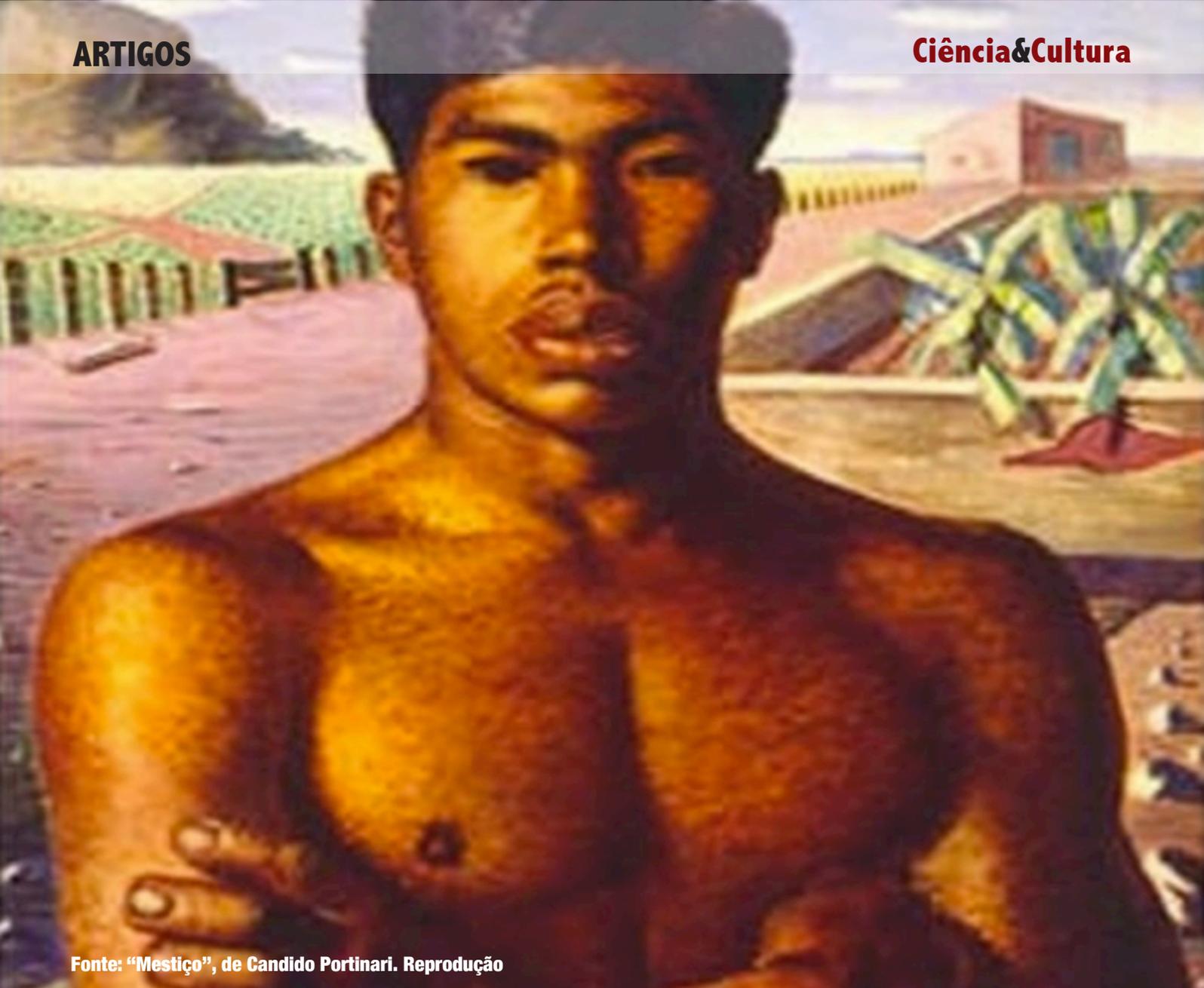
iii. Não foram encontrados textos de Mário de Andrade sobre a fase antropofágica de Tarsila. É possível especular que tal silêncio se deva, em parte, ao rompimento de Mário com Oswald, então marido da pintora. Porém, penso que tal silêncio se deva, em grande medida, ao fato de que Mário desprezava o surrealismo – vertente por onde a antropofagia de Tarsila parecia trafegar.

iv. É digno de nota como Mário sublinha que Portinari estava “sob o signo dos Antigos”, ou seja, como o artista estava próximo do realismo sintéticos dos primeiros renascentistas – ponto de referência importante para o artista.

REFERÊNCIAS

1. AMARAL, A. “Carta de Mário de Andrade a Tarsila do Amaral”, dia 16 de junho de 1923. In: AMARAL, A. (org.). Correspondência. Mário de Andrade & Tarsila do Amaral. São Paulo: IEB/USP, 2001. p. 75.
2. ANDRADE, M. “Di Cavalcanti”. Diário Nacional. São Paulo, 8 de maio de 1932. apud CHIARELLI, T. Pintura não é só beleza. A crítica de arte de Mário de Andrade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007, p. 27.
3. LEMOINE, S. Da Puvis de Chavannes a Matisse e Picasso. Verso l’Arte Moderna. Venezia: Palazzo Grassi, 2002. Aqui poderiam ser citados artistas identificados com o pós-impressionismo, como Paul Gauguin (1848-1903) e Toulouse-Lautrec (1864-1901), que absorveram vários ensinamentos de Chavannes, assim como, fora da França, artistas que também estabeleceram a obra do “neoclássico” francês como parâmetro – entre eles, Ferdinand Hodler (1853-1918), Max Klinger (1857-1920) e outros. Sobre a “presença” de Puvis de Chavannes na arte europeia do final do século XIX e início do século XX.
4. CHIARELLI, T. Pintura não é só beleza. A crítica de arte de Mário de Andrade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007, p. 27. Sobre o “retorno à ordem” internacional e sua impregnação na cena artística modernista brasileira.
5. ANDRADE, M. Gastão Worms. In: ANDRADE, M. (ed.). Terra roxa e outras terras. São Paulo, ano 1, n. 1, p. 3.
6. ANDRADE, M. Moderno antimoderno. In: ANDRADE, M. (ed.). Terra roxa e outras terras. São Paulo, 21 de fevereiro de 1926, ano 1, n. 2, p. 3.
7. ANDRADE, M. Hugo Adami. Diário Nacional. São Paulo, 8, 11 e 15 de setembro de 1928.
8. ANDRADE, M. Hugo Adami. Diário Nacional. São Paulo, 11 de setembro de 1928. Aqui remeto o leitor à carta de Mário para Tarsila, aqui citada, em que ele propõe à artista respeitar a tese cubista – “Equilíbrio, Construção, Sobriedade” - sem se deixar levar pelo “abstrato”. Não esqueçamos que a produção de Léger – o pintor francês citado por Mário, que representava chaves “chavíssimas” e folhas “folhíssimas” foi um dos parâmetros de Tarsila durante seu estágio em Paris.
9. ANDRADE, M. Lasar Segall. Correio Paulistano. São Paulo, 29 de março de 1924.
10. CHIARELLI, T. Segall realista. Catálogo da exposição homônima. São Paulo: Centro Cultural FIESP/ Galeria de Arte do Sesi, 29 de janeiro a 16 de março de 2008, p. 18.
11. ANDRADE, M. Lasar Segall. Correio Paulistano, 1925. Em Miller E, et all. Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1982, p. 24.
12. ANDRADE, M. Tarsila. Texto para catálogo de exposição, 1929 (texto escrito em 1927). Republicado em BATISTA, M. R. (e outros). Brasil, primeiro tempo modernista – 1917-1926. São Paulo: USP-IEB, 1972.
13. ANDRADE, M. Portinari amigo mio. Campinas: Mercado de Letras (Col. Arte: Ensaios e Documentos), 1995. Cartas de Mário de Andrade endereçadas a Candido Portinari e coligidas e comentadas por FABRIS, A.; CHIARELLI, T. Pintura não é só beleza. op. cit. Até seu falecimento, Mário de Andrade reconhecerá a importância de Segall e Portinari, pendendo sempre para o segundo, pelas questões levantadas acima.
14. FABRIS, A. Portinari, pintor social. São Paulo: Perspectiva/Edusp/ Sec. Est. da Cultura, 1990, capítulo “O problema Portinari”, p. 25-.
15. ANDRADE, M. Candido Portinari. Revista Acadêmica. Rio de Janeiro, 1940, n. 48.

Tadeu Chiarelli é professor do Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais do Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo (USP). Foi curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAMSP) (1996-2000), Diretor do Museu de Arte Contemporânea (MACUSP) (2010-2014) e Diretor Geral da Pinacoteca de S. Paulo (2015-2017). Tem livros publicados sobre Arte e Crítica de Arte no Brasil. É curador independente e assina uma coluna no website da revista Arte!Brasileiros.



Fonte: "Mestiço", de Candido Portinari. Reprodução

O repertório cultural dos modernistas passa a incluir a herança africana e indígena, além do legado europeu, evidenciando o tão buscado caráter mestiço da cultura brasileira.

O Modernismo nas Ciências Sociais

Reflexões em torno de três clássicos do Pensamento Social Brasileiro

Angélica Madeira
Mariza Veloso

Resumo

Os ensaios sócio-históricos e o romance social surgiram na década de 1930, em um momento de grandes mudanças e de uma ruptura radical na interpretação do Brasil. As obras de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr., assim como as de José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Rachel de Queiróz ficam mais inteligíveis quando remetidas ao horizonte do modernismo. São obras que tratam de algumas das consequências da colonização: o patriarcalismo, o patrimonialismo e o latifúndio, a antiga questão da terra.

Palavras-chave: Intelectuais Modernistas; Ensaio Sócio-Histórico e Romance Social.

O intelectual modernista

O foco inicial do modernismo, ainda na década de 1920 — inspirado pelos movimentos de vanguarda que ocorriam na Europa — incidiu sobre a renovação estética, congregando artistas e intelectuais diversos e heterogêneos do ponto de vista de sua ideologia e do valor de suas obras. O certo é que dão início naquele momento a pesquisas inéditas que resultam em obras experimentais de grande originalidade como “Macunaíma” (Mário de Andrade, 1928) ou “Memórias Sentimentais de João Miramar” (Oswald de Andrade, 1924). O repertório cultural amplia-se consideravelmente passando a incluir a herança africana e indígena, além do legado europeu, evidenciando o tão buscado caráter mestiço da cultura brasileira, original, singular, feita das misturas, ainda visíveis nas manifestações da cultura popular. A própria noção moderna e contemporânea de cultura brasileira, de cunho antropológico, nasce com o modernismo.

O modernismo significou assim, antes de mais nada, um corte na vida intelectual, um esforço crítico de toda uma geração que não se identificava com o estilo de pensamento e de escrita predominantes nas primeiras décadas do século passado, o beletismo e o academicismo, assim como o determinismo geográfico e racial. Munidos de uma informação intelectual atualizada, de conceitos e métodos das Ciências Sociais e da História, os intelectuais

modernistas, desde o ímpeto da Semana em 1922 e pelas décadas seguintes, trazem nova lente para interpretar a realidade brasileira, pondo em questão os valores éticos e estéticos vigentes.

Apesar de todas as diferenças e mesmo divergências existentes entre os intelectuais dessa geração, o traço comum que com mais propriedade poderia caracterizá-los seria a mudança de atitude frente à geração que os antecedeu, submissa às verdades produzidas na Europa, principalmente as ideias que se pretendiam ancoradas na ciência, relacionadas à questão da raça e do meio geográfico tropical. Ao assumirem nova posição, agora crítica e não mais subserviente, aqueles intelectuais produzem um deslocamento significativo que lhes permite enxergar novas realidades, comprometidos que estavam em descobrir e revelar o Brasil aos brasileiros. São modernistas porque acreditam ser intelectuais de vanguarda, imbuídos da missão de conhecer o passado, reinterpretá-lo a fim de exorcizar os dois maiores traumas históricos vividos pelo Brasil: o colonialismo e a escravidão. Consideram-se a geração responsável para apontar rumos inovadores, que teria a missão de mudar os destinos do país pela introdução de procedimentos, instituições e discursos modernos [1]. Os ensaístas modernistas estão interessados em produzir obras e análises que provoquem mudanças, que se tornem ação.

Na década de 1930, momento de mudanças políticas significativas e

de intensa politização dos setores urbanos, o campo intelectual se torna mais complexo fragmentado. Porém, independentemente da posição no espectro ideológico, todos se sentem comprometidos em produzir conhecimentos que servissem para revelar aspectos pouco conhecidos de nossa formação social; encontrar elementos capazes de constituir uma totalidade, traços que compusessem a cultura brasileira.

É nessa configuração de ideias que nascem, como um gênero discursivo, os ensaios de interpretação do Brasil, produto do modernismo e referência fundadora das Ciências Sociais e da vida intelectual em geral. O ensaio científico-interpretativo de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr. surge em paralelo ao surto de ficção romanesca da década de 1930. Se o modernismo dos anos 20 é o momento das experimentações artísticas e poéticas, a década seguinte será o momento da prosa, seja ela ensaística ou ficcional.

As interpretações que os sociólogo-historiadores modernistas produziram tiveram consequências marcantes não só sobre o pensamento brasileiro, mas também provocaram alterações profundas, evidenciando o poder das ideias de agir na sociedade. São novas pesquisas, novas sínteses, consideradas um divisor de águas, uma revelação que mudou radicalmente a percepção que o brasileiro tem de si mesmo, afetando positivamente sua autoestima, cumprindo assim

um de seus propósitos, o de reconhecer a singularidade de nossa formação histórica e cultural. Inverteram-se os sinais. Ser um país mestiço e tropical, características antes consideradas como impasses insuperáveis, quando vistas a partir da noção modernista de cultura brasileira tornam-se pontos positivos, potencialidades criativas, motivos de orgulho e de riqueza.

Quando se observa de perto o conjunto de narrativas que mais marcaram os anos 1930, tanto o ensaio como a ficção, constata-se a coexistência de posições e ideologias muito diferenciadas que se embatiam na cena intelectual. Por mais distantes e opostas que fossem, porém, havia uma afirmação subjacente de ser aquele o discurso que detém o saber sobre a sociedade e sobre o Brasil. Uma vontade de verdade [7], uma ânsia de captar o Brasil como totalidade e propor saídas para os impasses identificados.

É nesse embate de ideias que emerge o romance social. Este, mesmo tratando de realidades locais das várias regiões do país, não se deixa classificar facilmente como regionalista, pois nele sobressaem os temas relacionados à denúncia de um país dividido, a busca de elementos que pudessem aglutinar a nação, dotá-la de uma identidade nacional, questão que ressurgiu envolvida em acirrado debate ideológico.

Alguns intelectuais atuavam próximos ao governo de Getúlio Vargas, como Oliveira Vianna, Francisco

Campos e Almir de Andrade, ideólogos da ordem e do Estado forte e centralizador, autores considerados representantes do pensamento autoritário e hierárquico. Outros são defensores de um nacionalismo inspirado no nazifascismo, como os integralistas Plínio Salgado e Menotti del Picchia. Havia os representantes da direita católica como Jackson de Figueiredo e Alceu Amoroso Lima. Havia ainda intelectuais que não faziam uma oposição direta ao regime e foram absorvidos pelo serviço público, ocupando cargos no governo, sem necessariamente compartilhar de seus ideais, como Gustavo Capanema e Carlos Drummond de Andrade, Prudente de Moraes Neto, Sérgio Buarque, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Augusto Meyer, entre outros; e os que representaram uma oposição explícita ao regime, em geral, membros do PCB e da ANL, que foram exilados ou presos na Ilha Grande, como

**“Ao assumirem
nova posição,
agora crítica e não
mais subserviente,
aqueles intelectuais
produzem um
deslocamento
significativo que lhes
permite enxergar
novas realidades,
comprometidos
que estavam
em descobrir e
revelar o Brasil aos
brasileiros.”**

Jorge Amado, Caio Prado ou Graciliano Ramos [9].

Clássicos e... Modernos

Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr. são considerados os autores dos ensaios clássicos modernos sobre a constituição da sociedade brasileira. Suas obras não nasceram do acaso. Tiveram antecessores, é claro, também preocupados em compreender as características da nação. Autores como Silvio Romero, Euclides da Cunha, Alberto Torres, Oliveira Vianna, também empenhados em conhecer e mudar o Brasil, mas ainda presos a um paradigma determinista e cientificista, teorizavam sobre a inferioridade do mestiço e duvidavam das possibilidades de o Brasil tornar-se uma nação moderna. Alguns deles sustentavam o branqueamento da população brasileira e defendiam o Estado forte. Mas as obras dos então jovens “intérpretes do Brasil” representam um corte significativo, um legado inestimável, por trazerem uma leitura diferenciada, em relação aos pensadores que os precederam. A livre apropriação das ideias estrangeiras, sem culpa e sem subserviência, para entender a realidade brasileira; a leitura crítica dos documentos históricos; a postura comprometida diante do momento e do país são evidências que, para além do simples pertencimento geracional, justificam considerar os “Intérpretes do Brasil” dos anos 1930 como autores modernistas.

Familiarizados com tendências teóricas que lhes

são contemporâneas, os pensadores modernistas trazem sofisticados instrumentos conceituais, novos métodos de análise e partem em busca de compreender o país como totalidade. Praticam leitura minuciosa dos documentos, buscando extrair deles índices da cultura e particularidades da história social, por meio de análises críticas insuperáveis contidas em obras como “Casa Grande e Senzala” (1933), “Raízes do Brasil” (1936), “Evolução Política do Brasil” (1933) e “Formação do Brasil Contemporâneo: Colônia” (1942), consideradas iluminadoras até nossos dias. São análises que — mesmo diferenciadas em termos de métodos, objetos e temas — se esclarecem umas às outras e se tornam mais inteligíveis quando remetidas ao horizonte do Modernismo. Metáfora e conceito, a antropofagia utópica oswaldiana, desde a década anterior já abriu o caminho para uma apropriação interessada das ideias estrangeiras, sintetizando a nova atitude que permitia “ver com olhos livres” a realidade brasileira [ii] (Figura 1).

Não é possível negar o impacto daquelas narrativas sobre as gerações que foram a elas expostas, conforme convincente depoimento de Antonio Candido (1963) que vê naquelas obras “um sopro de radicalismo intelectual” [iii], entendendo-as como livros formadores de uma visão inédita do Brasil, superando preconceitos ainda muito presentes na intelectualidade e difundidos por toda a sociedade.

Marcante no pensamento de toda essa geração é a

consciência da importância da História. Entendem-na a partir de uma visão descontínua, como mudança permanente, ruptura. Daí surgirem essas interpretações renovadas, baseadas em tendências teóricas que estão, por sua vez, revolucionando as Ciências Sociais na Europa e nos Estados Unidos: a Antropologia Cultural, de Franz Boas, inspiradora de Freyre; a Sociologia de Max Weber, Georg Simmel e Lukàcs, a historiografia alemã de Meinecke e Rank, a Nova História de Marc Bloch, trazidas nas reflexões de Sérgio Buarque; o Marxismo com todo seu potencial explicativo sobre o modelo de capitalismo instalado nas regiões periféricas, orientação teórico-metodológica de toda a obra de Caio Prado Junior.

São assim introduzidas novas categorias analíticas e procedimentos modernos de pesquisa, a etnografia, registros fotográficos e fonográficos, entrevistas, o levantamento de fontes não tradicionais, como diários, correspondências e livros de receita, trazidos como novidade na obra de Gilberto Freyre. Freyre foi um praticante de primeira hora da História do cotidiano e da vida privada.

Não é um acaso tampouco o grande interesse despertado em todos esses pensadores, pelo período colonial. Foi de uma releitura crítica dos documentos históricos — relatos dos viajantes, portarias e alvarás — que emergiu a força dessas narrativas, seu impacto revolucionário ao revelar um passado que precisava ser melhor conhecido.

A pesquisa sobre a Colônia produziu

conhecimentos críticos e promoveu a valorização da arquitetura e da arte barroca, manifestações em que ficavam patentes as misturas culturais e o legado das tradições [iv]. Os modernistas viajam, fotografam e documentam paisagens e monumentos, valorizam e registram saberes orais, festas, cantos e danças. Valorizar as tradições não os torna tradicionalistas e sim os buscadores utópicos de sintomas da cultura brasileira, de elementos capazes de evidenciar a síntese cultural que aqui se operara desde o período colonial, um resultado diferente das matrizes de que se originaram a fim de encontrar uma identidade para a nação.

As obras de Freyre, Holanda e Prado Júnior inscrevem-se, como gênero, no ensaio sócio-histórico, escrita baseada em pesquisas e análises, mas que comporta um viés subjetivo, liberdade na condução dos argumentos e clareza de exposição além da busca deliberada de estilo. Exuberante e barroco, em Freyre; mais sóbrio e erudito em Buarque de Holanda; comedido e sintético em Prado. Suas narrativas rompem com a visão naturalista, continuísta, oficial, que havia orientado estudos históricos e sociológicos sobre o Brasil desde o século XIX. As inovações estilísticas que trouxeram tornam esses ensaios um ponto alto do gênero [v], elevando-os à categoria de texto literário ao produzir “retratos de corpo inteiro do Brasil” [vi], que permitiam enxergar a realidade, problematizando a condição colonial.

Não foram poucas as objeções assim como as confirmações pelas gerações que se seguiram. Objeta-se, por exemplo, que o conceito de raça e outros conceitos de natureza biológica ainda estejam tão presentes na obra de Freyre, quando este afirma operar de preferência com o conceito de cultura. De fato, “Casa Grande e Senzala”, um livro que estuda a família patriarcal e a escravidão doméstica nos latifúndios da zona da mata pernambucana, não podia abandonar critérios raciais como parâmetro de análise. Características como a adaptabilidade e a miscibilidade do colonizador português teriam viabilizado a implantação de uma civilização nos trópicos que, no entanto, não teria sido possível sem o concurso dos africanos. Se por um lado, Gilberto Freyre, ao exaltar o papel civilizador fundamental do escravo para a construção da civilização brasileira, contribui para o reconhecimento social dos negros e dos mulatos, por outro lado, mascara o racismo latente e endêmico da sociedade. A metáfora conciliatória “antagonismos em equilíbrio” para explicar a situação colonial ameniza as oposições e leva a considerar o senhor e o escravo como atores que agem em uma zona de confraternização, entre a casa grande e a senzala.

Perguntado sobre a impropriedade de estender o modelo de família da Casa Grande para todo o Brasil, Freyre responde que o que há em comum entre todas as regiões, toda a zona rural brasileira, fossem os canaviais nordestinos, os cafezais do Vale

do Paraíba ou as fazendas de gado sulistas, é a escravidão. Impossível qualquer estudo da sociedade colonial e imperial que não considere esse modelo de domínio e de exploração da terra e da mão de obra. Impossível não examinar as consequências políticas do modelo de família que se implantou no período colonial — família alargada, que incluía parentes, agregados e filhos bastardos sob o domínio do pater familiae.

Ostrêsa autores concordam com a força do patriarcalismo, mas avaliam diferentemente suas consequências, todas elas duradouras. Para Gilberto, o colonizador português teria conseguido implantar no Brasil, com a força de trabalho escravo, uma verdadeira civilização nos trópicos; para Sérgio, a Casa Grande seria o locus do personalismo, o criadouro do “homem cordial”, um sujeito que age de acordo com os valores domésticos carreando-os para a vida pública; para Caio, foi a partir desse complexo colonial que se organizou o modelo de produção, a empresa comercial portuguesa, que definiu o sentido da colonização: uma estrutura econômica baseada no latifúndio, na monocultura e na escravidão, voltada

para a exportação, trazendo consequências nefastas para a construção da nacionalidade, como a dependência do mercado externo e, no plano interno, o desprezo pelo trabalho.

Referindo-se ao modo de ser profundo do brasileiro, suas raízes, conforme metáfora dominante nesta obra inaugural, Sérgio Buarque encontra o personalismo como traço marcante do brasileiro, herdado do colonizador português e que se rebateria em cheio na vida política. O personalismo corresponderia a um tipo de individualismo exacerbado, gestado no interior da família, que resultaria em uma certa inaptidão para virtudes coletivas, dificultando a implantação de instituições onde deveria prevalecer uma lei geral. Sua encarnação é o “homem cordial”, expressão apropriada de Ribeiro Couto, que gerou controvérsias e mal-entendidos. O autor adverte que cordial deve ser entendido em seu sentido etimológico, do latim, cor, cordis, aquele que age movido pelo coração, que pratica uma ética de fundo emotivo, derivada tanto do amor como do ódio, dirigida aos amigos e aos inimigos.

O Estado não pode ser uma extensão da família, ele surge de uma ruptura entre a ordem doméstica e a vida pública. Na gestão do Estado, na burocracia, nas instituições políticas e na própria sociedade, predominam ainda os fundamentos personalistas de nossa cultura, sobrevivências arcaicas do patriarcalismo rural. As oligarquias são o prolongamento do personalismo, seu extravasamento para o espaço

“Os ensaístas modernistas estão interessados em produzir obras e análises que provoquem mudanças, que se tornem ação.”

público. O homem cordial impõe sua vontade; a primazia é dada às suas conveniências e interesses particulares; ele pode infringir ou burlar a lei impunemente.

Do “homem cordial” emerge o malandro, aquele que mesmo agindo fora ou no limiar da lei é visto como esperto, inteligente, cheio de artimanhas para manipular as pessoas e levar vantagem; caracteriza-o também a falta de disposição para o trabalho, o gosto da vadiagem e das profissões incertas. É mestre da navalha e da capoeira, esse criador do “jeitinho brasileiro”. Do mesmo modo, do “homem cordial” emerge também o governante autoritário, o caudilho, o demagogo, o descendente político do senhor de engenho, conduzindo a vida pública como assunto particular, malandro à sua maneira.

“As Constituições feitas para não serem cumpridas, as leis existentes para serem violadas, tudo em proveito de indivíduos e oligarquias são fenômeno corrente em toda a história da América do Sul” [2].

Para que a democracia e a civilidade pudessem vigorar, sustenta o autor, seria preciso extirpar valores — o patrimonialismo, o personalismo, a cordialidade — responsáveis pela criação de um modelo de Estado patrimonial, obstáculos que impediam que fosse introduzida uma nova ordem, mais neutra e mais democrática, na vida política brasileira.

Raízes transplantadas para terreno exótico, a colonização portuguesa nas

terras americanas teria deixado consequências, dentre elas, a já referida influência da família na organização política, o uso do Estado para fins privados, o patrimonialismo. A escravidão teria deixado como legado, o racismo e o desprezo pelo trabalho.

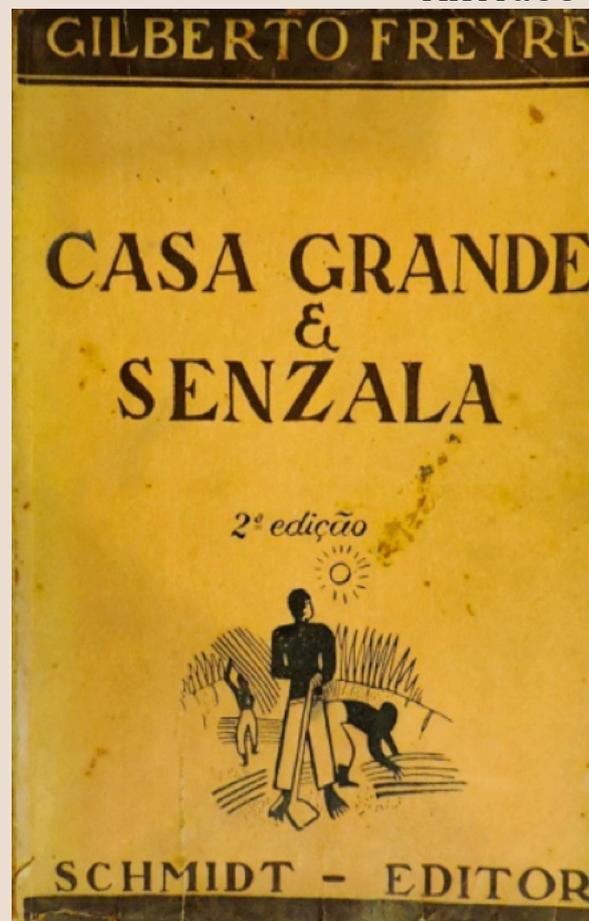
A pergunta do historiador é o que faz com que as instituições políticas, funcionando com base em valores emotivos e personalistas, sejam impedidas de atingir os patamares desejáveis de democracia e

de civilidade, deixando as conclusões em aberto, apenas sugerindo que seria necessária uma revolução vertical, mas demorada, que fosse capaz de aniquilar as raízes ibéricas indesejáveis.

Caio Prado tem seu primeiro livro publicado em 1933, “Evolução Política do Brasil”, um estudo sobre as rebeliões populares mais importantes da colônia e do Império. Neste opúsculo, o autor está introduzindo e revelando — por meio de uma moldura marxista — um novo ator para a história, um ator coletivo capaz de ação, o povo brasileiro. Trata-se de um livro curto e denso em que Caio Prado capta um momento em que o povo, apanhado em uma

situação de urgência, é instado a assumir um papel político ativo. Ao estudar as rebeliões populares, especialmente as da primeira metade do século XIX, Caio Prado constata que aquelas eram revoltas urbanas, “a luta das classes médias (...) contra a política aristocrata e oligárquica das classes abastadas, grandes proprietários rurais, senhores de engenho e fazendeiros, que se implantara no país” [10].

Mas a obra que marcará o pensamento social brasileiro será “Formação do Brasil Contemporâneo: Colônia”, publicada em 1942. Nesta, como na anterior, Caio Prado utiliza conceitos e métodos do materialismo histórico-dialético, pensando



Fonte: Schmidt Editor. Reprodução

Figura 1. Capa da segunda edição do livro “Casa Grande e Senzala”, de Gilberto Freyre.

a sociedade brasileira como totalidade, levando em conta sua estrutura de classes, as contradições entre grupos antagônicos, o mundo urbano e o mundo rural, operários e camponeses. Toma como ponto de partida o ano da transferência da família real portuguesa para a colônia, 1808, argumentando que aquele momento seria decisivo para compreender o processo histórico brasileiro, uma síntese, momento em que se cruzaria a obra realizada pelo colonizador durante três séculos com os anseios de construção da nacionalidade (Figura 2).

Caio Prado identifica também a existência de um setor que existe fora da estrutura produtiva — entre a minoria dos senhores e a maioria dos escravos — uma parte da população constituída por homens livres e pobres, ex-escravos, agregados, desclassificados que não participavam do polo dinâmico da economia baseada na monocultura exportadora. São populações instáveis e desenraizadas que formam essa mancha inorgânica, flutuando sem base em torno da sociedade colonial organizada.

Em busca de um sentido para compreender a colonização, Caio parte do princípio de ser o Brasil um capítulo da história da expansão do capitalismo mercantil europeu que aqui instalou uma colônia de exploração, baseada no latifúndio, na monocultura e na escravidão. Se a história fosse narrada a partir da colônia, a modernidade europeia seria uma simples consequência do

ouro e da prata repassados por Portugal à Inglaterra, o que permitiu o acúmulo de capital que resultou na revolução industrial, ensina logo nas primeiras páginas.

A prova dos nove

Relendo com cuidado essas obras é possível compreender melhor as raízes do autoritarismo e dos dilemas mais cruéis que até hoje atormentam a vida política e sociedade civil no Brasil, a fragilidade das instituições políticas, o déficit de democracia e de cidadania, a desigualdade, o racismo e a violência endêmica como forma de solução dos conflitos.

Passado o tempo da alegria turbulenta da Semana de 22, o que trazem de novo os ensaios sócio-históricos que marcaram o período? É certo que dialogam com o surto da ficção nordestina de grande voga e sucesso à mesma época. Como não perceber as afinidades eletivas e a mesma disposição nostálgica da obra de Gilberto Freyre e o memorialismo de Lins do Rego? Como não perceber traços comuns entre a leitura

“De cada uma dessas narrativas, levantam-se questões que continuam a inquietar os intelectuais comprometidos em estudar e entender o Brasil.”

renovadora trazida por Caio Prado sobre a questão agrária, sobre os atores anônimos das revoltas populares e os primeiros personagens criados por Jorge Amado, os trabalhadores das fazendas de cacau no sul da Bahia? Como não fazer associações entre as questões estruturais tratadas em “Formação do Brasil Contemporâneo: Colônia” e os romances mais clássicos de Graciliano Ramos, como “Vidas Secas” e “São Bernardo”?

Seria interessante pensar essas narrativas como um conjunto, como a emergência de uma formação discursiva [7] em que são reiterados temas — a questão da posse da terra, da exploração da mão de obra, as fraturas de que se originaram nossas classes sociais — que trazem à tona problemas pouco conhecidos, ou mesmo desconhecidos dos brasileiros, um Brasil injusto e arcaico, um povo abandonado.

Os ensaios renovam a abordagem da História, rompendo com uma historiografia romântica e naturalista, buscando uma linguagem livre e fluente visando atingir um número mais amplo de leitores. Os romances, por sua vez, abandonam o experimentalismo vanguardista, tornam-se mais documentais e renovam a linguagem literária incorporando a fala estrangeira, a gíria, os dialetos e sotaques regionais.

O Romance social, apesar de denominado regionalista, não corresponde mais ao sentido estrito do termo, pois nele a região se apresenta menos como realidade geográfica do que como realidade social, o latifúndio

e as formas de exploração da terra e do trabalhador, o mandonismo e outros traços arcaicos e persistentes no Brasil. Parte-se da região como realidade concreta, mas concebida como metáfora do Brasil. Querem falar do Brasil aos brasileiros. Quando abordam o problema da seca, por exemplo, falam de um problema social, que penaliza os mais vulneráveis, as piores consequências recaindo sobre os trabalhadores rurais, os retirantes, representados por Chico Bento, Cordulina, Mocinha, personagens de “O Quinze” (1930) de Rachel de Queiróz. Surgem personagens antes pouco tratados na literatura, pobres, retirantes, famintos e miseráveis um número considerável de brasileiros desamparados, abandonados à própria sorte [1].

Não se trata de afirmar influências entre os ensaios e as obras de ficção, e sim confirmar que, quando vêm à luz, emergem em série, tendo sua origem na mesma rede de necessidades e condições de possibilidade [7]. A centralidade da prática documental é reveladora do desejo, tanto nos romances quanto nos ensaios, de constatar e interpretar as questões candentes que ainda atormentavam, e muitas delas ainda atormentam, a sociedade brasileira.

O ensaísmo dos anos 1930 coloca questões e temas retomados pelos debates do pós-modernismo e dos estudos pós-coloniais [vii]. A consciência crítica contemporânea renova a leitura dos nossos clássicos modernistas. A prova dos nove de que essas narrativas

continuam vivas é sua produtividade, interesse que continuam a despertar em gerações seguidas, suscitando análises críticas muito finas e cuidadosas [viii]. Cada geração pode lê-las conforme suas expectativas, à luz das questões mais prementes de seu próprio tempo. Por estarem em busca de uma identidade para a nação, abordando o modo de ser do brasileiro a partir dos valores que o formaram, esses ensaios tocam em um ponto sensível, isto é, naquilo que é mais difícil de alterar ou erradicar, o que há de mais entranhado na

subjetividade. Os valores são o que há de mais arraigado na cultura e são eles os orientadores da conduta e das ações sociais.

A atualidade dessas obras é inegável. Cada uma delas apresentando interesses distintos. Cada uma delas constrói seus objetos de análise, formula questões, desenvolve feixes de argumentos que aqui tangenciamos apenas.

“Casa Grande e Senzala” continua a provocar questionamentos e correções. Não é por ser clássico que não esteja sujeito a objeções. Em recente entrevista, Eliane Alves Cruz, jornalista e autora de “Água de Barrela” (2016) diz ter decidido escrever essa sua memória/romance, depois de ter lido “Casa Grande”, que tratava da família do Senhor de engenho e dos escravos

domésticos. Com algum pouco material recolhido de uma tia-avó idosa e com muita imaginação, a autora refaz o percurso de sua família, o caminho de volta, até a África. Mostra o apresamento e o embarque dos escravos, a viagem penosa, a vida nas senzalas, o abuso das mulheres negras pelos homens brancos, a separação dos filhos de suas mães, para serem vendidos, a apreensão diante da violência, descrevendo cenas de crueldade com requintes de sadismo. Assim viviam as famílias na senzala.

Também foi em resposta a “Casa Grande” que Darcy Ribeiro decidiu escrever o seu “O povo Brasileiro” (1995). Segundo Ribeiro, Gilberto Freyre teria negligenciado, e muito, o tratamento dado aos indígenas brasileiros.



Fonte: Livraria Martins Editora. Reprodução

Figura 2. “Casa Grande e Senzala, Raízes do Brasil” e “Formação do Brasil Contemporâneo: Colônia” são narrativas que não cessam de inspirar e atrair discursos críticos.

Considerando-os muitas vezes de forma genérica e minimizando seu peso na formação da cultura brasileira. “Viva o Povo Brasileiro”, de João Ubaldo Ribeiro, pode também ser referido a “Casa Grande”, deslocando o modelo das três raças formadoras e elaborando outro mito de origem, desta vez no litoral baiano em torno da caça à baleia. O romancista consegue matizar ainda mais a mestiçagem do povo brasileiro, trazendo como primeiros personagens dois holandeses perdidos no sertão após terem sido derrotados na guerra. Estes talvez sejam os últimos retratos de corpo inteiro do Brasil, narrativas que trazem uma versão mais severa da mestiçagem, resultado do estupro e da violência sexual. Esta valorização de uma mestiçagem indiferenciada talvez seja um dos tópicos mais questionados pelo movimento antirracista contemporâneo.

Ao articular a dinâmica econômica, política e social, a conjuntura interna e externa, a compreensão das formações nacionais em relação ao capitalismo internacional, com seu instrumental marxista, Caio Prado torna-se um precursor da crítica cultural contemporânea, dita pós-colonial. Ressalte-se em “Formação do Brasil Contemporâneo: Colônia”, tema recorrente que abre a obra e orienta a análise — o sentido da colonização — e que sugere a Caio Prado construir a imagem de um tripé cujos termos só existem quando referidos uns aos outros: latifúndio, monocultura e escravidão. Eis a súpula da colônia: lugar de produção da matéria-prima para suprir

as demandas do mercado externo.

Outro tema recorrente e premonitório, antecipando um dos debates mais candentes de nosso tempo, foi o processo de ocupação do território que conduz a reflexões sobre os malefícios advindos da destruição da natureza. A natureza, para Caio Prado, não é tratada como submetida a leis imutáveis e sim como fruto do trabalho humano. Ele historiciza a geografia, entendendo o povoamento como um processo social concreto. Assim, denuncia o risco de destruição do meio-ambiente, denunciando o modelo predatório de exploração da natureza, a derrubada das florestas para suprir de lenha os fornos dos engenhos.

“A devastação da mata em larga escala ia semeando desertos estéreos atrás do colonizador, sempre em busca de solos frescos e que não exigissem maior esforço de sua parte” [11].

Consequência do colonialismo e da escravidão, o atraso tecnológico do mundo rural brasileiro — no seu tempo ainda baseado na enxada e no arado, na força humana e tração animal — fica mais saliente quando comparado às práticas agrícolas já usadas nas colônias inglesas, francesas e holandesas como o uso do bagaço da cana como combustível, ou máquinas como o descaroçador de algodão já usadas nos Estados Unidos.

De cada uma dessas narrativas, levantam-se questões que continuam a inquietar os intelectuais

comprometidos em estudar e entender o Brasil. Sobre o modelo de governante calcado na figura do pai; a centralidade da família e dos valores cordiais que se espalham a para vida pública; os modelos de autoritarismo e o Estado patrimonial que explicam a fragilidade das instituições democráticas. Nas análises de Prado Junior aprendemos que sentido da colonização continua a ter vigência e guarda sua atualidade. Elas explicam os equívocos do modelo econômico baseado no extrativismo de espécies e minerais preciosos e na produção agrícola e pecuária para suprir as demandas e interesses do mercado externo; a devastação das florestas e as pressões sofridas pelos pequenos agricultores, posseiros e grupos indígenas em luta pela terra.

O ensaísmo modernista foi capaz de produzir essas narrativas formadoras sobre o Brasil, “Casa Grande e Senzala, Raízes do Brasil” e “Formação do Brasil Contemporâneo: Colônia”, narrativas que não cessam de inspirar e atrair discursos críticos. A cada leitura, é possível encontrar surpresas e sugestões para estudos e pesquisas. São narrativas que não terminaram nunca de dizer aquilo que tinham para dizer (Calvino, 1991). Cansadas de ser modernas ou mesmo pós-modernas, tornaram-se clássicas, isto é, eternas.

NOTAS

[i] Foram inúmeros os institutos e secretarias criados pelos modernistas, liderados pelo então ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema. Dentre eles, a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico; o Instituto Nacional de Cinema, a Rádio educativa, o Instituto Nacional do Livro. Ver Bomeny, Schwartzmann et al, Tempos de Capanema (1984).

[ii] Referência aos manifestos de 1924 (Pau-Brasil) e de 1928 (Antropófago) de Oswald de Andrade.

[iii] O prefácio escrito, em 1963, por Antonio Candido, para a quarta edição de Raízes do Brasil é considerado um marco na consagração dos três clássicos de que estamos falando (Ricúpero, 2007).

[iv] Mario de Andrade, em viagens a Minas Gerais, descobre a arte colonial que passa a ser objeto de estudos do pesquisador. Seu ensaio "O Aleijadinho" – (1928) é considerado um texto fundador, criador um mito de origem para a cultura brasileira, identificando na obra do escultor mineiro um conjunto de traços originais que o diferenciariam da matriz europeia.

[v] Os ensaios sócio-históricos são anteriores à institucionalização das Ciências Sociais e suas divisões em especialidades; são contemporâneos à criação dos cursos de Humanidades das universidades de São Paulo (USP-1934) e do Distrito Federal (UDF-1935).

[vi] Referência a Retrato do Brasil, de Paulo Prado, publicado em 1928. Essa obra, em que o historiador encontra na herança colonial a razão do atraso e dos vícios do Brasil, tem o mérito de inaugurar um gênero de interpretação histórica que pretende retratar o país de corpo inteiro.

[vii] Embora predominante e de maior visibilidade, o romance social não é a única tendência do romance da década de 1930. Surge o novo romance urbano apresentando aspectos problemáticos da vida nas cidade, personagens complexos e desolados, como o imigrante, o de-

sajustado que vive à margem, o pequeno funcionário, trabalhadores informais, seres angustiados que transitam anonimamente, como Luís da Silva de Angústia (Graciliano Ramos, 1936) ou Belmiro, o amanuense de Ciro dos Anjos (1937), além dos romances memorialistas ou de corte psicológico e intimista como os de Lúcio Cardoso e Cornélio Pena, por exemplo (Bueno, 2022).

[viii] A fortuna crítica dos "Intérpretes do Brasil" é muito extensa. Entre esclarecedoras leituras contemporâneas, destacaria o estudo de Ricardo Benzaquém de Araújo, Guerra e Paz, sobre Casa Grande e Senzala. Pedro Meira, Robert Wegner e Luís Feldman têm trazido esclarecimentos preciosos sobre a obra de Sérgio Buarque. Maria Odila Silva Dias e Bernardo Ricúpero deixaram reflexões alentadas sobre Caio Prado Júnior.

REFERÊNCIAS

1. BOMENY, H., SCHWARTZMAN, S. et al. Tempos de Capanema. São Paulo: Paz e Terra/Edusp, 1985.
2. HOLANDA, S. B. Raízes do Brasil. São Paulo: José Olympio, 1976.
3. BUENO, L. Uma história do romance de 30. São Paulo: Edusp, 2006.
4. CALVINO, I. Por que ler os clássicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
5. CANDIDO, A. O significado de Raízes do Brasil. Em: HOLANDA, S. B. (org.). Raízes do Brasil, São Paulo: Companhia das Letras, 1976.
6. CRUZ, E. A. Água de Barrela. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2016.
7. FOUCAULT, M. Arqueologia do saber. Petrópolis: Vozes, 1972.
8. FREYRE, G. (1933) Casa Grande e Senzala. Rio de Janeiro: Aguilar, 1977.
9. PÉCAULT, D. Os intelectuais e a política: entre o povo e a nação. São Paulo: Ática, 1990.

10. PRADO JR., C. (1933) Evolução política do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1983.

11. PRADO JR., C. (1942) Formação do Brasil contemporâneo: colônia. São Paulo: Brasiliense, 1994.

12. PRADO, P. (1928) Retrato do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

13. RIBEIRO, D. O povo brasileiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

14. RIBEIRO, J. U. (1984) Viva o povo brasileiro. São Paulo: Alfaguara, 2014.

15. RICÚPERO, B. Sete lições sobre interpretações do Brasil. São Paulo: Alameda, 2007.

16. SANTIAGO, S. Introdução. Em: SANTIAGO, S. (org.). Intérpretes do Brasil. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 121-605.

Angélica Madeira é professora do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília (UnB) e do Instituto Rio Branco. Tem experiência na área de Sociologia, com ênfase em Sociologia da Cultura, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura e cultura brasileira, arte contemporânea, cidade e cultura urbana.

Mariza Velozo é professora do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília e do Curso de Preparação à Carreira Diplomática no Instituto Rio Branco, do Ministério de Relações Exteriores-MRE. Pesquisa as áreas: Sociologia da Cultura; Sociologia Urbana; Sociologia da Memória e do Patrimônio Cultural; Sociologia dos Intelectuais e do Pensamento Social do Brasil. Publicou o livro "O tecido do Tempo: O Patrimônio Cultural no Brasil e a Relação entre Modernismo e Barroco" (Brasília: Editora UnB, 2018).



Fonte: "Terra em Transe", 1967, de Glauber Rocha. Reprodução

Cena do filme "Terra em Transe", lançado em 1967, é apontado como uma das obras da origem mítica da Tropicália.

Trópico pelo avesso

Antropofagia, Carnavalização e a relação do cinema brasileiro com o Modernismo

Ivana Bentes

Resumo

A relação do moderno cinema brasileiro com procedimentos estéticos e dispositivos que produzem uma transmutação cultural que vai da cultura letrada ao cinema por meio de operações de linguagem (montagem, justaposição de tempos históricos, inversões e reversões) carnavalizantes. Antropofagia, Carnavalização e Modernismo são processos de dissolução e reconstrução capazes de desqualificar uma série de oposições clássicas: eu e outro, nacional e estrangeiro, bárbaro e civilizado, religioso e profano, uno e múltiplo, caos e cosmos, transgressão e ordem. A assimilação do outro, no carnaval, na antropofagia, no tropicalismo e nos modernismos, pode ser lida como um ato de transmutação cultural, capaz de operar a passagem da antropofagia – forma sofisticada de consumo, modernista, tropicalista, cinético – para uma cultura de massa "autofágica" que traz lições e impasses para a construção contemporânea de um pensamento decolonial. Podemos dizer que se culturalmente, economicamente e socialmente os processos de decolonização nos parecem intransponíveis, as operações de linguagem e estéticas já operam essa transmutação cultural por meio de uma política do simbólico.

Palavras-chave: Modernismos; Cinema; Tropicopolitanos; Decolonial; Carnaval

A relação do modernismo com o cinema e o campo das imagens só pode ser entendida remontando às suas derivas e dando um salto 30 ou 40 anos depois da Semana de 22 quando veremos emergir o que podemos configurar como um moderno cinema brasileiro. "De Limite", de Mário Peixoto, passando pelo cinema novo, o cinema underground, os filmes "tropicalistas", pensados como sofisticados dispositivos de apropriações produtivas, vão reinventar o modernismo no campo das imagens, do cinema e depois da televisão, com suas figuras de linguagem, procedimentos disruptivos e novas temáticas.

"A musa cinematográfica" que inspirou Mário de Andrade nas suas críticas cinematográficas para a Revista Klaxon, a linguagem cinematográfica seria ela mesma um "fato estético" novo, uma linguagem de ruptura vislumbrada em 22. "Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros" pedia Oswald de Andrade no "Manifesto Antropófago" de 1928. Os modernistas tinham o cinema como uma das bases da invenção da vida moderna: "A cinematographia é a criação artística mais representativa de nossa época. É preciso observá-la a lição" [8]. Fascínio que, entretanto, não se materializou em filmes modernistas, o cinema brasileiro sendo um grande ausente na Semana de 22 em termo de obras.

O campo do cinema, do audiovisual e das mídias (filme, televisão, rádio, disco e jornal) serão, entretanto, uma base estética e tecnológica para a reinvenção do modernismo com movimentos de fusão

de procedimentos vindos das vanguardas europeias, da Semana de 22, com a dinâmica dos mercados culturais emergentes, se filiando e se diferenciando dos anos 20 e, ao mesmo tempo, incorporados à cultura de massa em suas revoluções.

Nesse ensaio, cuja versão original foi publicada no livro "Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira" [3], pretendo destacar especificamente a relação do moderno cinema brasileiro com o Tropicalismo, chegando aos impasses atuais de um pensamento decolonial.

Tropical Moderno

Mais do que um cinema tropicalista ou um tropicalismo cinematográfico difícil de definir, o que nos interessa são esses procedimentos de linguagem que constituem um modernismo cinematográfico: carnavalização, paródia, alegoria, metalinguagem, fusão, colagem, polifonia, câmera-personagem, choque e uma nova relação com o espectador.

Além de temas e personagens recorrentes que atravessam a arte brasileira nos diferentes campos: cinema, música e teatro. E é essa relação entre procedimentos de linguagem e contexto histórico que pode constituir um fio condutor capaz de aproximar de forma produtiva Tropicalismo, Antropofagia, Chanchada, Cinema Novo, Cinema Marginal, Televisão. Pensar o contexto, mas também apostar na possibilidade de associar o modernismo cinematográfico e o modernismo letrado por procedimentos de linguagem

e processos.

O diálogo do cinema com o espírito iconoclasta modernista e com o tropicalismo está presente numa série de filmes de diferentes momentos, mas podemos focar o período 1967-1972 como o historicamente mais significativo, quando o tropicalismo musical encontra o moderno cinema brasileiro em construção, com filmes como "Terra em Transe" (1967), de Glauber Rocha, "O Bandido da Luz Vermelha" (1968), de Rogério Sganzerla, "Brasil Ano 2000" (1968), de Walter Lima Jr., "Macunaíma" (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, e todo uma série de filmes radicais, como "Triste Trópico" (1974), de Arthur Omar, filmes "marginais", experimentais, underground, filmes pouco vistos pelo público da época, filmes para cineastas e cinéfilos, filmes para outros artistas e para um público "no tempo", sempre por vir (Figura 1).

Parece-nos produtivo deslocar o tropicalismo musical e os filmes do Cinema Novo do "centro" e reencontrar multimodernismos, o ambiente estético e cultural diverso e heterogêneo que produziu felizes coincidências históricas e ressonâncias atemporais.

Ao apontar "Terra em Transe", lançado em 1967, como uma das obras da origem mítica da Tropicália, Caetano Veloso reinventa o modernismo a partir da música, ao cruzar o pop, o televisivo, o kitsch, a memorabilia sentimental, com a cultura audiovisual mais sofisticada e experimental do momento, o Cinema Novo. Mesmo impulso que levou o tropicalismo musical a se aproximar da bossa

nova, da poesia concreta, do Teatro Oficina, de muitos modernismos.

A reação de Glauber em relação a essa filiação é de inclusão e distanciamento, compreendendo a estratégia de apontar outra “linha evolutiva” na cultura brasileira que fizesse do tropicalismo, do cinema novo e experimental não movimentos isolados, uma fotografia instantânea, mas um projeto cultural modernista em construção. A carnavalização estética em Glauber o filia de forma mais imediata à antropofagia de Oswald de Andrade com quem mantém em comum procedimentos formais e estratégias discursivas encarnadas em Oswald e Glauber eles mesmos como personagens de uma cena “bufa”.

A carnavalização como Método

O diálogo de “Terra em Transe”, de Glauber Rocha, com o “Manifesto Antropófago” de Oswald e com o movimento tropicalista pode ser abordado a partir de diferentes elementos. A carnavalização da história é um deles, que torna possível justapor e contrapor diferentes períodos e personagens. Procedimento que pode ser sintetizado na cena monumental e paródica do descobrimento do Brasil/da América em que vemos em torno de uma grande cruz fincada na praia, o conquistador Português, encarnado pelo carnavalesco Clóvis Bornay, Dom Porfírio Diaz, empunhando uma cruz e cálice de prata e uma bandeira negra, e um índio estilizado, compondo uma primeira missa

alegórica, ao som de batuques afros do candomblé.

Carnavalização também é a chave da sequência do comício do líder populista, Felipe Vieira. Militantes com cartazes em branco dançam e evoluem em torno de Vieira. Tipos desfilam e sambam diante de uma câmera que não se contenta em documentar a cena e se desloca perseguindo ou perdendo-se entre os personagens: um padre, um senador, repórteres, fotógrafos, componentes de uma Escola de Samba, o povo e seus representantes, o poeta Paulo Martins, a militante Sara.

Em cena corpos em êxtase, discursos conflitantes, palavras de ordem, “alegria, alegria” e repressão. Festa, tortura e morte, berros e silêncios compõem um comício-carnaval, síntese barroca de um “surrealismo tropical” que desafia os clichês, expressando a instabilidade

“Festa, tortura e morte, berros e silêncios compõem um comício-carnaval, síntese barroca de um “surrealismo tropical” que desafia os clichês, expressando a instabilidade política, trabalhada em todos os níveis e elementos da imagem e da montagem.”

política, trabalhada em todos os níveis e elementos da imagem e da montagem.

Procedimento de “choque”, de “atrações”, de justaposição de elementos díspares e heterogêneos que marca ainda a sequência da coroação de Dom Porfírio Diaz. O político conservador e católico que recebe coroa, manto e cetro de rei, sobre o smoking, em um palácio barroco, com escadarias monumentais, em que participam da coroação figurantes vestidos com trajes da nobreza francesa, um índio, mulheres numa dança sensual, Paulo Martins empunhando uma metralhadora. Uma mistura de estilos, máscaras e fantasias de diferentes épocas em mais um carnaval a-histórico. Na trilha sonora, Villa-Lobos, som da metralhadora, se alternam com os discursos triunfalistas de Diaz, em uma ópera bufa.

A linguagem jornalística, símbolo de modernidade e urbanidade, princípio organizador, é um contraponto dentro dessa ficção barroca. As redações de jornais como cenário, os terraços com antenas de televisão, e a exibição de uma reportagem de denúncia política na TV realizada por Paulo Martins apontam para esse novo espaço, a esfera da mídia como campo de batalha da modernidade.

O cidadão, o “tropicopolitano” [2] faz da mídia seu novo habitat. Essa relação vital e não apenas crítica e moralizadora com os meios de comunicação é marcante no tropicalismo como um todo e aparece em várias músicas da Tropicália, entre elas “Geleia Geral”, letra de Torquato

Neto cantada por Gil ou na canção "Alegria, Alegria", de Caetano Veloso, um passeio descritivo-cinematográfico em que signos, "fotos e nomes", "bomba e Brigitte Bardot" são a nova pele da cultura, o ambiente em que o poeta flana.

O "tropicopolitano" passeia entre signos, num ímpeto celebratório que se afasta da melancolia tropical, e encontra a exaltação, a cine-sensação o excesso de estímulos traduzidos como perplexidade e desespero em "Terra em Transe".

Visto como processo estético, narrativa simbólica, como "metodologia", a carnavalização nos parece o procedimento básico para atravessar contextos tão diversos e fazer a ponte do Tropicalismo com o Modernismo, a Antropofagia, o cinema novo e o cinema marginal. Carnavalização, como pensada por Bakhtin, mas também por Oswald de Andrade e pelo próprio tropicalismo como uma forma de ultrapassar o carnaval como fenômeno histórico ou sociológico. O carnaval como dispositivo e método.

Se o Carnaval foi capaz de teatralizar, numa exteriorização escandalosa e fulgurante das mentalidades, uma série de tensões, torções e assimetrias da sociedade brasileira marcada pela desigualdade brutal, a hierarquia, o imobilismo social, as diferenças, nem um pouco teóricas ou meramente celebratórias, de grupos ou classes — o carnaval poderia se tornar um "método", processo, um dispositivo.

Pelo Carnaval, outras assimetrias e paradoxos se

revelam. Como conciliar alegria e sentimentos profundamente afirmativos no cerne mesmo de uma sociedade c i n d i d a , marcada pela desigualdade, pela miséria e pela pobreza? E como o Carnaval poderia, mesmo simbolicamente, r e v e r t e r essas forças autodestrutivas máximas num impulso criador, mítico e onírico?

No campo das ideias podemos dizer que a utopia antropofágica proposta por Oswald de Andrade é um momento fundador de um Carnaval o n t o l ó g i c o .

"Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente", escreve Oswald no Manifesto Antropófago, de 1928. A ideia da antropofagia como interpretação singular da cultura brasileira, que a defini e abre para virtualidades.

Carnaval e Antropofagia se aproximam como ritual e processo, solvente capaz de desqualificar uma série de oposições clássicas: eu e outro, nacional e estrangeiro, bárbaro e civilizado, religioso e profano, uno e múltiplo, caos e cosmos, transgressão e ordem, entre outras. "Só me interessa o que

não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago", reafirma Oswald. No Carnaval ritual, descrito por Bakhtin também vamos encontrar esse fascínio antropofágico por todo tipo de alteridade. A assimilação do outro, no carnaval e na antropofagia, pode ser lida como um ato de transmutação cultural.

No Carnaval, Bakhtin mostra como as representações ligadas ao desejo sexual, aos instintos, ao riso, ao rebaixamento corporal, ganham mais relevância e importância que as mais altas aspirações sociais. O Carnaval se dá com uma ruptura da



Fonte: "Macunaíma", 1969, de Joaquim Pedro de Andrade. Reprodução

Figura 1. Com "Macunaíma, Joaquim Pedro atualiza, informado pela contracultura e pelo contexto político adverso, a questão da originalidade nacional.

hierarquia e do espaço social das normas e regras políticas e religiosas, instaurando uma transmutação de todos os valores, como propunha a filosofia de Nietzsche, construindo um mundo às avessas.

No Carnaval e na Antropofagia, a devoração do outro não se dá como dominação nem imposição, mas como assimilação e fusão, assumindo a potência dessa alteridade, no que tem de mais nobre e mais baixo, hibridismo.

Bakhtin e Oswald também se aproximam na valorização do Carnaval e da Antropofagia como um tempo fora da história: "O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César" [1] uma forma singular de ressignificar o passado e afirmar esse passado atemporal no presente.

Com a Antropofagia, Oswald de Andrade lança um olhar sobre o passado recente da América e encontra uma cultura original capaz de inspirar outras formas de criação artística e colocar em xeque os valores da tradição europeia. Nesse sentido temos um novo referencial para uma modernidade brasileira alternativa, como pensada por Homi Bhabha, que reintroduz e positiva os termos hibridismo, ambivalência, negociação na relação colonial [6].

Índios e negros tem seu legado e sua cultura ressignificados a partir de uma transvaloração radical. Enquanto as vanguardas europeias buscavam o novo no contexto industrial e urbano, Oswald olha para nosso passado mais remoto (nossa "Idade do Ouro") e encontra na dança e música africanas,

nas línguas indígenas, na cultura popular, em símbolos e práticas sociais ancestrais, elementos formais para a criação de uma vanguarda brasileira e americana.

Aproximando-se e afastando-se simultaneamente das vanguardas europeias, fascinado não apenas pelo futuro, pelas máquinas, pela velocidade, e estímulos industriais e urbanos, o pensamento antropofágico, como o processo carnavalesco, valoriza esse "primitivo e nosso" como elemento de subversão, inversão e transvaloração. A utopia antropofágica reencontra no nosso passado primitivo todas as qualidades necessárias ao presente.

Esses paradoxos colecionados, vão se empilhando e se transfigurando ao longo da história, mas também num pensamento extemporâneo, passando pelo discurso da Antropofagia, das Chanchadas, do moderno cinema brasileiro, do Tropicalismo, até sua ressignificação atual, no discurso dos estudos pós-coloniais, no entendimento das modernidades alternativas e no contexto do capitalismo pós-industrial em que outras leituras e significações podem ser feitas.

O Reino do Baixo, Carnavalização e Chanchada

Ao nos afastarmos da matriz ontológica da antropofagia para aterrissarmos no cinema e na história, vamos reencontrar a carnavalização no cinema popular, nas chanchadas,

comédias musicais e filmes carnavalescos realizados entre 1940 e 1960, a maioria filmadas no Rio de Janeiro e de enorme popularidade. As chanchadas são um momento importante da cultura audiovisual brasileira, rejeitadas pela crítica da época como filmes apelativos para plateias analfabetas, e pelo Cinema Novo como "despolitizadas", serão valorizadas e cultuadas pelo Tropicalismo, pelo Cinema Marginal e finalmente incorporadas, como influência decisiva no filme "Macunaíma" (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, pós-chanchada cinemanovista afinada com o modernismo e o tropicalismo.

As chanchadas são um momento decisivo de constituição de um projeto de cultura popular urbana, de um imaginário das classes populares que vinha, desde os anos 40, sendo construído pela indústria cultural emergente, pelo rádio, pelo teatro de revista, para chegar ao cinema e depois à televisão. O que vemos nas chanchadas é a passagem da cultura letrada, domínio das elites, para uma cultura audiovisual, rádio e cinema, que subverte alguns parâmetros do culto e do bom gosto, um cinema para os pobres urbanos.

Choque e assimilação de novos códigos culturais, rural-urbano estão na base de um humor picante, grosseiro para uns, libertário e catártico para outros que coloca em confronto, o imaginário das classes populares com o seu "outro" mais imediato, a elite metropolitana, signo de poder, a ser saqueada e ridicularizada nas chanchadas, também identificada com

o “internacional”, o norte-americano, o outro mais longínquo [7].

“Se a gente não pode fazer direito, a gente avacalha”, a palavra de ordem de Rogério Sganzerla para o cinema marginal começava a ser colocada em prática, décadas antes, pelas paródias ao cinema hollywoodiano feitas pelas chanchadas, menos por exercício de metalinguagem ou desconstrução voluntária do modelo dominante, mas por uma anarquia e espírito de demolição popular, que corrói pelo baixo e por baixo, pela carnavalização. O Tropicalismo também vai colocar em xeque de forma radical a ideia modernista do novo, do original, do 100% brasileiro, abrindo o campo para pensarmos, hoje, os impasses do nacional e do local no contexto da globalização.

Macunaíma, modernismo tropicalista: o malandro-otário

Quando o tropicalismo cruza com o Cinema Novo num filme como “Macunaíma” (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, não se trata mais de uma simples adaptação, passagem da cultura letrada ao cinema. De Mário de Andrade a Joaquim Pedro de Andrade, do modernismo ao Cinema Novo e deste para o Tropicalismo, muita coisa mudou. Uma mudança de eixo. Se a questão modernista buscava fundar nosso ser brasileiro, o Cinema Novo e os movimentos culturais no contexto dos anos 60 e 70 viam essa mesma questão brotar num contexto de “dependência” cultural

e econômica, o que levava a uma releitura da questão pelo viés mais acentuadamente político, social e econômico. Esse “ser brasileiro” torna-se motivo de celebração-depreciação

Com “Macunaíma”, Joaquim Pedro atualiza, informado pela contracultura e pelo contexto político adverso, a questão da originalidade nacional. O filme afasta-se da “comoção lírica” diante do índio, da modinha, do samba, da sanfona e da macumba. É cúmplice, mas, ao mesmo tempo, satiriza, desconstrói, o caipira, o folclore, o regionalismo. Insere nesse folclore tradicional

o novo folclore urbano: a televisão, a música popular da jovem guarda, mulheres hipersexualizadas, hipismo, malandragem e rebeldia. O filme combina personagens que saíram literalmente de narrativas folclóricas tradicionais (Saci Pererê, Curupira, entidades da floresta, pajés) com tipos sociais novos: a estudante-guerrilheira, o capitalista selvagem, o malandro-otário brasileiro.

1968 não repetia 1922, radicalizava e reinventava alguns de seus procedimentos. Da comoção lírica de Mário

de Andrade passamos ao deboche e pessimismo, tropicalismo e ditadura. No livro temos um herói sem nenhum caráter, porque tem todos, tem “as qualidades e defeitos de todo o povo. É egoísta, generoso, cruel, sensual e terno. Sua lógica consiste em não ter nenhuma lógica”, diz Mário de Andrade. No filme, Macunaíma é um herói derrotado, malandro-otário, que pensa que engana e pilha quando é pilhado.

Chanchada teórica, ensaio pós-carnavalesco, o filme “Macunaíma” é a síntese



Fonte: “Triste Trópico”, 1974, de Arthur Omar. Reprodução

Figura 2. Triste Trópico, de Arthur Omar, relaciona personagens e ideários relacionados às vanguardas europeias à antropofagia, ao messianismo indígena e ao carnaval carioca.

mais bem-sucedida entre o Modernismo, o Cinema Novo e Tropicalismo. O filme é uma demonstração sofisticada da primeira proposição do “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, que insiste que “só a antropofagia nos une”. A novidade, no “Macunaíma” de Joaquim Pedro de Andrade, é a passagem da antropofagia — forma sofisticada de consumo, modernista, tropicalista — para o que chama de “autofagia”, a antropofagia dos fracos que se auto e entredevoram, numa leitura da antropofagia também como entropia e consumismo. Remédio e veneno.

Tropical melancolia: aqui é o fim do mundo

Em vários filmes pós-64, a melancolia e o pessimismo pontuam e desconstroem a exuberância tropical e o otimismo celebratório. Uma atitude mais agressiva e errática se aproxima da atitude marginal/underground/experimental de Rogério Sganzerla, José Agripino de Paula, Júlio Bressane, Arthur Omar, da efervescência do super-8 e das propostas de Hélio Oiticica nas artes visuais.

Esse modernismo plural no cinema, do marginal e experimental nos aproxima da própria dinâmica “perversa polimorfa” da cultura de massa capitalista, capaz de sínteses impensáveis. Como diz Sganzerla sobre “O Bandido da Luz Vermelha”: “Porque o que eu queria mesmo era fazer um filme mágico e cafajuste cujos personagens fossem sublimes e boçais, onde a estupidez — acima de tudo — revelasse as

leis secretas da alma e do corpo subdesenvolvido. Quis fazer um painel sobre a sociedade delirante, ameaçada por um criminoso solitário. Quis dar esse salto porque entendi que tinha que filmar o possível e o impossível num país subdesenvolvido” [12].

Esse trópico pelo avesso também é a proposta de “Triste Trópico” (1974), de Arthur Omar, que vai relacionar de forma singular personagens e ideários relacionados às vanguardas europeias, à antropofagia, ao messianismo indígena e ao carnaval carioca. O filme também é uma crítica estrutural da noção de trópico e tropicalidade, como pensamento dos colonizadores diante da alteridade, a América tropical, e como imagem simultaneamente produtiva e problemática, que tomamos na construção de uma América e de um Brasil imaginados (Figura 2).

“Triste Trópico” constrói uma narrativa (pela voz do locutor, o ator de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, Othon Bastos) toda feita de citações e alusões históricas, com mais de 80 referências

“Esse modernismo plural no cinema, do marginal e experimental nos aproxima da própria dinâmica “perversa polimorfa” da cultura de massa capitalista, capaz de sínteses impensáveis.”

(entre elas Euclides da Cunha, Padre Antonio Vieira, Oswald de Andrade, Hitler, literatura de almanaque, Levi-Strauss, brasilianistas e artistas), que dão à ficção delirante do filme uma “credibilidade”, ao mesmo tempo que revelam a estrutura de falso-documentário, baseado em personagens reais e fictícios do vasto imaginário tropical.

A ideia de conflito dos elementos fílmicos entre si expressa na montagem faz uma crítica audiovisual da “tropicalidade” consagrada. “Triste Trópico” se volta tanto para a desconstrução do olhar estrangeiro, do colonizador, da literatura dos navegantes, dos relatos de Levi-Strauss, quanto para os clichês de brasilidade, a identidade tropical para consumo interno e exportação, da saga de “Os Sertões”, de Euclides da Cunha ao tropical-nacional, o tropical militar, o tropical-popular, o tropical e a tropicalidade como chave de interpretação do Brasil [9,10].

O que o filme narra, na voz do locutor é, na síntese de Ismail Xavier [13], um retorno radical das referências do centro europeu à periferia, da Europa ao Brasil, do litoral ao sertão, dos trópicos paradisíacos ao tropical infernal.

O filme trabalha na chave de um carnaval programático, como processo e dispositivo, o que tentamos sublinhar ao longo desse ensaio, para fugir de uma análise apenas historicista. Também nos interessa seu discurso pós-colonial, construído da periferia, que desloca o centro europeu, deslocando a própria ideia de periferia, e multiplica os nós da rede do discurso sobre nós mesmos.

Nesse ensaio procurei apontar, principalmente no campo do cinema e do audiovisual, para diferentes dispositivos de interpretação do Brasil, tendo os discursos da antropofagia modernista, carnavalização, tropicalismo e cinema menos como parte de uma história das ideias e mais como dispositivos, programas virtuais, aberto ao infinito das apropriações.

Na linha dos estudos que sublinham uma modernidade e pós-modernidade periféricas ou alternativas e no contexto de um capitalismo global em que as relações entre centro e periferia se transformam, essas análises apontam para um primeiro momento desse processo de acentramento e também enfraquecimento e crise do Estado-Nação em que identidades culturais se dissolvem e podem ser pensadas como redes complexas, plásticas e instáveis, oscilando entre o que deixamos de ser e o que ainda não nos tornamos.

Podemos dizer que se culturalmente, economicamente e socialmente os processos de decolonização nos parecem intransponíveis, as operações de linguagem e estéticas já operam essa transmutação cultural por meio de uma política do simbólico.

REFERÊNCIAS

1. ANDRADE, O. O manifesto antropófago. In: TELES, G. M. (org.). Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1976.
2. ARAVAMUDAN, S. Tropicopolitans. Colonialism and Agency, 1688-1804. Durham e Londres, Duke University Press, 1999.
3. BENTES, I. Multitropicalismo, Cine-Sensações e Dispositivos Teóricos. Em: BASUALDO, C. (org.). Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972). São Paulo: Cosac Naify, 2007.
4. BENTES, I. Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
5. BHABHA, H. K. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
6. BHABHA, H. K. (ed.). Nation and narration. New York: Routledge, 1990.
7. DIAS, R. O. O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50. Rio de Janeiro: Editora Relume-Dumará, 1993.
8. HOLANDA, S. B. Klaxon - Mensário de Arte Moderna (edição facsimilar da original) nº 1, 15/05/1922. São Paulo: Martins/Governo do Estado de São Paulo, 1972, p. 2.
9. OMAR, A. O antidocumentário, provisoriamente. Revista Vozes, 1978, n. 6, ano 72.
10. OMAR, A. O antidocumentário provisoriamente. Revista Cinemais, 1997.
11. RIBEIRO, G. L. Tropicalismo e Europeísmo: modos de representar o Brasil e a Argentina". Em: RIBEIRO, G. L. (org.). Série Antropologia 297. Brasília: Universidade de Brasília (UnB), 2001. p. 1.
12. SGANZERLA, R. Cinema sem lei. Revista Cavalo Azul, 1968.
13. XAVIER, I. X. O avesso do Brasil. Suplemento Mais! da Folha de São Paulo, 19 de Janeiro de 1997.

Ivana Bentes é professora titular e pesquisadora do Programa de pós-graduação em Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), ensaísta, curadora atuante na área de comunicação e cultura, com ênfase nas questões relativas ao papel da comunicação, do audiovisual e das novas tecnologias na cultura contemporânea.





Fonte: “Abaporu”, de Tarsila do Amaral. Reprodução

“Abaporu”, de Tarsila do Amaral – palavra que significa literalmente homem (aba) que come (poru) – se tornou a semente de uma pesquisa renovadora.

Antropofagia ontem e hoje

Como uma ideia modernista revolucionou o pensamento brasileiro e influenciou diferentes gerações

Fred Coelho

Resumo

No centenário da Semana de Arte Moderna, a Antropofagia ainda marca presença como um dos principais temas de seu legado. Com destaque para as obras de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, o ideário de uma cultura em que “só não interessa o que é meu” atravessou as décadas e permanece atual.

Palavras-chave: Modernismo; Antropofagia; Tarsila do Amaral; Oswald de Andrade; Tropicalismo

Dentre as incontáveis comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna, podemos destacar os lançamentos editoriais que ainda conseguem escavar os arquivos dos principais nomes ligados ao modernismo de São Paulo. Se Mário de Andrade sempre se renova como um missivista infinito e com uma biografia ainda em aberto, Oswald de Andrade também revela mais uma camada de suas ideias e de sua vida com a publicação do alentado “Diário Confessional” (organização de Manuel da Costa Pinto) [5]. Lá, vemos como esse tipo único de intelectual seguiu até o fim de sua vida, em 1954, burilando uma das ideias decisivas para os legados de sua geração: a Antropofagia. Conceito gestado coletivamente por um grupo dos intelectuais decorrentes da Semana e teorizado de diferentes maneiras por Oswald ao longo de décadas, ela ocupa, ainda hoje, um lugar de destaque quando revisitamos os desdobramentos daquelas três noites no Theatro Municipal de São Paulo durante os dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922.

Apesar de ainda demonstrar sua força ao permanecer em uso nos debates do pensamento social brasileiro por tanto tempo, sua origem factual — enquanto evento que desencadeia uma movimentação estética decorrente dos ideais modernistas — é quase prosaica. Entre diferentes versões, inclusive jocosas, como aquela que Raul Bopp indica um jantar ao redor de pernas de rãs em São Paulo, todas confluem para o surgimento do nome como decorrência de



Fonte: “Antropofagia”, de Tarsila do Amaral. 1929. Fundação José e Paulina Nemirovsky. Reprodução

Figura 1. A Antropofagia propõe devorar um repertório mundial em prol de um uso local, sempre contra as ideias coloniais de pureza, essência ou natureza.

“Abaporu”, pintura fundadora de Tarsila do Amaral de 1928 [1]. Batizada a partir do Dicionário Castelhana-Guarani de Antonio Ruiz de Montoya, a palavra significava literalmente homem (aba) que come (poru). A imagem de Tarsila torna-se a semente de uma pesquisa renovadora e especulativa sobre as premissas criadoras brasileiras. Iniciada como misto de blague e provocação, o antropófago se tornou, aos poucos, símbolo dinâmico de uma retomada do ímpeto dito então “primitivo” que habitava o imaginário de intelectuais em relação às populações originais do território pré-colonial.

Ainda hoje, não é simples definir os contornos exatos do que chamamos historicamente “Antropofagia” no âmbito dos trabalhos de 1928. São muitos caminhos individuais e coletivos que formularam

suas ações e reflexões, com diferentes versões, heróis e anti-heróis. A fortuna crítica sobre o tema trabalha com diferentes caminhos, mas um fato sempre é definitivo: a presença incontornável de Oswald de Andrade, o único que fez do tema um mergulho intelectual de longo prazo. De início, a Antropofagia aparece como uma metáfora elástica de abrasileiramento das artes locais para nomear um grupo de produções desiguais que tematizavam o Brasil popular e antiacadêmico ou propagar a imagem nostálgica de um silvícola habitando um tempo imemorial. Rapidamente, porém, o termo passa a operar conceitualmente uma série de escritos, ideias e polémicas que se articulariam definitivamente em um manifesto e, principalmente, em uma revista (Figura 1).

O “Manifesto Antropófago” de Oswald foi publicado em maio, no primeiro número da Revista de Antropofagia — órgão conduzido por diferentes grupos em diferentes fases, que durou de 1928 a 1929, em duas “dentições”, como foram então batizadas. A primeira, em formato de revista mesmo, durou de maio de 1928 a fevereiro de 1929 e teve na sua direção (e financiamento) Antonio Alcântara Machado. Já a segunda, publicada em uma página alugada do “Diário de S. Paulo” de Assis Chateaubriand, durou de 17 de março a 1 de agosto de 1929 e tinha na direção Raul Bopp e Jaime Adour da Câmara (com Geraldo Ferraz como secretário). Generosa e com “estômago de avestruz” na primeira fase [2] pelo número e diversidade intelectual de seus colaboradores, agressiva e polêmica na segunda, a “Revista de Antropofagia” foi palco de momentos-chaves do modernismo tardio de 22, como a publicação em primeira mão, além do “Manifesto” de Oswald de Andrade, de trechos do romance “Macunaíma” de Mário de Andrade (números 1 e 2), do polêmico poema “No meio do caminho” (número 3), além de textos de Jorge de Lima, Murilo Mendes, Luis da Câmara Cascudo, Ascenso Ferreira, Manuel Bandeira e muitos outros.

A guinada de rupturas que a Antropofagia ganhou em 1929, afirmando de forma mais radical sua posição frente a outras “movimentos” que reivindicavam o caráter nativista como princípio — e aqui se destaca a “Escola da Anta” de Plínio Salgado e sua

antessala do fascismo brasileiro através do Movimento Integralista — decorre de um aprofundamento intelectual do que seria a virada antropofágica (e de algumas rupturas pessoais entre a geração de 1922). O elemento telúrico da pintura de Tarsila (um corpo nu com os pés gigantes fincados na terra, ladeado por um sol e um cacto solitário) torna-se o motor de um aprofundamento de Oswald de Andrade e alguns de seus amigos daquela época numa concepção que reelabora uma série de leituras sobre a situação histórica e estética do Brasil em sua face colonial. O português, com seu projeto mercantil e escravagista de civilização, em choque com as cosmologias dos povos originários, situava a possibilidade de uma vanguarda local que fizesse

“Países colonizados como o Brasil, fora do centro metropolitano colonizador europeu, precisaram desenvolver um discurso crítico que possibilitasse a seleção e a assimilação criteriosa do que nos chega constantemente como influência ou despejo de materiais internacionais.”

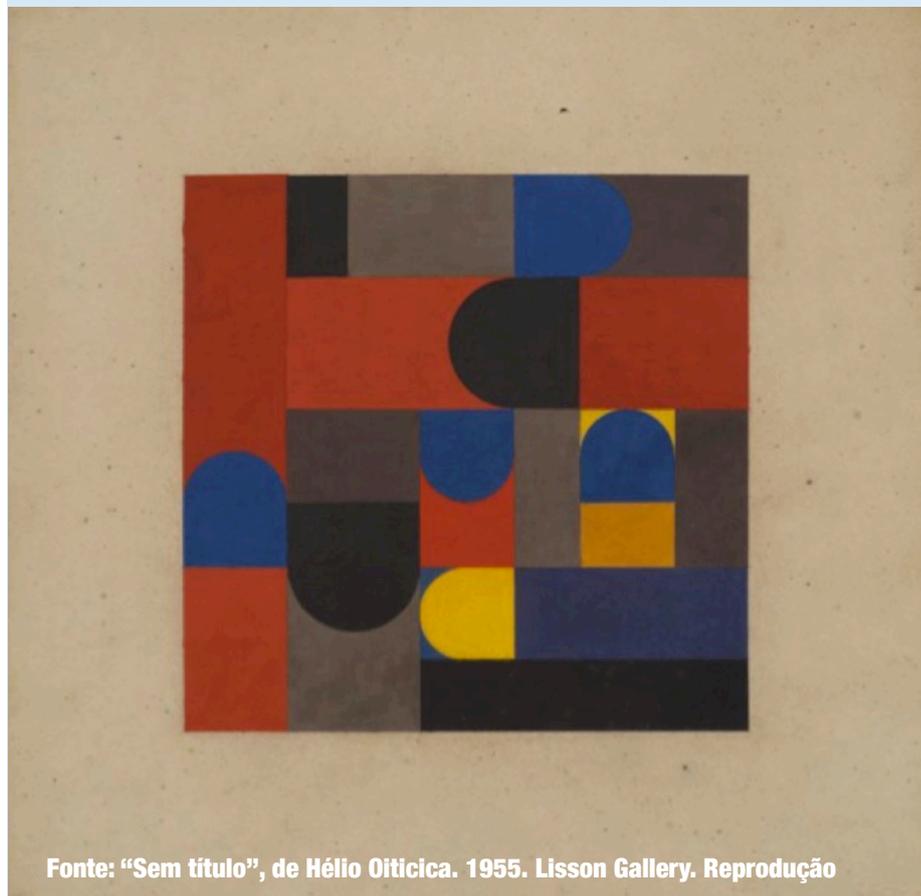
uma leitura à contrapelo da presença europeia e suas matrizes ocidentais sob a perspectiva do ato indígena de se alimentar, de forma ritualizada, dos guerreiros mais poderosos que se tornavam prisioneiros de guerra entre diferentes povos. Na ação digestiva e metafísica dos chamados canibais, surgia uma forma de se pensar a relação do intelectual brasileiro com a influência dos povos hegemônicos do Ocidente. A temática do “selvagem”, que ia do canibal de Montaigne em seus “Ensaaios”, passando pela leitura romântica de Jean Jacques Rousseau em 1762 e pelo famoso livro de Couto de Magalhães em 1876, é retomada por nova chave crítica. Nesse gesto, não cabia o nacionalismo xenófobo, a idealização purista do indígena, a “aculturação” do Estado Monárquico ou a folclorização do popular em seu registro conservador.

Outro ponto importante para definirmos o que ocorre em 1928 é lembrar que, apesar dessa perspectiva nativista dos antropófagos brasileiros, o tema do canibalismo circulava intensamente em centros de vanguarda europeia, majoritariamente a Paris que Oswald e Tarsila tanto frequentaram entre 1924 e 1929. Revistas dadaístas como a “Cannibale”, de Francis Picabia (duas edições publicadas em 1920), o surrealismo e sua relação com o inconsciente freudiano, os resquícios da “arte negra” e do “primitivismo” nas pinturas de Picasso e Rosseau, a presença do “selvagem” como personagem anti-racionalista e anti-clerical, tudo isso era visto

e filtrado por Oswald em sua peculiar cornucópia de ideias (articulando Freud, Nietzsche, Keyserling, Splenger e outras matrizes europeias). No cenário brasileiro, também não era tão fora da curva o mote primitivista, já que, desde o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924) e da convivência do poeta franco-suíço Blaise Cendrars com os modernistas de São Paulo (e, principalmente, com nomes da elite cafeeira como Paulo Prado), o tema do indígena e da cultura afrocentrada já habitavam algumas pautas poéticas e imagéticas. A pesquisadora Aracy Amaral também lembra que, durante 1926, Monteiro Lobato publicava em capítulos a tradução das aventuras de “Hans Staden entre os selvagens no Brasil” pelas páginas do “Diário da Noite” [3]. Mais do que precursores de uma ideia original, Oswald de seu grupo foram articuladores argutos de uma série de outras ideias em circulação no seu tempo.

O tema da Antropofagia deve ser entendido em três camadas de referência quando falamos do assunto de uma perspectiva brasileira [4]. A primeira é histórica, isto é, ligada ao ritual Tupinambá e de outras populações ameríndias. A segunda é estética, quando Oswald de Andrade e outros artistas ligados ao Modernismo de 1922 assumem o termo como princípio criativo e movimento. E a terceira é filosófica, em que é proposto um “método anticolonial”, espécie de filtro crítico para lidar com a inserção do Brasil na modernidade ocidental.

Na camada histórica, Antropofagia diz respeito



Fonte: “Sem título”, de Hélio Oiticica. 1955. Lisson Gallery. Reprodução

Figura 2. O artista visual Hélio Oiticica buscava uma “nova imagem” da arte brasileira frente às novas figurações pops internacionais ao redor de conceitos que convocavam a “cultura antropofágica” de Oswald de Andrade.

aos rituais que populações indígenas da costa brasileira, como os Caetés e os Tupinambás, praticavam em suas guerras e conquistas territoriais. O ritual consiste, basicamente, na devoração do inimigo derrotado mais valoroso para a incorporação de suas forças e de sua história. Sempre um ritual coletivo, a Antropofagia indígena e guerreira acerta contas com o passado e o futuro, já que o inimigo devorado também já devorou parentes da tribo que o devora. Se trata de um processo social e metafísico visando uma perspectiva fusional do mundo. O antropófago, nesse caso, realiza um ato de incorporação da diferença (o inimigo comido) e do mesmo (aquele que come), transformando a

memória dos antepassados em força para as gerações futuras. Afinal, o antropófago de hoje será o almoço de amanhã.

Na camada estética, devemos a Oswald de Andrade (ao lado de Tarsila do Amaral) a articulação teórica de uma evidência histórica: países colonizados como o Brasil, fora do centro metropolitano colonizador europeu, precisaram desenvolver um discurso crítico que possibilitasse a seleção e a assimilação criteriosa do que nos chega constantemente como influência ou despejo de materiais internacionais. Os antropófagos modernistas criaram suas obras a partir da premissa “só interessa o que não é meu”, isto é, criamos arte e pensamento a partir da presença produtiva (e

não predadora) do outro — inimigo guerreiro poderoso, mundializado, colonizador. Uma arte “para exportação” que saiba utilizar, através da diferença, a cultura hegemônica de um mercado, de um gosto, de um consenso. A Antropofagia é, portanto, dialógica e pratica a tradução intercultural a partir do dado local e suas matrizes populares.

Já na camada filosófica, esse princípio estético de Oswald e seu Manifesto de 1928 se transforma em princípio teórico para pensarmos a condição (histórica, econômica, social) de brasileiros e colonizados, frente aos grandes centros e monopólios internacionais. A partir da substituição estratégica do patriarcado pelo ideal do matriarcado, ela parte do princípio que é preciso inverter o fluxo da nossa permanente formação passiva “de fora para dentro”. Nós sempre tivemos que lidar com a história de um país e um povo formado a partir do elemento externo em choque e associação com o elemento interno: somos matrizes europeias, africanas e indígenas ligadas pelo oceano Atlântico, pela escravidão e pela circularidade permanente de culturas e de uma multiplicidade de corpos e narrativas. Basicamente, pensar o que é ser brasileiro e ser do mundo, no mundo. A filosofia Antropofágica é antinacionalista, anti-essencialista e anti-exotizante. Tais ideias foram sistematizadas por Oswald de Andrade, principalmente nas décadas de 1940 e 50, quando ele retoma sua pesquisa sobre o tema e elabora escritos de

caráter filosófico, como “A Crise da Filosofia Messiânica”, “A Marcha das Utopias”, “O Antropófago” ou o tardio “A Antropofagia como visão de mundo”, publicado finalmente em seu “Diário Confessional” [5].

Nesse ponto vale uma breve digressão: o pensamento antropofágico — ao mesmo tempo cosmopolita e nativista — pode ser visto como uma das faces em que intelectuais nacionalistas da segunda metade do século XIX buscaram uma marca singular de nossa civilização frente às demais nações do mundo. Na tentativa de escapar das amarras exotizantes, racistas e colonizadoras que romantismos e cientificismos de matrizes francesas, alemãs e inglesas depositavam sobre o Brasil, críticos como Araripe Junior propuseram saídas originais como o “estilo tropical” e sua “obnubilação” ainda na década de 1880 [6]. Eram modelos que, assim como na antropofagia modernista, natureza e imaginação criadora

“A operação antropofágica fazia com que os tropicalistas vissem o Brasil a partir do mundo e vice-versa, articulando temas, línguas e imagens em uma nova leitura latino-americana do tempo histórico linear e diacrônico do Ocidente.”

caminhavam juntas em um contradiscurso nacional. Como demonstra Silviano Santiago em seu clássico ensaio “O entre-lugar na literatura latino-americana” (1969), não haveria outra saída para o intelectual da ex-colônia do que pensar e agir contra a metrópole, mesmo quando se busca repetir o modelo hegemônico. A Antropofagia, parafraseando Santiago, é proposta por Oswald e companhia como uma das formas de evitarmos nosso “desaparecimento por analogia” [7].

E como essa ideia-conceito-método-experimento de vida ganhou força na arte e no pensamento brasileiros até hoje? O Brasil cruzou o século XX dentre um dilema: depois de ter sido colônia, se viu como espaço subdesenvolvido frente às forças dominantes do Ocidente. As ideias de modernidade e de desenvolvimento seguiram desafiando os nossos artistas e intelectuais que se dividiram em tentativas de dar conta do componente nacional e popular e, simultaneamente, dar conta do que circulava no mundo e poderia ser aproveitado por nós. A Antropofagia foi uma forma de pensarmos nossos aspectos particulares por uma chave universal e vice-versa.

Assim, diversas situações fizeram com que a perspectiva de uma origem “selvagem” e “bárbara” pudesse ser não a condenação do atraso, mas sim a força política e estética frente à “civilização ocidental”. Devorar um repertório mundial em prol de um uso local, sempre contra as ideias coloniais de pureza, essência ou natureza, algo que seria a demarcação crítica frente

ao olhar do estrangeiro dócil sobre nós mesmo. Oswald propõe a figura do “bárbaro tecnicizado” como imagem dessa ideia estética e política: a superação do atraso pela transformação de um ponto de vista, a incorporação criteriosa do dito “universal” no corpo e pensamento ditos locais ou periféricos. O consumo como criação.

Dessa forma, a Antropofagia ganha força como o termo que permite a experimentação de diferentes repertórios, de diferentes tempos e espaços, para pensar um Brasil e não o Brasil. Um país visto “de fora para dentro” e que produz um discurso “de dentro para fora”. Aqui, a prática Tupinambá da deglutição do inimigo mais valente pode ser vista como metáfora de nossa deglutição dos repertórios culturais dominantes (de fora) e sua transformação em força interna (de dentro).

Essa perspectiva — que embaralha eixos como alta e baixa cultura, erudito e popular, nacional e internacional, local e universal, natureza e técnica — acaba sendo importante para gerações de criadores que se propuseram a articular suas práticas brasileiras como os fluxos de informação estética e filosófica internacionais. Nesse sentido, os poetas concretos de São Paulo na década de 1950 e os compositores e músicos tropicalistas da década de 1960 se tornam as principais frentes para atualizar produtivamente a obra de Oswald e do Movimento Antropófago do final dos anos de 1920.

Os poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos



Fonte: “A descida da pajé Jenipapo do reino das medicinas”, de Jáder Esbell, 2021, Acrílica e posca sobre tela. Reprodução

Figura 3. Para além da natureza, da beleza tropical e dos estereótipos, o que temos hoje de resultado da antropofagia como perspectiva crítica brasileira no contexto das potências mundializadas é justamente a capacidade de resiliência, criação, adaptação e inovação.

e Décio Pignatari propuseram, em seu paideuma, uma outra história da literatura e da poesia, fora da formação nacionalista brasileira, criando um novo repertório estético a partir de referências internacionais como princípios de uma vanguarda mundial feita aqui, no Brasil. Foram eles também os responsáveis por uma retomada gradativa da obra do modernista antropófago, através de artigos e prefácios das novas edições da obra. Essa perspectiva cosmopolita fez com que os mesmos poetas, na década de 1960, fossem decisivos na relação criada entre o que se chamou de tropicalismo e a obra antropofágica de Oswald de Andrade. Novamente, a conexão era o desejo dos compositores baianos, vivendo em São Paulo, transformarem a música popular e brasileira (o dentro) a partir das novidades da cultura pop internacional (o fora). Outra contribuição

definitiva desse período para que a Antropofagia retornasse como operador intelectual e estético do Brasil de então foi a montagem da peça “O Rei da Vela”, escrito por Oswald em 1933 e encenada pelo Teatro Oficina em 1967. Apesar do texto ser da fase comunista do autor (após a quebra financeira de 1929 ele passa a militar pelo Partido Comunista no Brasil), a forma que José Celso Martinez Corrêa opta para apresentar a peça trazia a perspectiva ácida, transcultural e inventiva de Oswald em seu manifesto e textos sobre o tema da Antropofagia.

Quando concebe sua obra intitulada “Tropicália”, exibida pela primeira vez na exposição “Nova Objetividade Brasileira” realizada no MAM-RJ no primeiro semestre de 1967, o artista visual Hélio Oiticica já articulava sua ideia de penetrável e instalação e sua busca por uma “nova imagem” da arte brasileira

frente às novas figurações pops internacionais ao redor de conceitos que convocavam a “cultura antropofágica” de Oswald [8]. No Tropicalismo musical de 1968, Beatles, Banda de Pífaros de Caruaru, Ray Charles, Luiz Gonzaga, tudo se torna um caldo cultural em que as inovações técnicas dos discos internacionais eram adaptadas às ideias criativas nos discos feitos no Brasil. Mesmo com suas limitações práticas, o resultado era canções que soavam tanto como parte do super desenvolvido apuro técnico de “Sargent Peppers” quanto como parte caótica de um mundo sub desenvolvido latino-americano. A operação antropofágica fazia com que os tropicalistas vissem o Brasil a partir do mundo e vice-versa, articulando temas, línguas e imagens em uma nova leitura latino-americana do tempo histórico linear e diacrônico do Ocidente. É importante ressaltar, porém, que a “influência” de Oswald sobre compositores como Caetano Veloso é um gesto direto dos críticos e poetas Concretos, como demonstra uma entrevista do músico a Augusto de Campos. A antropofagia de 1922 se atualiza no tropicalismo de 1968 através do filtro das vanguardas construtivas da década de 1950 [9] (Figura 2).

Essa força de devoração crítica do mundo e da história desloca completamente os mitos criados ao redor de uma perspectiva exótica sobre o Brasil e os brasileiros. A natureza exuberante e o éden tropical são contrastados com a máquina, a cidade, a indústria, o design e nossa capacidade criativa que não deve nada aos grandes centros.

A antropofagia se torna assim um método de consumo seletivo para transformar o que é estático, imóvel (o mito da brasilidade tropical) em uma força crítica em permanente fluxo e movimento.

As ações tropicalistas e sua capacidade de atualizar os repertórios culturais da juventude brasileira em plena ditadura civil-militar produziu uma espécie de paradigma que se tornou lugar-comum quando queremos falar sobre essa ideia de incorporação da diferença em nosso contexto particular. Na cultura de massas, isso acabou se tornando a repetição estática e mercadológica da “mistura”, e não se trata disso. Antropofagia não é misturar chiclete com

“Para além da natureza, para além da beleza tropical, para além dos estereótipos e clichês para turistas no carnaval, o que temos hoje de resultado da antropofagia como perspectiva crítica brasileira no contexto das potências mundializadas é justamente a capacidade de resiliência, criação, adaptação e inovação.”

banana e nem fixar em Carmem Miranda nos filmes de Hollywood uma imagem tropical e internacional. A mistura da antropofagia é estratégica e transcultural (para usarmos o termo criado pelo crítico cubano Fernando Ortiz), seleciona elementos específicos que, como no ritual indígena, produzem mais força e valor ao que é feito aqui. Mas sempre lembrando que o consumo do mundo não é passivo e sim ativo. Devorar para transformar.

E hoje? Como pensar a Antropofagia no contexto contemporâneo globalizado e conectado em tempo real? Como entender o que selecionar e utilizar como marca e diferença articulando o particular e o universal, se todo particular se torna universal imediatamente nas redes sociais e vice-versa? Qual o sentido de ainda falarmos de Antropofagia quando tudo é consumo internacionalizado frenético e descartável?

A principal lição da ideia de Antropofagia é justamente seu caráter revolucionário — isto é, não a busca de raízes ou essências nacionais, mas o ímpeto experimental e construtivo, visando sempre um futuro. A Antropofagia pode ser uma marca brasileira porque o Brasil segue como um país que precisa lidar com sua situação periférica em mercados altamente tecnológicos. O país consegue produzir uma série de produtos e saberes de ponta, competir em grandes mercados culturais, porém ainda parte de um espaço ainda visto como “precário”.

A Antropofagia pode ser vista, assim, como uma forma

de continuarmos sabendo como utilizar a força exterior — tecnologias e circuitos econômicos-culturais — em prol de singularidades que só podem existir no contexto local. É uma permanente adaptação às adversidades, uma transformação do particular em universal. O que só nós temos aqui e que, com a devoração transcultural do mundo, ganha força universal? Nessa visada, manifestações como as cenas de músicas eletrônicas ligadas às periferias do país — como o funk em suas diversas frentes, o tecnobrega, a axé music e outras formas de reinvenção sonora de ritmos brasileiros através de linguagens internacionais e vice-versa, são trabalhos que fazem uma operação de transcrição cultural a partir dos dados locais.

Outro ponto fundamental para entendermos os limites contemporâneos do pensamento modernista antropofágico é que muitos dos seus temas — principalmente a vertente indigenista — perde

a força poética e especulativa quando o “selvagem” deixa de ser uma imagem reinventada pelo filtro das vanguardas e se torna agente do próprio pensamento e de suas intervenções estéticas. Se o índio de Oswald não era mais o católico Peri de José de Alencar, tampouco é o intelectual orgânico como Ailton Krenak ou artistas como Jaider Esbell e Denilson Baniwa. Esse deslocamento entre ser tema e ser voz, muda completamente as bases que foram traçadas sem 1928, sem perder de vista a importância do pensamento de ruptura no passado em novo contexto (Figura 3).

Para além da natureza, para além da beleza tropical, para além dos estereótipos e clichês para turistas no carnaval, o que temos hoje de resultado da antropofagia como perspectiva crítica brasileira no contexto das potências mundializadas é justamente a capacidade de resiliência, criação, adaptação e inovação. Devemos ficar

atentos aos novos “bárbaros tecnizados” e sua força transgressora apontando tendências, rompendo consensos e fazendo o mundo funcionar no Brasil não como importação superficial, mas como componente orgânico de uma ideia contemporânea de novo — mesmo que o novo esteja na ancestralidade, no pensamento indígena, no afrofuturismo, na biodiversidade amazônica e todas as singularidades que só nós podemos fazer. Retirar o melhor do mundo em prol de uma potência singular, que só pode surgir aqui. Uma marca brasileira intransferível e, ao mesmo tempo, universal.

Frederico Coelho é professor dos cursos de Literatura e Artes Cênicas e da Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC) do Departamento de Letras da PUC-Rio. Atualmente é Diretor do Museu Universitário Solar Granjean de Montigny da PUC-Rio. Publicou diversos livros, artigos e obras organizadas. Além disso, trabalhou como pesquisador e redator (ou roteirista) para documentários, sítios eletrônicos, editoras e instituições culturais.

REFERÊNCIAS

1. BOPP, R. Vida e morte da antropofagia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

2. CAMPOS, A. C. A expressão alimentícia é retirada do artigo “Revistas Re-Vistas: Os Antropófagos”, publicada por CAMPOS, A. C. Poesia, antipoesia, antropofagia. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978, p. 111.

3. AMARAL, A. Tarsila: sua obra e seu tempo. São Paulo: Editora 34/Editora Edusp, 2003, p. 283.

4. ANDRADE, O. A Utopia Antropofágica. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2011, p. 21. E aqui fazemos uma estrutura semelhante ao que Benedito Nunes usou em seu ensaio “Antropofagia ao alcance de todos” ao também propor uma estrutura tripartida definindo a antropofagia como “metáfo-

ra, diagnóstico e terapêutica”.

5. PINTO, M. C. (org.). Diário confessional. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

6. VENTURA, R. Segundo ele, por “obnubilação tropical”, JUNIOR, A. designava “como o processo de diferenciação psicológica e literária, determinado pelo impacto do meio sobre a mentalidade europeia. O estilo nacional se origina, assim, de tal incorporação de traços particulares, como a tropicalidade e a miscigenação, aos modelos cosmopolitas de literatura e cultura”. In: VENTURA, R. Estilo tropical – história cultural e polêmicas literárias no Brasil 1870-1914. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 37.

7. SANTIAGO, S. “O entre-lugar no discurso latino-americano”. In: MORICONI, I (org.). 35 ensaios de Silvano Santiago. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 29.

8. OITICICA, H. “Esquema geral da nova objetividade”. In: Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 85.

9. CAMPOS, A. O balanço da bossa e outras bossas. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993, p. 204. Em entrevista para Augusto de Campos concedida em 6 de abril de 1968, Caetano opina sobre a obra de Oswald instigado por uma pergunta do poeta, o compositor declara seu contato com a obra do Modernista a partir de livros que o próprio Augusto havia passado para ele. ■



“Retrato de Mário de Andrade, 1922”, por Tarsila do Amaral. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. Reprodução

Mário de Andrade imprime seu lugar nos diálogos entre a cultura mineira, a nacional e a cosmopolita.

Minas Gerais, modernidade e cosmopolitismo: Mário de Andrade, os mineiros e a reinvenção do Brasil

Nas comemorações do centenário do modernismo brasileiro, é imprescindível pensar nas manifestações artísticas para além do circuito São Paulo – Rio de Janeiro. Nesse contexto, Minas Gerais marcou importante lugar no projeto de modernidade brasileira

Roniere Menezes

Resumo

No centenário da Semana de Arte Moderna, a Antropofagia ainda marca presença como um Minas Gerais marcou importante lugar no projeto de modernidade brasileira. Rapazes pertencentes ao grupo Estrela, de Belo Horizonte, almejavam a reformulação do quadro literário do país, antes mesmo da Semana de 1922. A viagem da caravana paulista a Minas, em 1924, e seu contato com o barroco e com jovens escritores abre rica etapa na produção artístico-literária nacional. Nos anos 1920, revistas literárias mineiras contribuíram para a ampliação do movimento modernista. Correspondências trocadas entre Mário de Andrade e autores das Gerais favoreceram o apuro do pensamento crítico e da invenção literária dos missivistas, inclusive do paulista. Seguindo seu compasso, Minas oferece relevante contribuição na construção de uma nova linguagem artística entre nós, apresentando dicção ao mesmo tempo local e cosmopolita.

Palavras-chave: Mário de Andrade; mineiros; modernidade; tradição; cosmopolitismo

O turista iniciante e o mestre Alphonsus

Nas comemorações do centenário modernismo brasileiro, torna-se imprescindível pensarmos sobre manifestações artísticas para além do circuito São Paulo – Rio de Janeiro. Criações relacionadas ao questionamento de padrões estéticos do romantismo, simbolismo, parnasianismo, críticas ao academicismo e o desejo de inovação do espaço literário nacional aconteciam, nos anos 1920, ainda que de modo incipiente, em cidades de diversas regiões brasileiras. Neste ensaio, almejamos refletir um pouco sobre a importância de Minas Gerais para o desenvolvimento da arte moderna no país.

Mário de Andrade imprime seu lugar nos diálogos entre a cultura mineira, a nacional e a cosmopolita. Em junho de 1919, o autor de “Há uma gota de sangue em cada poema” realiza sua primeira viagem a Minas Gerais com o intuito de conhecer cidades históricas – para realizar conferências sobre o tema – e, ter contato com o ícone da poesia simbolista brasileira, Alphonsus de Guimaraens. Em Mariana, visita o poeta, juiz municipal na cidade. Ao tratar do encontro com o poeta de alma mística que de certo modo abria caminhos para se pensar na poesia moderna, Mário assinala: “Em Mariana, a Católica, fui encontrá-lo na escuridade da sua casa de trabalho, sozinho e grande. (...) Refugiou lá do “estéril turbilhão da rua” para melhor abrir a flor de sua inspiração no jardim fantástico dos sonhos e

dos ideais impossíveis.” [5].

Carlos Drummond, no poema “A visita”, descreve – em clima teatral – passagens do rápido e marcante contato entre os poetas, desde o instante de chegada do jovem viajante à residência acolhedora do mineiro – quando Mário assinala ter vindo conhecer e saudar “o Príncipe dos poetas das Alterosas Montanhas!” [9] – até o momento da despedida, quando a recente amizade ecoa em notas de alegria e antecipada saudade.

A primeira viagem a Minas favorece, além da experiência com a poesia simbolista, o contato de Mário com o barroco colonial. A viagem propicia a escrita de crônica sobre Alphonsus e artigos sobre cidades históricas e Aleijadinho. Eneida de Souza assinala sobre o paulista:

Na bagagem traz dois poemas autografados do poeta, relíquia que guarda em seu arquivo, comprovando um dos vínculos que o escritor iria manter com estética simbolista, principalmente no que se refere à religiosidade [21].

Essa viagem inaugural revela o diálogo entre o velho e o novo como importante face do processo criativo que iluminará os caminhos do projeto modernista.

Realizando um giro no tempo, lembramo-nos de que no espetáculo AmarElo, de Emicida – no qual o rapper assinala: “Mário é o nosso modernista preferido” – Fernanda Montenegro lê o poema “Ismália”, de Alphonsus de Guimaraens. Dentro do contexto de AmarElo, a morte da personagem feminina

do poema, mulher que, enlouquecida, queria subir ao céu e acabou caindo ao mar, reflete-se na difícil luta de homens negros e mulheres negras. Esses sonham alçar longos voos, mas o racismo estrutural do país termina por dificultar ou impedir a realização de seus projetos [16].

A releitura de “Ismália” feita por Emicida termina por demonstrar a força de sobrevivência presente no antigo poema e, por ricochete, pode sugerir possíveis sinais de modernidade que Mário percebia em Alphonsus: “Sinto que meu o meu copo é grande demais para mim, e inda bebo no copo dos outros” [8], assinala o paulista, no “Prefácio interessantíssimo” de “Pauliceia desvairada”, livro de 1922.

Ao retornar a São Paulo, em julho de 1919, Mário realiza a conferência intitulada “A arte religiosa no Brasil, Minas Gerais”, na Congregação Mariana de Santa Ifigênia. A ideia de preservação do passado colonial surgia no texto ao lado do elogio à deformação plástica do barroco mineiro. Nota-se no texto a ideia de que a modernidade deveria dar as mãos à preservação do patrimônio histórico. Indagações sobre o presente da arte nacional recebiam respostas em obras como as de Aleijadinho: “Antônio Francisco Lisboa é o único artista brasileiro que eu considero genial, em toda a eficácia do termo” [4].

A semana de 22 e a viagem de 1924

Menos de três anos

após a viagem a Minas, Mário estava no núcleo organizador da Semana de Arte Moderna, ocorrida nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Theatro Municipal de São Paulo. Poucos sabem que participaram da Semana o poeta de Montes Claros, Agenor Barbosa – que declama poema “Os pássaros de aço” no evento – e a pintora belo-horizontina Zina Aita. A artista havia realizado mostras em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro, em 1920, estabelecendo, a partir daí, diálogos com os modernistas. Na Semana, expõe oito quadros, como “A sombra”, ao lado de trabalhos de Anita Malfatti e outros artistas (Figura 1).

Tarsila do Amaral não participou da Semana de Arte Moderna, pois estava na França. Em 1923, Tarsila e Oswald vivem em Paris, mantendo contato com importantes nomes das vanguardas europeias e tendo como mediador o reconhecido poeta e prosador franco-suíço Blaise Cendrars. Oswald devagar vai se inteirando de novas formas da modernidade na capital francesa, tomando maior consciência, inclusive, do projeto lançado, junto com amigos brasileiros, no Theatro Municipal de São Paulo, no ano anterior. A experiência com o clima europeu – além do contato com ideias vanguardistas por meio de livros – renova a percepção de Oswald e Tarsila sobre a produção do próprio país. Os artistas brasileiros, incluindo Villa-Lobos, frequentador do ateliê parisiense de Tarsila, começam a interessar aos franceses.

Havia, na época, uma

ebulição quanto a certo “exotismo” brasileiro. Por sugestão de Oswald de Andrade, Paulo Prado convida, ao final de 1923, Blaise Cendrars para visitar o Brasil. A ideia do “primitivismo” modernista que desembocaria na produção do livro “Pau-Brasil”, de Oswald, de 1925, e em pinturas de Tarsila estava sendo gestada na mescla entre a perspectiva brasileira e a estrangeira. Em 15 de novembro de 1923, Mário de Andrade, de São Paulo, escreve a Tarsila, contribuindo para o desrespeito que será empreendido em relação à visão do país. O autor de “Remate dos Males” dizia a Tarsila que ela e Osvaldo – como Mário se referia ao seu amigo – deveriam trazer as vivências de “caipiras em Paris” para nova guerra que estava sendo proposta. Para Mário, os dois “se parisiaram na epiderme” e isso era horrível. O fundamental seria o mergulho no solo pátrio: “Abandona Paris! Tarsila! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o mata-

“A novidade seria lida a contrapelo, através de uma perspectiva brasileira, nativa, primitiva. Desse modo, são justapostos a novidade e a tradição, o cubismo e o barroco.”

virgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam.” E conclui a passagem: “Se vocês tiverem coragem venham para cá, aceitem meu desafio” [6].

Contra o cosmopolitismo despersonalizado que imaginava estar presente na viagem dos parceiros [1], Mário propunha um mergulho, sem preconceito, no solo local. A proposta, de certo modo se efetivaria a partir da chegada de Cendrars ao Brasil. Inicialmente, o grupo composto por Mário, Oswald, Tarsila, Cendrars, D. Olívia Guedes Penteadado, entre outros, passam o carnaval de 1924 no Rio de Janeiro. A partir de passeios cariocas, surgem alguns desenhos de Tarsila, desenvolvidos posteriormente em telas, como “Morro da favela” e “Carnaval em Madureira” e Oswald escreve, a partir das impressões da viagem, o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”.

De volta a São Paulo, o grupo organiza e empreende a conhecida “viagem de descoberta do Brasil” a Minas Gerais. Da caravana, participam Mário de Andrade, Oswald de Andrade e seu filho Nonê, Tarsila do Amaral, D. Olívia Guedes Penteadado, René Thiollier e Godofredo da Silva Telles. O matavirgismo de Mário e o primitivismo de Oswald e Tarsila iam florescendo, ganhando novas cores e sentidos. Mário realiza bonitos desenhos de cidades por onde passavam. A pintura posterior de Tarsila ganha singulares modulações, a partir de esboços registrados durante a viagem. Oswald de Andrade, reunindo poemas escritos

durante o carnaval carioca e a Semana Santa mineira, publica o livro "Pau-Brasil", em 1925 [2].

No ensaio intitulado "A permanência do discurso da tradição no modernismo", de 1985, presente no livro "Nas Malhas da Letra", Silviano Santiago assinala ser um caso exemplar da sobrevivência de signos da tradição no corpo da linguagem moderna – desvinculando-se da noção de "neoconservadorismo" – a viagem de 1924 dos modernistas a Minas Gerais. Como sabemos, todos estavam imbuídos por ideais futuristas, ligados à tecnologia, à noção de progresso ao rompimento com expressões artísticas ligadas ao passado. Mas foram ao encontro do passado histórico, do Brasil colonial, e descobriram o traço primitivo – portador de características novas e originais – como rica expressão do barroco mineiro [18].

A caravana paulista aguça o espírito sedento de novidades e conhecimentos ao abrir os olhos para as antigas cidades mineiras, para o barroco. A partir desse momento, os diálogos com as vanguardas estrangeiras passariam necessariamente pelas criações encontradas em Minas. A novidade seria lida a contrapelo, através de uma perspectiva brasileira, nativa, primitiva. Desse modo, são justapostos a novidade e a tradição, o cubismo e o barroco. Tarsila deslumbra-se com as cores, com os detalhes, com as decorações simples, ingênuas e populares das casas e igrejas de São João del Rey, Tiradentes, Ouro Preto, Mariana, Congonhas

do Campo, Sabará e outros pequenos lugares. Após a viagem, Tarsila declara que gostaria de voltar a Paris não para conhecer as últimas inovações artísticas, mas para aprender a restaurar quadros. Assim, contribuiria para a preservação da arte colonial do país que se deteriorava a passos largos. Silviano Santiago [18] assinala que esse gesto da pintora, em 1924, estaria adiantando o timbre "conservacionista" dos modernistas que estarão à frente da criação e desenvolvimento do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), criado em 1937, durante o governo Vargas, a partir de anteprojeto de Mário

de Andrade e realização de Rodrigo Mello Franco de Andrade. Devemos lembrar de que Carlos Drummond trabalhou no SPHAN de 1945 a 1962. A arte simples mineira irá reavivar memórias infantis de Tarsila na fazenda do interior paulista e contribuir para produção naïve, "ingênuo", "primitiva" da artista.

A partir da viagem a Minas amplia-se a noção de moderno que deixa de ser ligado apenas a ruptura. A modernidade passaria a ser pensada também a partir do movimento que retorna ao antigo. As ideias futuristas, as imagens do progresso, da máquina são deixadas um pouco de lado. Segundo Eneida de Souza: "A poética de Mário de Andrade



Fonte: "Sem título", de Zina Aita. 1923. Reprodução

Figura 1. Zina Aita expôs oito quadros na Semana de Arte Moderna, e é uma das precursoras do modernismo mineiro.

consegue, nos anos 1920, associar o barroco mineiro com o expressionismo alemão, na tentativa de afirmação do nacional pelo universal, através da condensação e deslocamento dos valores estéticos europeus e brasileiros” [19]. A deformação presente no Expressionismo será articulada à desconstrução operada por Aleijadinho em suas peças em pedra sabão. Por trás da operação mariodeandradeana estaria a concepção da “traição da memória”, procedimento de esquecimento do peso das fontes importadas para o surgimento da novidade nacional que nasceria imbricada a diversas heranças, mas com uma marca singular (Figura 2).

Em 1928, Mário de Andrade, além de realizar viagem ao Nordeste e produzir crônicas jornalísticas que apareceriam – ao lado de textos sobre viagem ao Norte do país, realizada um ano antes no livro “O Turista Aprendiz”, publica “Macunaíma”, “Ensaio sobre a Música Brasileira” e o ensaio “O Aleijadinho”, produção que enceta novo olhar para a obra do artista mineiro. No texto, podemos ler: “O Brasil deu nele o seu maior engenho artístico, eu creio. Uma grande manifestação humana” [7].

Mário de Andrade relê o barroco não apenas como expressão da tradição artística nacional – inclusive porque o estilo nasceu na Europa. Associava a arte mineira, como vimos, ao caráter transgressor e atual do Expressionismo. Devemos nos lembrar de que o autor sempre se posicionou contra as ideias de exotismo e de regionalismo estreito nas

artes. O barroco mineiro, ao contrário daquele mais sério, cinzento, pomposo e pedante europeu, seria dotado de traços e cores leves, alegres, configurando-se, ao mesmo tempo, como simples e arrojado. Inclusive detinha marcas da cultura negra e mestiça. O contato com o passado colonial refletia a busca empreendida pelos franceses pela arte negra, primitiva. Se os cubistas visaram encontrar em outro continente elementos singulares, como as máscaras africanas, que pudessem trazer novos ares à sua produção, no caso brasileiro, esses dados originais, pouco conhecidos, encontravam-se no próprio espaço do país. O barroco mineiro, antes de ser visto como algo aprisionado ao passado, abria-se ao

“A partir da viagem a Minas amplia-se a noção de moderno que deixa de ser ligado apenas a ruptura. A modernidade passaria a ser pensada também a partir do movimento que retorna ao antigo. As ideias futuristas, as imagens do progresso, da máquina são deixadas um pouco de lado.”

presente, possibilitando o embaralhamento de noções artísticas convencionais. Essa produção, vista como detentora de linguagem diferencial, de timbre tropical, poderia contribuir para o desenvolvimento da arte nacional. Havia, no projeto, a intenção de que as criações modernas locais pudessem ser apreciadas no mundo todo como brasileiras e, ao mesmo tempo, como cosmopolitas.

Os rapazes de Belo Horizonte, do interior de Minas e suas revistas

Entre os anos 1920 e 1925, Carlos Drummond, João Alphonsus e Emílio Moura trabalham no jornal Diário de Minas, pertencente ao Partido Republicano Mineiro, periódico conservador, ligado às oligarquias do Estado, mas que possibilitou as publicações dos jovens autores.

Em 1924, quando da passagem da Caravana Paulista por Belo Horizonte, Carlos Drummond, juntamente com os parceiros Pedro Nava, Martins de Almeida e Emílio Moura vão visitar os modernistas. O Grande Hotel, onde o grupo estava hospedado situava-se na Rua da Bahia, corredor étlico-intelectual da cidade. A partir deste momento, inicia-se, formalmente, o modernismo mineiro, pois inovações literárias já eram buscadas pelo chamado grupo Estrela (frequentadores do Café Estrela e do Café do Ponto, em Belo Horizonte): escritores e jornalistas. Drummond destaca-se, como seria comprovado posteriormente,

como líder do grupo, e como dos parceiros mais inquietos e inovadores do projeto modernista.

A ideia da busca da tradição para uma melhor expressão da modernidade artístico-literária brasileira pode ser entrevista na rica correspondência estabelecida entre Mário e Drummond, iniciada ainda em 1924. Visando seduzir Drummond para uma visão mais otimista em relação ao país e mesmo à juventude, Mário convida o novo amigo a olhar para a realidade ao redor, para o cotidiano brasileiro, sem culpa, sem receio. Há, na estratégia, a percepção ao mesmo tempo artístico-cultural e político-cultural, pensando na valorização do homem comum diante de uma sociedade desigual.

Em 1925, Drummond lança, ao lado de Emílio Moura, Francisco Martins de Almeida e Gregoriano Canedo, "A Revista", publicação que se integra a outras de propostas modernistas surgidas no Brasil na década de 1920. O periódico teve três números e contou com a colaboração de poetas modernistas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Drummond relata, em entrevista, que quando do surgimento de "A Revista" recebeu importante conselho de Mário de Andrade: "Você deve fazer uma revista compósita, uma revista misturada, em que o novo se misture com o velho" [3].

Mesmo relatando não ter recebido informações sobre a Semana de Arte Moderna ocorrida em São Paulo – quando da efeméride – em 1922 Carlos Drummond escreve, para o Jornal "A Noite", do Rio de Janeiro, crítica



Fonte: "Anjo com o cálice da Paixão", na Via Sacra de Congonhas, de Aleijadinho. Santuário de Matosinhos, Brasil

Figura 2. Em seu ensaio "O Aleijadinho" (1928), Mário de Andrade lança novo olhar sobre a obra do artista mineiro.

sobre "Os Condenados", de Oswald de Andrade. Em 1923 dá notícia, em artigo, sobre "Pauliceia Desvairada" e em 1925 escreve sobre "A Escrava que não é Isaura", ambos de Mário. Os livros de literatura estrangeira chegavam à capital mineira pela Livraria Francisco Alves – ampliando os curtos limites da província. As leituras de produções modernas, as críticas literárias empreendidas no âmbito do trabalho jornalístico vão armando a letra e o espírito do jovem poeta para sua entrada no campo da modernidade nacional. Segundo Maria Zilda Ferreira Cury:

É claro que os modernistas mineiros – apesar de não terem sido meros caudatários – receberam influências de outros

grupos literários, sobretudo o paulista. No entanto essas influências não se revelariam eficazes e criativas se esses jovens intelectuais não tivessem condições próprias para acatar de desenvolver singularmente as ideias de renovação literária e, sobretudo, se o espaço que ocupavam não apresentasse já um tônus moderno [12].

O contato entre os mineiros e os paulistas terminou marcando a produção de Minas Gerais como uma das mais potentes no ideário modernista do país. O modernismo mineiro, estimulado pelas ideias que vinham de São Paulo e mesmo do Rio de Janeiro terminou por realizar um caminho peculiar visando – talvez por meio do

espírito conciliador vigente na mitologia de Minas – equilibrar noções de ruptura, de inovação com as formas e temáticas herdadas da tradição literária [13].

Mário de Andrade publica, em “Clã do Jabuti”, de 1927, “Noturno de Belo Horizonte”, baseado nas impressões colhidas em sua breve estada na capital mineira, no passeio realizado pela cidade em companhia de Drummond e amigos. O bonito poema revela-se paradigmático na criação do poeta e abre perspectiva ímpar no projeto de renovação da linguagem literária do país.

No mesmo ano da publicação de “Clã do Jabuti”, surgia na pequena cidade mineira de Cataguases a revista Verde que contou com seis números – de setembro de 1927 a novembro de 1929. Participaram da Verde nomes como Guilhermino César, Ascânio Lopes, Rosário Fusco, entre outros. Segundo Ivan Marques, a Verde “chegava com alarde, restaurando a ‘alegria criadora’ dos primeiros tempos do modernismo” [13]. Além de cartas e colaborações dos modernistas brasileiros, os moços de Cataguases mantinham contatos com Blaise Cendrars, Max Jacob, Apollinaire, etc. A produção dos jovens pautava-se pela linguagem experimental e pela ideia de “abrasileirar” o país. A temática voltada ao regionalismo termina por adiantar o projeto do romance social brasileiro dos anos 1930. A revista revela a penetração modernista pelo país e marca lugar na divulgação da estética vanguardista no período [17].

No dia 13 de maio de

1929, em comemoração à abolição da escravatura surge, em Belo Horizonte, o tabloide “Leite crioulo”. A primeira edição foi distribuída gratuitamente pelas ruas da cidade. Posteriormente, a publicação torna-se suplemento do jornal “Estado de Minas”. Neste formato, saíram, entre 02 de junho e 29 de setembro de 1929, dezoito edições quinzenais do periódico comandado por João Dornas Filho, Achilles Vivacqua e Guilhermino César. A revista, inclusive por meio das relações estabelecidas por Guilhermino César quando de sua atuação na revista “Verde”, apresenta contribuições de importantes nomes do país. Carlos Drummond publicou, no suplemento, textos com o pseudônimo de Antônio Crispim. “Leite Criolo” almeja, inicialmente, atuar numa linha primitivista, em diálogo com a proposta antropofágica de Oswald de Andrade. Contudo, ao abordar, em vez do índio, o negro brasileiro, termina por revelar, ao lado de belas produções modernistas, forte traço racista [14].

Mário, Oswald e os mineiros nos anos 1930 e 1940

Em 1939, a convite do Diretório Central dos Estudantes, Mário viaja a Belo Horizonte para realizar duas conferências. No Conservatório Mineiro de Música profere a palestra sobre o tema “O sequestro da dona ausente”. O trabalho aborda o tema da mulher “ausente”, “impossível”, “inalcançável”, vislumbrado pelo autor em diversos contos,

quadras, lendas e canções populares e que se refletia na poesia brasileira dos anos 1940. A partir dessa estada na capital mineira, o paulista inicia relações com escritores da nova geração – estes, inclusive, se espelham nas travessuras, na boemia e na vocação literária da geração drummondiana. No recente circuito de amigos e correspondentes m a r i o d e a n d r a d e a n o s aparecem nomes como os de Murilo Rubião, Hélio Pellegrino, Paulo Mendes Campos, Otto Lara Resende, João Etienne Filho, Henriqueta Lisboa e Fernando Sabino. As cartas trocadas entre Mário e o jovem Fernando portam elaboradas reflexões sobre o processo de criação literária. Seriam iniciadas em 1942 e seguiriam até 1945, ano da morte do poeta incentivador. A poetisa Henriqueta Lisboa, a dona ausente na palestra de Mário no Conservatório – não pode comparecer, pois estava em outro evento, na União Universitária Feminina, no mesmo momento – torna-se importante nome a trocar ideias, percepções e afetos com o autor de “Música, Doce Música”.

Nas cartas trocadas entre Mário a Henriqueta, de 1940 a 1944, a busca de um maior diálogo entre arte e vida – marca constante no projeto do autor – permanece, ao lado da ênfase no critério circunstancial da criação artística. Nas correspondências, o autor sugere à amiga que se esqueça um pouco da dicção simbolista, dos grandes temas universais que, enganosamente, motivariam a produção artístico-literária e se abrisse mais à poética do cotidiano.

A última viagem do poeta a Minas foi realizada em setembro de 1944. Veio a Belo Horizonte para rever amigos, encontrar-se com a “querida Henriqueta” e visitar o túmulo de João Alphonsus – jornalista e contista filho do poeta simbolista visitado em 1919 – falecido há pouco tempo.

Também em 1944, Juscelino Kubitschek convida uma caravana paulista e outra carioca para conhecerem o moderno projeto da Pampulha, projetado por Oscar Niemeyer. Foi organizada uma Exposição de Arte Moderna, com obras dos anos 1920 até os anos 1940. Havia o interesse em integrar Belo Horizonte ao cenário moderno do país por meio da ruptura com tradições conservadoras locais e a expectativa da interação entre modernidade artística e modernização técnico-industrial. A exposição provocou algum furor na pacata capital, houve elogios, incompreensões e algumas obras chegaram a ser vandalizadas. O convidado para realizar palestra na chamada “Semaninha” não foi Mário, mas Oswald de Andrade. Em sua fala, assinala o poeta da antropofagia: “Em 22, São Paulo começava. Hoje Belo Horizonte conclui. Porque enquanto Minas procura unificar o Brasil, São Paulo se dispersou em setenta painéis e foi preciso virmos a Belo Horizonte para dar o espetáculo duma família solidária e respeitável” [10]. Assim, Oswald endossa a rede estabelecida entre São Paulo e Minas desde o início do modernismo. Apresenta, inclusive, perspectiva mais animadora frente aos

desdobramentos do projeto que a revisão feita por Mário de Andrade em 1942, na conferência intitulada “O movimento modernista”, realizada no Itamaraty, no Rio de Janeiro. Segundo Eneida Maria de Souza e Marília Rothier Cardoso:

É (...) curioso verificar que a viagem dos paulistas a Minas Gerais, em 1944, vinte anos após a “Viagem de descoberta do Brasil”, significa não só a celebração do barroco como fonte da nacionalidade brasileira moderna, como enlace do movimento revolucionário de Tiradentes ao de Kubitschek. (...) A terra de poetas, romancistas e narradores seria propícia à luta pela democracia e pela igualdade entre os povos [20].

José Augusto Avancini observa, a partir de reflexões de Mário sobre a originalidade do barroco mineiro: “Foi em Minas Gerais que o estilo barroco estilizou-se, adquiriu feição própria, longe da presença portuguesa do litoral (...)” [11]. Parece existir também um certo “atraso” na poética de alguns autores modernos mineiros em relação às novidades surgidas em outras metrópoles, o que pode contribuir, mesmo com as diferenças entre as produções, para certa peculiaridade na recepção das ideias e na condução da escrita. Conforme observamos, autores mineiros como Drummond já estavam se inteirando de poéticas modernas, mesmo antes do contato com o modernismo paulista, mas evitaram repetir, com rapidez, o que se passava em outras

paragens. As aproximações trouxeram ganhos para todos os envolvidos. Se tomarmos, por exemplo, correspondências entre Mário de Andrade e os amigos Carlos Drummond, Martins de Almeida e Henriqueta Lisboa, notaremos não uma aceitação integral das sugestões do intelectual paulista, mas sim a existência de diálogos francos, questionamentos de certas posições e mesmo a presença da característica desconfiança mineira. Mesmo assim, com suas distintas assinaturas, seguem juntos, de mãos dadas, buscando redesenhar o percurso da literatura brasileira.

A produção artístico-literária moderna mineira, ao mesmo tempo, bebe na fonte das tradições barrocas, simbolistas, populares e acolhe as vanguardas, os novos ventos que sopram pelas esquinas, prédios, montanhas e catedrais. Demonstra o encontro do particular com o universal. Revela-se cosmopolita, ampliando modos de ver, ouvir, sentir e pensar o país. Sabendo que o “mundo é grande”, os autores de Minas Gerais contribuem com sua parte para que o Brasil estampe, sem receio e com confiança, sua face cultural no chamado “concerto das nações”, como almejava o autor de “Macunaíma”.

Ciência&Cultura

Também em
vídeo!Assista em
nosso canal no
YouTube

Imagem: Danist Soh | Unsplash.com

REFERÊNCIAS

1. AMARAL, A. A. Tarsila: sua obra e seu tempo. 4ª ed. São Paulo: Editora Edusp, 2010.
2. AMARAL, A. A. Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas. 3ª ed. Edição revista e ampliada. São Paulo: Editora 34, 2021.
3. ANDRADE, C. D. Entrevista a Maria Zilda Ferreira Cury. In: CURY, M. Z. F. (ed.). Horizontes modernistas: o jovem Drummond e o seu grupo em papel jornal. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 1998.
4. ANDRADE, M. A arte religiosa no Brasil. Texto crítico Claudéte Kronbauer. São Paulo: Experimento; Giordano, 1993.
5. ANDRADE, M. Alphonsus, 1919. Itinerários. In: SOUZA, E. M.; SCHMIDT, P. (org.). Mário de Andrade: carta aos mineiros. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
6. ANDRADE, M. Carta a Tarsila do Amaral, 15 de novembro de 1923. In: ANDRADE, M.; AMARAL, T. (eds.). Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Instituto de Estudos Brasileiros de São Paulo, 2001 (Coleção Correspondência Mário de Andrade; 2).
7. ANDRADE, M. O Aleijadinho. Aspectos das artes plásticas no Brasil. 2ª ed. São Paulo: Martins, 1975.
8. ANDRADE, M. Poesias completas. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
9. ANDRADE, C. D. Poesia completa. Fixação de textos e notas: Gilberto Mendonça Teles; Introdução: Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002.
10. ANDRADE, O. O caminho percorrido. In: SCHWARTZ, J. (org.). Ponta de Lança. Literatura comentada. 2ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
11. AVANCINI, J. A. Expressão plástica nacional e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998.
12. CURY, M. Z. F. Horizontes modernistas: o jovem Drummond e o seu grupo em papel jornal. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 1998.
13. MARQUES, I. Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte. São Paulo: Editora 34.
14. MARTINS FILHO, A. V. C.; ARAÚJO C. (orgs.). 1929 Leite Criolo. Prefácio: Fernando Correia Dias. Estudo crítico de Miguel de Ávila Duarte. Belo Horizonte: Instituto Cultural Amilcar Martins, 2012.
15. PEREIRA, M. R. A. Mário de Andrade e os mineiros: a carta como exercício crítico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.
16. EMICIDA. AmarElo ao vivo. Direção de: Fred Ouro Preto. São Paulo: Netflix, 2021. 1 filme (90 min).
17. RUFATTO, L. A revista Verde de Cataguases: contribuição à história do Modernismo. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2022.
18. SANTIAGO, S. Nas malhas da letra. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
19. SOUZA, E. M. Crítica cult. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
20. SOUZA, E. M.; CARDOSO, M. R. Modernidade toda prosa. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2014.
21. SOUZA, E. M. Traço crítico. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, p. 145.

Roniere Menezes é professor da pós-graduação em Estudos de Linguagens, da graduação em Letras e do curso Técnico do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). É pesquisador do CNPq, líder do Núcleo de Estudos Análises Transdisciplinares em Literatura, Arte e Sociedade (ATLAS), vinculado ao CNPq, e pesquisador do Núcleo de Estudos do Acervo de Escritores Mineiros da UFMG. Publicou, pela Ed. UFMG, o livro "O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius".



Fonte: “Casa da rua Santa Cruz”, de Gregori Warchavchik. Reprodução

Casa da rua Santa Cruz, considerada primeira casa modernista no Brasil, de 1928.

Gregori Warchavchik, o arquiteto da Semana de Arte Moderna de 1922

Pioneirismo de arquiteto ucraniano naturalizado brasileiro marcaram o modernismo no país, abrindo espaço a uma fértil produção que caracterizou as décadas seguintes

Abilio Guerra e Fernanda Critelli

Resumo

Gregori Warchavchik foi um dos principais nomes da primeira geração de arquitetos modernistas do Brasil. Construiu, em 1928, na rua Santa Cruz, bairro de Vila Mariana, em São Paulo, aquela que seria considerada a primeira casa modernista do país. O projeto incluiu a construção, a decoração, os interiores, os móveis e as peças de iluminação, e deu origem a uma das mais relevantes polêmicas do movimento moderno.

Palavras-chave: Modernismo; Arquitetura; Gregori Warchavchik

“E, se continuarmos por esta forma, argumentar como temos feito até aqui, ninguém mais dirá em sã consciência, que os passadistas respeitam o passado. Dir-se-á, provavelmente, que os passadistas não sabem bem o que desejam fazer... Eles pensam que estão com o passado; mas a verdade é que o passado, apesar de seus protestos, está contra eles”.
Gregori Warchavchik, *Arquitetura do século XX* [1]

Em dezembro de 1936, n’O Jornal do Rio de Janeiro, Tarsila do Amaral inicia assim seu bem articulado artigo sobre arquitetura moderna: “Num maciço de cores, em que o verde das árvores triunfa, ergue-se, na tranquilidade das linhas verticais e horizontais, em proporções repousantes, uma casa moderna. É a moradia de Gregório Warchavchik, onde culmina a sua arte de arquiteto moderno” [2]. No texto, a já consagrada artista plástica relembra o assombro e a indignação provocados pela casa na década anterior, quando famílias se dirigiam em procissão de automóveis para a rua Santa Cruz só para comentar os absurdos da casa sem telhado e sem ornamentos. A zombaria era fruto do ambiente hostil enfrentado pelo arquiteto, presente não só nos valores culturais encarquilhados, mas também na ausência de uma cadeia produtiva minimamente adequada às novas construções. Obter um trinco, uma fechadura, ou mesmo uma dobradiça sem os adereços comuns era praticamente impossível; um marceneiro perito em portas lisas, nem pensar!

Tarsila se mostra familiarizada com a trajetória do arquiteto ucraniano, formado

em Roma e radicado em São Paulo desde 1923. Orgulhosa do amigo “Gregório”, a quem trata com justiça como pioneiro da arquitetura moderna no Brasil, menciona que obra sua está estampada no livro de Alberto Sartoris sobre a arquitetura moderna [3], àquele momento já espalhada pelo mundo. Ali, em comparação com obras de Mallet Stevens, Le Corbusier e tantos outros, se vê a originalidade do ucraniano abasileirado, pois “nota-se, claramente, influência do ambiente nas manifestações artísticas”. Visto desse ponto de vista, o início do seu artigo ganha maior relevância: na opinião de Tarsila, a particularidade da arquitetura de Warchavchik se encontra no contraste entre as linhas ortogonais da edificação e o verde prevalente na vegetação que a abriga.

O próprio arquiteto ucraniano, em carta datada de 1930 e enviada ao arquiteto Sigfried Giedion,

“A articulação entre a homogeneização cosmopolita e a diferenciação local já se insinuava na Semana de Arte de 1922 na aparente incongruência entre o acertar o relógio da arte e da cultura em relação à Europa, defendido pela maioria de artistas participantes.”

secretário-geral do Congresso Internacional da Arquitetura Moderna (CIAM), já havia usado argumento similar ao afirmar que “os nossos aliados mais eficientes [...] são a natureza tropical que emoldura tão favoravelmente a casa moderna com cactus e outros vegetais soberbos, e a luz magnífica, que destaca os perfis claros e nítidos das construções sobre o fundo verde escuro dos jardins” [4]. O mesmo argumento já havia sido usado por ele por ocasião da divulgação na imprensa de sua casa na rua Santa Cruz, finalizada em 1928:

“Não querendo simplesmente copiar o que na Europa se está fazendo, inspirado pelo encanto das paisagens brasileiras, tentei criar um caráter de arquitetura que se adaptasse a esta região, ao clima e também às antigas tradições desta terra. Ao lado de linhas retas, nítidas, verticais e horizontais, que constituem, em forma de cubos e planos, o principal elemento da arquitetura moderna, fiz uso das tão decorativas e características telhas coloniais e creio que conseguir idear uma casa muito brasileira, pela sua perfeita adaptação ao ambiente. O jardim, de caráter tropical, em redor da casa, contém riquezas de plantas típicas brasileiras” [5].

A questão, fulcral, se relaciona diretamente com a linha divisória estabelecida por Lúcio Costa em conhecido debate com Geraldo Ferraz duas décadas depois, quando afirma um certo artificialismo na obra de Warchavchik quando comparada à de Oscar Niemeyer, esta estreitamente ligada à arquitetura corbusiana, à tradição brasileira e ao meio tropical. Segundo o mestre

carioca, a obra de Niemeyer “procede diretamente da de Le Corbusier” ao mesmo tempo em que foi “o nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista” [6]. Mesmo considerando que, em larga medida, Costa tenha razão sobre qualidade superior da síntese entre tradição e modernidade operada pela arquitetura desenvolvida no Rio de Janeiro a partir dos anos 1940, não é possível negar a precedência do debate ocorrido no ambiente cultural paulista, com grande antecedência [7]. No juízo de Lúcio Costa há também flagrante anacronismo ao comparar fenômenos ocorridos com distância temporal de mais de uma década. Como contraponto, a clarividência de Warchavchik, em artigo de 1930, vislumbra que

“Haverá um só estilo moderno, com a suas diferenças oriundas do clima e dos costumes.

Temos talvez uma arquitetura europeia, outras sul-americana, outra americana. Finalmente, todas juntas formarão um só estilo mundial, criado pelas mesmas exigências da vida, pelo material idêntico usado para a construção, o concreto, o ferro, o vidro. [...] Apesar disto, esta arquitetura será mais regional possível, porque a sua primeira e principal exigência será a de adaptar-se à região, ao clima, aos costumes do povo” [8].

A articulação entre a homogeneização cosmopolita e a diferenciação local — explorada por Antônio Cândido ao diagnosticar o modernismo paulista [9] — já se insinuava



Fonte: “Casa Modernista da Rua Itápolis”, de Gregori Warchavchik. Reprodução

Figura 1. Casa modernista de Warchavchik possui base quase quadrada de oito metros e trinta e cinco centímetros por oito metros e vinte e cinco centímetros, produzindo volume prismático de dois pavimentos de alturas quase iguais.

na Semana de Arte de 1922 na aparente incongruência entre o acertar o relógio da arte e da cultura em relação à Europa, defendido pela maioria de artistas participantes, e a ilustração de Di Cavalcanti para a capa do catálogo do evento, onde se vê a planta jovem se enraizando no solo tropical. Contudo, a consciência da agenda cultural — que ganhará contornos políticos na década seguinte — se explicitará a partir de 1924, com a síntese entre elementos importados e locais buscada pelo Manifesto Pau-Brasil de Oswald de Andrade. Mas na Semana propriamente dita havia uma decalagem entre o discurso vanguardista grandiloquente e as obras de arte variada em formas e objetivos. No caso da arquitetura, os dois representantes — Antônio Garcia Moya e Georg Przyrembel — apresentaram obras que não se referem aos encaminhamentos em curso naquele momento na Europa e Estados Unidos. Desconsiderando o talento maior do espanhol em relação ao polonês, destacado por

Aracy Amaral [10], o ponto em comum entre os dois estrangeiros migrantes é o neocolonial, vertente naquele momento abraçada por Lúcio Costa e admirada por Mário de Andrade, que vê no estilo a potencialidade de ser, ao mesmo tempo, tradicional e inovador:

“O neocolonial que por aqui se discute é infinitamente mais audaz e de maior alcance. Se o público, bastante educado, ajudar a interessante iniciativa, teremos ao menos para edificação particular (e é o que importa) um estilo nosso, bem mais grato ao nosso olhar, hereditariamente saudoso de linhas anciãs e próprio ao nosso clima e ao nosso passado. São Paulo será a fonte dum estilo brasileiro. [...] Deixem-me crer que embora perturbado pela diversidade das raças que nele avultam, pela facilidade de comunicação com os outros povos, pela vontade de ser atual, europeu e futurista, o meu estado vai dar um estilo arquitetônico ao meu Brasil. Ah! deixem-me sonhar!” [11].

O que se entrevê no apreço de Mário de Andrade pelo neocolonial em 1921 é a mesma incerteza presente em Gregori Warchavchik no ano de 1930: não se sabe que forma tomará a arquitetura que cumprirá a dupla agenda de ser, ao mesmo tempo, nacional e moderna. Se é certo que Mário admirava o neocolonial e a obra de Moya, em momento algum defende que um ou outro era a materialização da nova arquitetura. E se é certo que Warchavchik defendia a brasilidade de sua casa, não chegou ao ponto de colocá-la como modelo da nova casa brasileira. No entanto, nos dois pontos de vista temos as presenças do meio (região; clima) e da cultura (costume; raça) como influências locais sobre o vetor internacional predominante (moderno; futurista), gerando uma perspectiva que terá grande fortuna crítica. A fórmula ideológica, contudo, encontra-se à espera da materialidade artística para ganhar estatuto histórico.

Curiosamente, o que diferencia a arquitetura das outras artes durante a Semana de 1922 é que ela traz de forma mais evidente os dilemas e as angústias comuns a todos os artistas envolvidos: como seria a arte moderna possível e/ou adequada a um país descompassado dos pontos de vista cultural e civilizacional. Se é certo a todos que a atualização é necessária, a questão recalcada da nacionalidade gera o incômodo sentido por todos. Os desdobramentos posteriores na literatura, artes plásticas e música manifestos nas obras de Mário, Oswald, Tarsila, Cassiano Ricardo,

Menotti del Picchia, Victor Brecheret, Heitor Villa-Lobos e alguns outros — todos protagonistas da Semana de 1922 ou a eles diretamente ligados—confere ao evento sua mítica fundadora. Nestas obras posteriores se verifica a busca constante da forma moderna empapada de brasilidade, um desenvolvimento não previsível ou evidente no primeiro momento. Como Moya e Przyrembel se descolam do grupo, e suas obras posteriores são desconsideradas como tributárias do movimento vanguardista, o que se tem é um vácuo na área da arquitetura. É como se não existisse uma arquitetura modernista fruto da Semana de 22.

Esse vácuo explica a rápida adoção, nos anos subsequentes, de Gregori Warchavchik e sua arquitetura pelos modernistas da Semana. A condição de concunhado de Lasar Segall — estrangeiro como ele, mas mais integrado ao meio artístico — sem dúvida facilita a aproximação a Mário e Tarsila, mas é o embate travado com Dácio de Moraes durante o segundo semestre de 1928 e início de 1929 que acelera o processo [12]. Warchavchik inicia involuntariamente a rixa com o já mencionado artigo de 1928, quando divulga sua casa

**“Não se sabe
que forma tomará
a arquitetura
que cumprirá a
dupla agenda de
ser, ao mesmo
tempo, nacional e
moderna.”**

e não perde a oportunidade em apontar a defasagem estético-cultural do Brasil: “A arquitetura moderna, vitoriosa na Alemanha com Walter Gropius e na França com o Le Corbusier, os irmãos Perret, Tony Garnier, Mallet Stevens e tantos outros, triunfa hoje em todos os países da Europa, desde a Holanda monárquica à Rússia bolchevique”. E complementa de forma categórica: “Ninguém mais a discute. Todos a aceitam” [13].

Uma semana depois, no mesmo “Correio Paulistano”, Dácio de Moraes publica artigo contestando diretamente as ideias de Warchavchik. Em linhas gerais, apresenta as ideias modernas com algumas distorções — caso do desprezo dos modernos para com os mestres e obras do passado, desconsiderando a crítica real de anacronismo daqueles que, na contemporaneidade, insistem em prorrogar a vigência de uma arquitetura agora anacrônica — convoca seus pares a tomarem partido no confronto — “apelo calorosamente para todos os companheiros da velha-guarda a sua solidariedade e paciente expectativa, para tentarmos, então, uma modesta e lenta reação contra tão súbita e perigosa invasão” — e desmerece o valor do oponente — a primeira exposição de arquitetura moderna, a construção do bairro de Weissenhof, em Stuttgart, Alemanha, “redundou num verdadeiro fiasco” [14].

De personalidade conservadora, militante da Ação Monarquista Brasileira [15], em sua série de artigos, Dácio de Moraes ataca o moderno com fúria — usando

argumentos baseados na tradição — os cinco pontos da nova arquitetura propostos por Le Corbusier [16], as realizações deste e de outros arquitetos modernos. Acusa Warchavchik de estar “falando difícil”, de usar argumento “muito abstrato”, de apresentar uma “ambígua divagação” a respeito da “psicologia dos arranha-céus” [17]. O arquiteto ucraniano, com grande conhecimento dos valores, preceitos e realizações da arquitetura moderna europeia, vai ao longo dos artigos destacar a importância de novos materiais como o concreto, ferro e vidro, os “benefícios da industrialização” [18], a necessidade da “casa econômica higiênica e agradável”, a vantagem de se “construir economicamente” [19], a relevância da “Declaração de Conferência de La Sarraz” subscrita pelos mais importantes arquitetos modernos [20], a necessária atualização da arquitetura em relação à civilização moderna, afinal, “em nenhuma época, a arte andou desirmanada das outras manifestações do espírito urbano” [21]. Assim, o bairro de Weissenhof demonstra que a arquitetura moderna tem “o mesmo sentido que, pouco tempo antes, o automóvel representara, em relação aos métodos de comunicação e transporte” [22], tal como o arranha-céu é “a resultante magnífica da marcha da civilização” [23] (Figura 1).

As visões de mundo incompatíveis de Dácio de Moraes e Gregori Warchavchik torna o diálogo impossível. As certezas que verbalizam não ecoam no campo adversário; são imediatamente subvertidas



Fonte: “Casa Modernista da Rua Bahia”, de Gregori Warchavchik. Reprodução

Figura 2. Em outra construção, Warchavchik utiliza dois blocos prismáticos justapostos lateralmente através de uma parede comum elevando-se sobre um declive de onze metros, definindo alturas diferentes.

e tornadas absurdas ou simplesmente tolas. Do ponto de vista psicológico, o mais velho mostra-se mais vulnerável: desde o primeiro artigo nomeia seu adversário, conclama-o à luta, mas é olímpicamente ignorado pelo mais jovem, que apenas no décimo artigo o menciona, mas sem o identificar: “Não deixa de ser curioso o fato — que nos causou certa estupefação — de ter aparecido, neste mesmo lugar, um rodapé cujo tema era arquitetura, mas cujo motivo principal era tentar rebater as nossas asserções favoráveis ao surto da arte moderna”. E sentencia seu desprezo: “É bem possível que o autor do referido rodapé tenha acompanhado, como afirma, a nossa série de artigos, na ingênua convicção do que estávamos respondendo a outros trabalhos seus” [24]. Ao sentir o golpe, Moraes revida na mesma moeda, se esquecendo — ou confiando no esquecimento dos leitores — que ele próprio provocara o confronto: “Logo que iniciamos a nossa primeira série de artigos, contra a

fogosa ideologia avançadista dos arquitetos modernos, notadamente do Mr. Corbusier, apareceram artigos simultâneos e em seguimento aos nossos, em defesa dessa legião de pugnadores da casa moderna e artes do futuro...” [25].

Se a briga fica sem vencedor, o passar do tempo lega a um deles a celebridade, enquanto mergulha o outro no ostracismo. Se o veredito da história vale alguma coisa, o comentário de Warchavchik poderia ser inscrita simbolicamente na lápide do adversário:

“Pode-se dizer, sem temor de erro, que a luta entre passadismo e futurismo é a eterna tragédia da vida humana; é a luta da juventude, confiante e criadora, contra a velhice acomodaticia. No fundo da alma de cada jovem há sempre um impulso de aventureiro. Ser jovem é ser cigano em busca de todas as coisas novas, de todos os movimentos imprevistos, de todas as belezas ainda não suspeitadas. Ser velho é viver a chorar o tempo em que se foi jovem, achando lindas apenas as mulheres que floriram na

sua juventude, maravilhosa somente a arte que se consagrava nos seus verdes anos, magnífica a jovialidade, provavelmente ingênua, de quando ele ia para escola” [26].

Mas nossa história não termina assim. O antagonista, Dácio Aguiar de Moraes, não era um homem qualquer. Homenageado pelos cinquenta anos de profissão em texto de Eduardo Kneese de Mello na “Revista Acrópole”, de novembro de 1948 [27], o arquiteto diplomado em Stuttgart, Alemanha, em 1898, era proprietário de conceituada empresa de engenharia, exercia a profissão de projetista e militava nas mais variadas áreas da sociedade. Nos anos imediatamente posteriores ao debate público com Warchavchik, Moraes mantém ativa participação pública. Em 1929, não se recusa a recepcionar, ao lado do prefeito Pires do Rio, seu desafeto Le Corbusier [28], em sua primeira visita ao país. Participa do IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos, ocorrido de 19 a 30 de junho de 1930 no Rio de Janeiro, como um dos dez relatores — ao lado de Morales de los Rios, Archimedes Memória, Francisco Prestes Maia e outros arquitetos — das teses oficiais apresentadas no evento [29]. Em 1930, funda e participa como tesoureiro da primeira diretoria do Instituto Paulista de Arquitetos, ao lado de Augusto de Toledo, Francisco Prestes Maia, Christiano das Neves e outros renomados arquitetos da época [30]. No mesmo ano, compõe o júri de concurso de projeto para o novo Teatro Municipal de Campinas [31] (Figura 2).

Nos anos subsequentes, o protagonismo se sustenta. Em 1934, é indicado pelo Instituto de Engenharia para formar, com Luiz de Anhaia Mello, Arthur Motta, Francisco Kosuta e Artur Sabóia, a comissão de técnicos que estabelece as diretrizes para o novo Viaduto do Chá [32], construído nos anos seguintes segundo projeto de Elisário Bahiana. Dois anos depois, em 1936, participa de comissão formada pela diretoria do Jockey Clube Paulistano para estudar o projeto do novo Hipódromo, na Cidade Jardim [33]. Em janeiro de 1935, a convite do Conselho de Orientação Artística, presidido pela aristocrata Renata Crespi da Silva Prado, compõe o júri do 2º Salão Paulista de Belas Artes, na seção de Arquitetura, ao lado de Amador Cintra

“Curiosamente, o que diferencia a arquitetura das outras artes durante a Semana de 1922 é que ela traz de forma mais evidente os dilemas e as angústias comuns a todos os artistas envolvidos: como seria a arte moderna possível e/ou adequada a um país descompassado dos pontos de vista cultural e civilizacional.”

do Prado, Maciel Fleury de Oliveira, Mauricio Erro e Antônio Garcia Moya [34]. No mesmo ano, em novembro, é convidado pela mesma entidade para a Comissão de Seleção da terceira edição do certame, agora ladeado pelos arquitetos Carlos A. Gomes Cardim Filho e Antônio Garcia Moya [35].

Em 1927, como jurado, participa do concurso de anteprojetos para o Palácio do Governo do Estado de São Paulo [36], ao lado do arquiteto português Ricardo Severo, o maior difusor do neocolonial no ambiente cultural local. Em dois artigos publicados no jornal carioca Diário Nacional, Mário de Andrade comenta o anacronismo dos projetos expostos no hall do Teatro Municipal, imitativos de estilos do passado, abrindo exceção para o projeto Eficácia, que “é moderno e demonstra no autor uma intenção clara de criar, de fugir da imitação tradicional” [37]. E, com sua ironia cortante, Mário explica o motivo do projeto de Flavio de Carvalho não ser destacado pelo júri:

“Antes de mais nada estou convencido que esse anteprojeto não pode ser aceito. E creio que o engenheiro que o inventou tem a mesma convicção que eu. Não pode ser aceito por uma simples razão: é que não será aceito. Não é possível a gente conceber num país tão atrasado e ignorante como o Brasil, não é possível absolutamente a gente conceber que possa se reunir uma comissão capaz de aceitar o projeto de Eficácia” [38].

Como membro do júri, Moraes é tripudiado por

Mário antes de sua disputa com Warchavchik. Por sua vez, Oswald de Andrade, em dois artigos publicados nos dias 8 e 10 de fevereiro de 1929, vai ridicularizá-lo quando a refrega já está terminando. No primeiro, o escritor antropólogo se posiciona claramente ao lado do arquiteto moderno, cujos artigos são “verdadeiras lições, finas, cultas e sóbrias onde a reivindicação da arquitetura da época se equilibrou numa demonstração de notável saber” [39], para a seguir atacar o arquiteto tradicionalista por sua ignorância da arquitetura moderna e sua incapacidade de entendê-la. No segundo texto, em grande parte dedicada a defender a arquitetura corbusiana, Oswald maneja sua verve para salientar a ignorância do oponente: “Ora, para Le Corbusier e para nós máquina quer dizer aproveitamento, utilidade, ordem, nitidez de esforços conjugados. Quando Le Corbusier fala da casa máquina de morar, o sr. Dácio vê no mínimo um apito em cada cornija e um atropelamento em cada balaústre. Porque casa, para o sr. Dácio, precisa ter cornijas e balaústres” [40]. Em seu direito de resposta, Moraes contra-ataca em dois artigos publicados no mesmo espaço, no mês seguinte [41]. Como na contenda com Warchavchik, surgem dois mundos paralelos, sem vasos comunicantes.

A disputa se assemelha em alguns pontos ao affair entre Anita Malfatti e Monteiro Lobato em 1917, tido por muitos como o estopim do modernismo paulista. O já estabelecido intelectual, escritor e editor, apegado a conceitos estéticos

tradicionais, golpeou sem dó a jovem pintora, adepta das novidades artísticas buscadas na Alemanha e Estados Unidos, em artigo publicado no tabloide chamado popularmente de “Estadinho”. Generalizando a opção estética de Malfatti para os vanguardistas em geral, Lobato afirma que “embora eles se deem como novos precursores duma arte a vir, nada é mais velho de que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranoia e com a mistificação. De há muito que a estudam os psiquiatras em seus tratados, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornaram as paredes internas dos manicômios” [42]. Na opinião de muitos, a dureza do ataque se traduz na aglutinação dos jovens vanguardistas em torno de uma bandeira comum, que se consagraria com a Semana de 22 [43].

Uma década depois, coube a Dácio de Moraes o papel do tradicionalista e a Gregori Warchavchik o de futurista. A experiência e maturidade do arquiteto ucraniano desaconselhava o oponente abusar da força da autoridade, mas em seu bombardeio contra as novidades e novidadeiros se entrevê um sentimento de perda diante do passar do tempo. O embate na imprensa ganha o espaço público e importantes membros do movimento moderno paulista — dentre eles, os já célebres Tarsila Amaral, Mário de Andrade e Oswald de Andrade — se colocam ao lado do mais jovem. O vazio estava preenchido. A Semana de Arte Moderna de 1922 finalmente ganha seu arquiteto.

REFERÊNCIAS

1. WARCHAVCHIK, G. Arquitetura do século XX (09). A psicologia do arranha-céu. Correio Paulistano, 1928, p. 2.
2. AMARAL, T. Gregório Warchavchik. O Jornal, 4ª seção, Rio de Janeiro, 6 dez. 1936, p. 1.
3. SARTORIS, A. Gli elementi dell'architettura funzionale. Milão: Ulrico Hoepli Editore, 1932.
4. FERRAZ, G. Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940. São Paulo: Museu de Arte, 1965, p. 51.
5. WARCHAVCHIK, G. A primeira realização da arquitetura moderna em São Paulo. Correio Paulistano, 1928, p. 3.
6. COSTA, L. (1948). Depoimento. Em: COSTA, L. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 199.
7. GUERRA, A. Lúcio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: síntese entre arquitetura e natureza tropical. Revista USP, 2022, n. 53. p. 18-31.
8. WARCHAVCHIK, G. Como julgar a tendência da moderna arquitetura? Correio Paulistano, 1930, p. 2.
9. CÂNDIDO, A. (1950). Literatura e cultura de 1900 a 1945. Em: Literatura e sociedade. 7ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985, p. 109-138.
10. AMARAL, A. Artes plásticas na Semana de 22. 5ª edição. São Paulo: Editora 34, 1998.
11. ANDRADE, M. De São Paulo. Ilustração Brasileira, 1921, ano 8, n. 6, p. 12.
12. FARIAS, A. A arquitetura eclipsada – notas sobre a história e arquitetura: a propósito da obra de Gregori Warchavchik, introdutor da arquitetura moderna no Brasil. Orientador Nicolau Sevchenko. Dissertação de mestrado. Campinas: IFCH Unicamp, 1990: Os dez artigos de Warchavchik estão em anexo neste trabalho. Foram posteriormente encartados na coletânea: WARCHAVCHIK, G. Arquitetura do século XX e outros escritos. Organização de Carlos A. Ferreira Martins. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
13. WARCHAVCHIK, G. A primeira realização da arquitetura mo-

terna em São Paulo. op. cit. 1928.

14. MORAES, D. A. A arquitetura moderna em São Paulo (1). Correio Paulistano, São Paulo, 15 jul. 1928, p. 4.

15. REDAÇÃO. Ação Monarquista Brasileira. O município, Caratinga (MG), 27 de outubro de 1935, p. 2.

16. MORAES, D. A. A arquitetura moderna em São Paulo (5). A Casa tipo de Mr. Corbusier e a sua estética fundamental (continuação). Correio Paulistano, São Paulo, 9 de setembro de 1928, p. 4.

17. MORAES, D. A. Arquitetura do século XX (7). Arq. Prof. Gregori Warchavchik (artigo suplementar da primeira série). Correio Paulistano, São Paulo, 9 dez. 1928, p. 2.

18. WARCHAVCHIK, G. Arquitetura do século XX (02). Correio Paulistano, 5 de setembro de 1928, p. 2.

19. WARCHAVCHIK, G. Arquitetura do século XX (03). Correio Paulistano, 14 de setembro de 1928, p. 4.

20. WARCHAVCHIK, G. Arquitetura do século XX (05). Um congresso que marcou época na história da arte. Correio Paulistano, 9 de outubro de 1928, p. 7.

21. WARCHAVCHIK, G. Arquitetura do século XX (06). As relações entre a arte e a cultura. Correio Paulistano, 21 de outubro de 1928, p. 2.

22. WARCHAVCHIK, G. Arquitetura do século XX (08). Características da construção moderna. Correio Paulistano, 21 de novembro de 1928, p. 2.

23. WARCHAVCHIK, G. Arquitetura do século XX (09). A psicologia do arranha-céu. op. cit. 1928.

24. WARCHAVCHIK, G. Arquitetura do século XX (10). Arranha-céus. Correio Paulistano, São Paulo, 16 de dezembro de 1928, p. 2.

25. MORAES, D. A. A arquitetura moderna em São Paulo (8). Correio Paulistano, 27 de janeiro 1929, p. 2.

26. WARCHAVCHIK, G. Arquitetura do século XX (04). Passadistas e futuristas. Correio Paulistano, São Paulo, 23 de setembro de 1928, p. 4.

27. MELLO, E. K. Jubileu do arquiteto Dácio Aguiar de Moraes. Acrópole, 1948, ano 11, n. 127, p. 205-206.

28. REDAÇÃO. A revolução arquite-

tural contemporânea. A conferência de hoje do urbanista Le Corbusier. Correio Paulistano, 21 de novembro de 1929, p. 8.

29. REDAÇÃO. IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos. O Paiz, Rio de Janeiro, 14 de maio de 1930, p. 4.

30. REDAÇÃO. Instituto Paulista de Arquitetos. Correio Paulistano, 7 de junho de 1930, p. 4; REDAÇÃO. O Instituto Paulista de Arquitetos tem nova diretoria. Diário Nacional, 7 de junho de 1930, p. 6; REDAÇÃO. Movimento associativo. Instituto Paulista de Arquitetos. O Estado de S. Paulo, 22 de maio de 1930, p. 4.

31. REDAÇÃO. Campinas. Noticiário completo da grande cidade paulista. Teatro Municipal. Inauguração da grande casa de espetáculos. Correio Paulistano, São Paulo, 10 de setembro 1930, p. 7.

32. REDAÇÃO. O Viaduto do Chá. Uma comissão de técnicos para apresentar sugestões. Correio Paulistano, 28 de dezembro de 1934, p. 2.

33. REDAÇÃO. Projeta-se o novo Hipódromo de São Paulo. O Imparcial, 1 de fevereiro de 1936, p. 6.

34. REDAÇÃO. Conselho de orientação artística de São Paulo. Coluna Notas de Arte. Correio Paulistano, 16 de janeiro de 1935, p. 7.

35. REDAÇÃO. Arte. Completou-se o júri para III Salão. Correio de São Paulo, 22 de novembro de 1935, p. 6.

36. REDAÇÃO. A exposição de anteprojetos do nosso Palácio do Governo. Diário Nacional, 29 de janeiro de 1928, p. 1.

37. ANDRADE, M. Arquitetura moderna II. Diário Nacional, 3 de fevereiro de 1928, p. 2.

38. ANDRADE, M. Arquitetura moderna I. Diário Nacional, 2 de fevereiro 1928, p. 2.

39. ANDRADE, O. A casa e a língua I. Como um construtor se destrói. Correio Paulistano, 8 de fevereiro de 1929, p. 2

40. ANDRADE, O. A casa e a língua II. Tabalogia paulistana. Correio Paulistano, 10 de fevereiro de 1929, p. 2.

41. MORAES, D. A. A Arquitetura

moderna em São Paulo. Acrobatismo artístico futurista I. Correio Paulistano, 3 de março de 1929, p. 2; MORAES, D. A. A Arquitetura moderna em São Paulo. Acrobatismo artístico futurista II (conclusão). Correio Paulistano, 10 de março de 1929, p. 2.

42. LOBATO, M. A propósito da exposição Malfatti. O Estado de S. Paulo, edição noturna, 20 de dezembro de 2017. Artigo republicado em 1919 com novo título, com o qual ganhou fama: LOBATO, M. Paranoia ou mistificação: a propósito da exposição Malfatti. Em: LOBATO, M. (org.). Ideias de Jeca Tatu. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1956, p. 59-64.

43. BATISTA, M. R. Anita Malfatti no tempo e no espaço. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2006; BAGOLIN, L. A.; REINER, F. Era uma vez o moderno [1910-1944]: uma breve história do modernismo brasileiro. São Paulo: Sesi SP Editora, 2022.

Abilio Guerra é arquiteto (FAU PUC-Campinas, 1982), mestre e doutor em História (IFCH Unicamp, 1989 e 2002), professor adjunto de FAU Mackenzie (graduação e pós-graduação). É editor da Romano Guerra Editora e do Portal Vitruvius (www.vitruvius.com.br), onde coordena o Conselho Editorial da revista científica Arquitextos.

Fernanda Critelli é arquiteta, mestre e doutora (FAU Mackenzie, 2012, 2015 e 2020). Desde 2016, trabalha na Romano Guerra Editora, onde é um dos editores. Como pesquisadora da obra de Richard Neutra, recebeu bolsas de iniciação científica (CNPq), mestrado (Capes e Fapesp), com período sanduíche na University of Texas at Austin, e doutorado (Mackpesquisa).

Presença feminina na Semana de 22: nomes ganham destaque com as celebrações do movimento

Mulheres que marcaram o período e têm influência na arte e cultura brasileira, aos poucos, ganham destaque e reconhecimento

Patrícia Piacentini

Fonte: “Chinesa”, 1921/22, de Anita Malfatti. Óleo sobre tela. Reprodução

Anita Malfatti provocou violenta reação à sua exposição, causando grande impacto para os padrões da arte da época.

Acada comemoração da Semana de Arte Moderna de 1922, a visibilidade das mulheres que participaram direta ou indiretamente desse movimento aumenta. Além de um destaque ainda maior para as duas figuras mais conhecidas, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, é possível conhecer e obter mais detalhes da trajetória e trabalho artístico de outras mulheres que marcaram esse período.

“Para um contingente de mais de 20 homens na Semana de 22, também tivemos algumas mulheres. Nas artes plásticas: Anita Malfatti, Zina Aita e ainda não há comprovação de Regina Gomide Graz. Em relação às musicistas, as pianistas Guiomar Novaes e Lucília Villa-Lobos (primeira esposa de Villa-Lobos) e a violinista Paulina D’Ambrósio. Mas o principal nome foi Anita Malfatti, incentivada por Mario

de Andrade e Oswald de Andrade, homens além de seu tempo, que viram a importância da ousada artista”, destaca Maria de Lourdes Eleutério, professora da Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (Faap).

Anita Malfatti teve bastante destaque, com mais de 20 obras expostas, segundo Ana Paula Cavalcanti Simioni, professora do Instituto

de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (USP) e autora do livro “Mulheres Modernistas” (Edusp). “No campo da música, a intérprete Guiomar Novaes foi importante para atrair o público, já que era um nome internacionalmente reconhecido. Zina Aita e Regina Graz ficaram mais nas sombras. No caso de Zina Aita, em função de sua mudança para a Itália em 1925, ela, de certo modo, deixa o circuito brasileiro, voltando a expor aqui esporadicamente”, comenta (Figura 1).

Já o caso de Regina Graz é mais complexo. “Há memórias de que ela participou da Semana, com textos publicados na imprensa da época e desenho de Yan de Almeida Prado (citado no livro de Aracy Amaral). No entanto, em entrevista à Amaral, anos mais tarde, ela disse que não participou do evento, o que aponta o quanto ainda há de aspectos em aberto em nossa história da arte, em particular sobre as artistas mulheres em se tratando da Semana de 22”, diz Simioni.

Tarsila do Amaral

Não há como falar de mulheres no Modernismo sem citar Tarsila do Amaral, tida como uma das mais aclamadas do movimento, mesmo sem ter estado na Semana de 1922. “Sua trajetória, nos anos 20, ao lado de Oswald de Andrade, evidencia a reciprocidade de influências que torna a obra de ambos, arrojada e densa, haja vista a tela *Abaporu* e seu duplo *Manifesto Antropófago*”, explica Eleutério, que acrescenta que Tarsila exerceu grande magnetismo entre seus pares.

E, é claro, temos que citar também Pagu, que aos 19 anos integrava o círculo de sociabilidade mais radical de 22: a vertente antropofágica, em 1929. “Ela participa da revista de Antropofagia com desenhos e é presença constante na casa de Tarsila e Oswald. À sua união com Oswald, tornada pública em fins de 1929, acrescenta-se a adesão do casal ao comunismo e a publicação do impresso ‘O homem do povo’, em que Pagu era responsável pela sessão ‘A mulher do povo’. De militância muito radical, ao publicar o romance proletário ‘Parque Industrial’, em 1933, Pagu o faz sob pseudônimo Mara Lobo, uma exigência do Partido”, detalha Eleutério.

Ser artista no Brasil nos anos 20

Nessa época, as mulheres, assim como os não alfabetizados, não tinham direito ao voto. “O código civil obrigava as mulheres casadas ou solteiras a terem anuência de seus pais, maridos ou responsáveis legais para

“Foi nessa zona ambígua que diversas mulheres podiam ler, escrever, pintar, esculpir, desenhar. Todavia, elas não podiam se profissionalizar demais, pois essa conduta podia ser vista como ameaçadora.”

estudar ou trabalhar. Ao mesmo tempo, acreditava-se que elas deveriam ter acesso a algum tipo de educação para melhor educar seus filhos, o que fazia com que algumas profissões fossem vistas como positivas: professoras, enfermeiras e parteiras”, destaca Simioni.

As artes também eram toleradas desde que não colocassem “em perigo” as vocações “naturais” naturais das mulheres: casamento e maternidade. Foi nessa zona ambígua que diversas mulheres podiam ler, escrever, pintar, esculpir, desenhar. Todavia, elas não podiam se profissionalizar demais, pois essa conduta podia ser vista como ameaçadora. “Logo, críticos na época enfatizaram os ‘casais de artistas’ para propagar a ideia de que era possível ser artista sem ameaçar o lar, o casamento e a maternidade”. Alguns exemplos: “Georgina e Lucilio de Albuquerque; Haydea e Manoel Lopes Santiago, Yvone e Eliseu Visconti”, enumera Simioni.

Tarsila e Oswald se encaixam nessa ideia de parceria: “mas de um modo bastante simétrico e calcado numa ousadia formal e de estilo de vida, diferentemente dos outros. E Anita Malfatti é uma mulher artista no singular, sem parceiros, sustentando-se sozinha e de sua pintura. Algo que hoje podemos ver como bastante ousado”, completa a pesquisadora.

Mulheres no Modernismo e Feminismo no Brasil

A questão do movimento feminista é posterior ao

modernismo dos anos 1920, ou seja, não era uma pauta dos modernistas, aponta Regina Teixeira de Barros, Doutora em Estética e História da Arte pela USP. “Acho que a importância da participação feminina no modernismo cresce à medida que o tempo passa. Assim, quando olhamos para a história do modernismo, a participação feminina se torna importante. Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Regina Gomide Graz, entre outras, são hoje uma inspiração para as lutas feministas”, enfatiza.

Simioni concorda que não exista uma ligação direta entre as artistas e o movimento feminista daquele período. Segundo a pesquisadora, à medida que mais mulheres galgavam reconhecimento nas letras, nas artes, na imprensa e na vida profissional, os argumentos utilizados para lhes negar a cidadania e os direitos plenos se enfraqueciam. “Não por acaso, monta-se uma rede de apoio, entre feministas, escritoras e artistas, que redundava numa exposição em 1944, organizada pela União Universitária Feminina, em que todas estavam reunidas. Mas, mais importante que o evento é o processo, o modo com que tantas ações foram se encadeando para permitir o voto às mulheres, entre outros direitos, ainda que pautados sempre pelas assimetrias de classe, raça, etc.”, afirma.

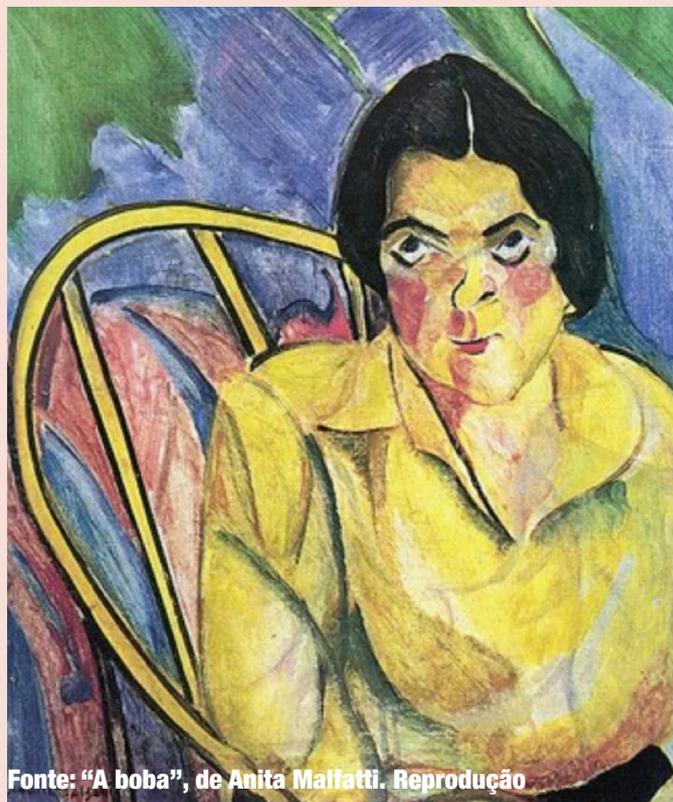
Valor ao longo do tempo

Desde os anos de 1970, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral têm tido bastante visibilidade devido a uma série de questões, como interesse

do Estado, mercado e do campo intelectual. “Vale frisar o papel dos estudos de Aracy Amaral, Annateresa Fabris e Marta Rosseti Batista, fundamentais sobre a Semana, Tarsila e Anita. Zina Aita vem sendo pontualmente estudada, sobretudo por sua atuação em Minas Gerais, mas ainda carecemos de uma pesquisa de fôlego. Em Pernambuco, temos pesquisa da Madalena Zaccara sobre artistas modernistas do estado”, aponta Simioni.

A sociedade foi dando valor ao movimento ao longo de sua celebração, a cada 10 anos, com pesquisas acadêmicas, publicações e reedições das obras e das exposições que

“À medida que mais mulheres galgavam reconhecimento nas letras, nas artes, na imprensa e na vida profissional, os argumentos utilizados para lhes negar a cidadania e os direitos plenos se enfraqueciam.”



Fonte: “A boba”, de Anita Malfatti. Reprodução

Figura 1. Anita Malfatti provocou violenta reação à sua exposição, causando grande impacto para os padrões da arte da época.

tomam o modernismo como um eixo central para pensar a cultura brasileira.

“Mas, a meu ver, falta muito ainda, principalmente porque não só as mulheres que participaram da Semana de 22 têm relevância. Há artistas que estão no entorno do movimento e precisam ser estudadas, como a cantora e compositora Elsie Houston e a cantora Vera Janacopolos, que muito difundiram nossa música no exterior. Tem ainda Eugênia Álvaro Moreyra, jornalista, atriz, diretora de teatro e tradutora, que teve papel relevante como feminista. Oswald de Andrade afirmou sobre Eugênia que o que se deve a ela será calculado um dia. Portanto, há muito por pesquisar”, conclui Eleutério.

Patricia Piacentini é jornalista, especializada em jornalismo científico e redatora de conteúdo web freelancer.



Fonte: "Homens Trabalhando", de Zina Aita. Reprodução

Zina Aita, pintora nascida em Belo Horizonte, foi decisiva no modernismo brasileiro.

O Modernismo além de São Paulo

Para além de São Paulo, o modernismo se espalhou por todas as regiões do Brasil, revolucionando a arte, a cultura e a sociedade do país

Leonor Assad

O Modernismo no Brasil costuma ter data de nascimento: os três dias de fevereiro de 1922 da Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo. O dia 13 foi dedicado à pintura e à escultura; o dia 15 à literatura e o dia 17 à música. Não resta dúvida que foi um evento da elite paulistana. Afinal, entre os patrocinadores citam-se Paulo Prado, membro da oligarquia cafeeira paulista; René Thiollier,

sobrinho da proprietária do Vale do Anhangabaú, criador da Revista da Academia Paulista de Letras e em cujo nome está no recibo de aluguel do Teatro Municipal; Alfredo Pujol, deputado em São Paulo por sete legislaturas; o empresário Antônio da Silva Prado Júnior; e Graça Aranha, que emprestou seu nome para conferir prestígio ao evento. Entre os palestrantes, nomes como Menotti del Picchia,

Plínio Salgado e Cândido Motta Filho estiveram ao lado de Mário de Andrade e Oswald de Andrade no dia 15 de fevereiro, estes considerados os grandes precursores do modernismo brasileiro.

Mas em 1922 já existiam intelectuais e escritores, como o paraense Bruno de Menezes, o sergipano Silvio Romero, o baiano Sosígenes Costa, o fluminense Euclides da Cunha e o gaúcho Augusto Meyer,

e artistas plásticos, como os irmãos pernambucanos Joaquim e Vicente do Rego Monteiro, que se afastaram de influências europeias por meio de abordagens que valorizavam a cultura nacional. Outros, como a pintora mineira Zina Aita, que participou da exposição que se instalou no Foyer do Teatro Municipal com oito obras, é raramente mencionada. Foi um evento da elite paulistana.

Ou seja, há quem afirme que o Modernismo no Brasil não teve início em 1922; São Paulo não é sua terra natal; e Mário de Andrade e Oswald de Andrade não são propriamente seus fundadores. Tão importantes quanto eles em matéria de poesia modernista são Manuel Bandeira, pernambucano radicado no Rio, e Carlos Drummond de Andrade, poeta mineiro. O primeiro com seu livro modernista "Libertinagem" e o segundo com "Alguma Poesia", livros de 1930 em que reuniam sua produção esparsa dos anos 20. Anelito Pereira de Oliveira, poeta, professor da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes) e professor visitante de Literaturas Africanas na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), aponta que a centralidade do modernismo tantas vezes atribuída a São Paulo é "decorrente da cultura urbana de uma elite branca, em que Mário de Andrade, um sujeito negro, disfarçou sua negritude do mesmo modo que Machado de Assis".

"O Modernismo é um processo"

Quem afirma é Cid

Seixas Fraga Filho, escritor e jornalista nascido em Maragogipe, Bahia, que acrescenta: "Nada veio do nada. Sempre que temos esse tipo de recorte, devemos no mínimo desconfiar".

Nesse processo, muitos especialistas consideram que temos inclusive um pré-modernismo, noção cristalizada por Tristão de Athayde (pseudônimo de Alceu

Amoroso Lima, crítico literário, professor, escritor e líder católico brasileiro) que cunhou em 1939 esse termo para denominar o período entre 1916 e 1920. Anos depois, Tristão de Athayde reviu esta delimitação e considerou o Pré-modernismo como sendo o período entre 1875 e 1925. Posteriormente, o Alfredo Bosi, professor da Universidade de São Paulo (USP), adotou o termo em sua "História Concisa da Literatura Brasileira". Atualmente, já não se fala em pré-modernismo versus modernismo e sim numa pluralidade de modernismos, dentre os quais se destaca o modernismo diretamente derivado da Semana de Arte Moderna.

Seja como for, a classificação de elementos da cultura como modernos está sempre provocando controvérsias. Cid Seixas, por

exemplo, considera que Cruz e Souza, autor de "Missal" e de "Broquéis", lançados em 1893, foi ultramoderno, ainda que seja considerado por muitos como pertencente ao simbolismo que, com o naturalismo e o realismo, constitui uma das fases do pré-modernismo. Doutor em Literatura pela USP e professor titular aposentado da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Seixas acrescenta: "A Semana foi mitificada, colocada num patamar de relevância estética, cultural, econômica e política em razão de um interesse da elite paulista de colocar São Paulo acima do Brasil".

Maria Teresa Boaventura, no texto "Semana de arte moderna: o que comemorar?", publicado em 2013, aponta que a Semana foi apenas uma festa que consolidou e ampliou a atuação de um



Figura 1. Capa de uma edição da "Revista Verde", de Cataguases (MG).



Reprodução

Figura 2. Os Vândalos do Apocalipse e outras histórias: Arte e Literatura no Pará dos Anos 20, de Aldrin de Moura Figueiredo.

grupo formado por volta de 1917, depois do impacto da Exposição de Anita Malfatti, e agilizou o lançamento de obras, como o romance cinematográfico "Alma" de Oswald de Andrade, lançado em outubro, e "Pauliceia Desvairada", de Mário de Andrade, e "O Homem e a Morte", de Menotti del Picchia, lançados em novembro. E mais, a Semana contribuiu para deslocar o centro dos acontecimentos culturais da então capital do país para São Paulo.

O Modernismo Brasil afora

Em debate sobre centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, promovido pelo jornal Folha de São Paulo em 07 de dezembro de 2021, o

jornalista e escritor Ruy Castro criticou os discursos que valorizam o evento paulista em detrimento da efervescência cultural no Rio de Janeiro. Afinal, já em 1909 Lima Barreto lançava "Recordações do Escrivão Isaías Caminha", romance sobre a trajetória de um jovem mulato do interior que sofre sérios preconceitos raciais no Rio e, em 1915, publicou em livro sua obra-prima "O Triste Fim de Policarpo Quaresma", sobre os ideais e as frustrações de um funcionário público metódico e nacionalista fanático.

"Com toda a certeza, podemos afirmar que a busca por uma nova consciência cultural e artística brasileira já estava em curso antes de 1922 e em outras cidades, fora de São Paulo. O Rio de Janeiro teve um papel central nesse momento, e cidades como São Luís, Recife e outras também estavam buscando formas de discutir o país republicano e pós-escravagista". Quem aponta é Giovanna Deltry, professora de Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro

"Há quem afirme que o Modernismo no Brasil não teve início em 1922; São Paulo não é sua terra natal; e Mário de Andrade e Oswald de Andrade não são propriamente seus fundadores."

(UERJ), que acrescenta: "no Rio de Janeiro, o jornalista, cronista, tradutor e teatrólogo João do Rio (pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto) é considerado um pioneiro da crônica-reportagem iniciada em 1903". Organizadora do livro "Vida Vertiginosa", de João do Rio, publicado originalmente em 1911, Giovanna Deltry cita também Gilka Machado, que lançou seu primeiro livro de poesias em 1915 e que se destacou pela produção poética de temática erótica, em uma época extremamente conservadora.

Autor de livros como "Metrópole à Beira-mar e As Vozes da Metrópole", que mostram o dinamismo e a modernidade da produção cultural da capital do Brasil nos anos 1920, Ruy Castro afirmou no debate promovido pela Folha que é necessário discutir a ideia de que o resto do Brasil vivia um atraso cultural monumental e que tenha sido necessário "que dois gênios, Mário e Oswald de Andrade, viessem nos salvar daquele abismo de soneto parnasiano e pronome bem-colocado, que é o que nós fazíamos, segundo eles, o tempo todo aqui". E ironizou: "os modernistas de São Paulo fizeram a Semana não para atualizar o Brasil, mas para atualizar a si mesmos".

A centralidade do Modernismo atribuída a São Paulo abafou por muitas décadas obras e iniciativas culturais importantes. Em Belém de 1921, um grupo de intelectuais que usufruíam do privilégio de receber notícias da vanguarda europeia antes dos portos do Sudeste, criaram os "Vândalos do Apocalipse"

— posteriormente “Academia do Peixe Frito — cujo expoente era o poeta Bruno de Menezes e que tinham na Casa da rua João Diogo, 26, talvez o mais importante endereço do primeiro Modernismo paraense (Figura 2).

Em Cataguases (MG), Humberto Mauro apresentou em 1926 “Na Primavera da Vida”, sua primeira produção cinematográfica, que buscava uma linguagem no cinema nacional desvinculada da tradição francesa. É também em Cataguases que surge em 1927 a “Revista Verde”, periódico mensal de arte e cultura do Movimento Verde, que contava com a participação do romancista e poeta Rosário Fusco e dos poetas Ascânio Lopes e Enrique de Resende, todos considerados modernistas. Rosário Fusco, por exemplo, é considerado o menino-prodígio do Modernismo brasileiro, precursor do suprarrealismo literário. A “Revista Verde” foi editada entre 1927 e 1929, e contou com a colaboração de poetas, escritores e ilustradores modernistas do Brasil. A pintora mineira Zina Aita participou da exposição que se instalou no Foyer do Teatro Municipal com oito obras e é raramente lembrada (Figura 1).

Na Bahia, três grupos são considerados precursores do Modernismo em Salvador. Um deles é a Academia dos Rebeldes, criada provavelmente em 1927 e da qual faziam parte Jorge Amado, Pinheiro Viegas, Sosígenes Costa, Guilherme Dias Gomes, Walter da Silveira, entre outros. Outro é o da revista Arco & Flexa: mensário de

cultura moderna, liderado por jovens cujas idades variavam entre 16 e 22 anos, lançada em novembro de 1928. E um terceiro, também liderado por jovens que se reuniam na “Baixinha”, localizada entre as ladeiras do Pelourinho, do Passo e do Carmo, e a faixa que liga o Taboão à Baixa dos Sapateiros, e que lançou em 1928 a “Revista Samba”, que teve apenas quatro números.

Um caso emblemático é o de Godofredo Filho, com “Samba Verde”, coletânea de

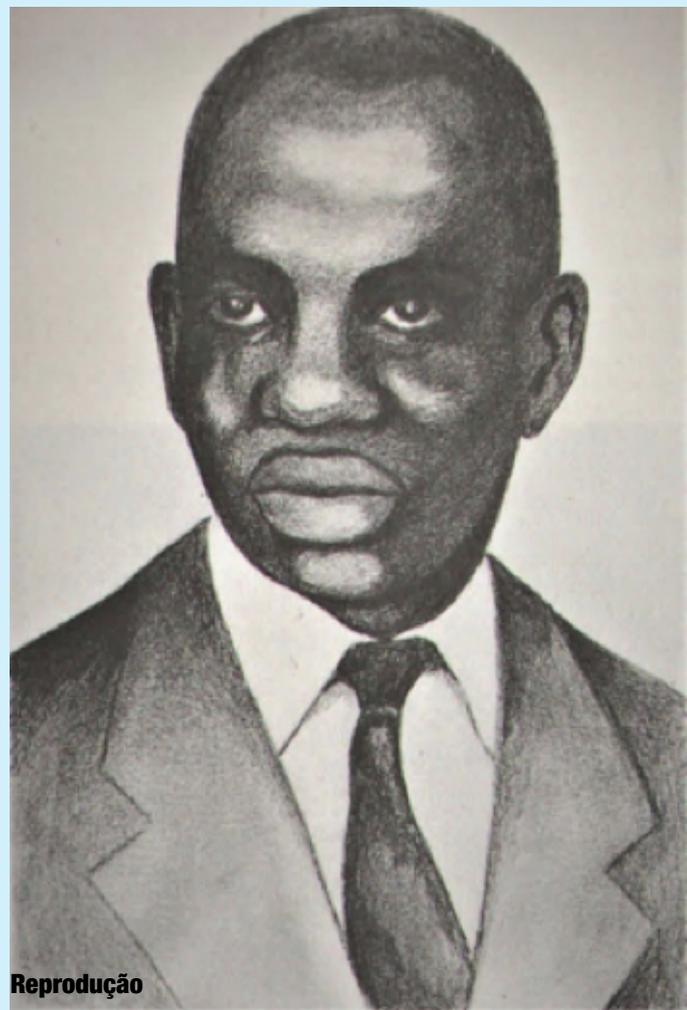
13 poemas escritos em 1925. Cid Seixas, em seu livro “A Literatura na Bahia: tradição e modernidade”, aponta que “depois de ter visto as primeiras provas, em 1928, Godofredo recolheu a edição do seu livro antes do lançamento, argumentando que este não mais representava a deriva, ou o caminho, da sua pesquisa estética”. Para Cid Seixas, trata-se de um exemplo de auto apagamento de escritores baianos no início do século, em contraposição aos escritores de Pernambuco na época.

Ou seja, vários autores, muitas cidades e vários ramos da cultura, como pintura, dança, literatura e música,

foram eclipsados por São Paulo.

Os esquecidos da festa do Modernismo paulista eram negros e pobres

Para Anelito de Oliveira, “é necessário pensar a Semana de 22 no bojo de um processo histórico”, cujas raízes são a Abolição da Escravatura em 1888 e a Proclamação da República em 1889. A partir daí observa-se uma modernização do país, com início de desenvolvimento industrial e construção de estradas de ferro, mas com a economia ainda dependente da



Reprodução

Figura 3. Lino Guedes - Poeta moderno nascido em Socorro-SP e que lançou seu primeiro livro, “Luiz Gama e sua individualidade literária”, em 1924.

agricultura e com a população negra mantida à margem da sociedade brasileira.

Autor de “Três Festas: A Love Song As Monk”, livro lançado em 2004 e que discorre sobre o conflito entre o mundo exterior e o eu interior, Anelito de Oliveira destaca que não se pode avaliar o papel que é conferido a Mário de Andrade, Oswald de Andrade e tantos outros escritores no Modernismo brasileiro sem considerar a questão racial. Anelito se apoia no geógrafo Milton Santos para afirmar que fatos são relações: “levo em consideração as relações entre história, estética e ideologia”. E acrescenta: “eu vejo no sujeito Mário, na sua subjetividade, todo um conjunto de conflitos que só se explica pela sua negritude”.

Modernistas negras e negros estão por todo país. No Pará, o poeta e folclorista Bruno de Meneses, foi uma espécie de anunciador do modernismo em Belém, com sua poesia que evoca a raça negra, a cidade que o tempo levou, as tradições e o amor. Negros, como o escritor carioca Lima Barreto, o poeta mineiro Agenor Barbosa, o escritor carioca Lima Barreto, o poeta paulista Lino Guedes, os pintores cariocas João e Arthur Timótheo da Costa, e o poeta catarinense João da Cruz e Sousa ficaram esquecidos na narrativa que se faz em torno de um Modernismo Paulista (Figura 3).

O poeta mineiro Agenor Barbosa é um exemplo desse esquecimento. Ele nasceu em Montes Claros e mudou-se para São Paulo em 1917, depois de morar quatro anos em Belo Horizonte. Em São Paulo

conheceu Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia e integrou o grupo que planejou as atividades da Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo. Embora esquecido, no Programa oficial Agenor Barbosa aparece no segundo dia como integrante do grupo que fez o recital de poesias após a palestra de abertura de Menotti Del Picchia. E mais: foi o único a receber aplausos naquela sessão. Talvez porque seus versos não fossem ainda tão modernistas.

Para Giovanna Deltry, entre a diversidade cultural e artística da época, “não há como compreender a modernidade do início do século sem estudar a importância da caricatura — veloz, ágil e popular — e a presença dos cronistas e colunistas nas revistas e jornais cariocas”. E ressalta “a importância dos jornais do período por onde passaram cronistas e caricaturistas, como Kalixto Cordeiro (K.Lixto) e Raul Pederneiras, que recriavam com precisão cenas de capoeiragem e bailes populares e festas, como o carnaval e a Festa da Penha”. A musicalidade negra do Rio de Janeiro carrega um elemento indelével de uma modernidade

que, apesar do racismo da sociedade, não é capaz de apagá-la, aponta Giovanna Deltry que acrescenta: “numa perspectiva contemporânea, não é mais possível colocar os paulistas, ou nenhum outro grupo de intelectuais, como “descobridores” dos músicos negros”. Pixinguinha, “Os Oito Batutas”, João da Baiana, Hilário Jovino, Tia Ciata e Donga são alguns dos nomes que inauguraram uma presença musical negra no Rio de Janeiro e que, mais tarde, ganharam o mundo.

E mais, apesar de trajetórias diversas, Lima Barreto — considerado por Octávio Ianni um dos fundadores da literatura afro-brasileira — e João do Rio — um grande tradutor de Oscar Wilde que em 1902 foi recusado pelo Itamaraty por ser “gordo, amulatado e homossexual” — têm em comum a observação crítica da vida urbana. Giovanna Deltry complementa: “Sem aderirem por completo às expressões culturais populares, como acontece a partir de 1922, ambos são precursores por escreverem sobre o carnaval, a favela, os subúrbios, a modinha etc. Em suma, os aspectos que o Estado desejava apagar de uma vez por todas, devido às origens negras e pobres”.

“A centralidade do Modernismo atribuída a São Paulo abafou por muitas décadas obras e iniciativas culturais importantes.”

Leonor Assad é engenheira agrônoma, doutora em Ciência do Solo, especialista em divulgação científica, professora titular aposentada da Universidade Federal de São Carlos, e apaixonada por trabalhar e escrever sobre Ciência.

As referências indígenas no Modernismo: do caráter antropofágico à reantropofagia

Todo o repertório indígena vem de fontes indiretas, presença que se dá pela ausência

Adriana Vilar de Menezes

Fonte: “ReAntropofagia”, de Denilson Baniwa. Reprodução

Povos originários serviram de inspiração para os modernistas, mas ficaram “à margem” do modernismo.

Onde estavam os indígenas na Semana de Arte Moderna de 1922? Se por um lado o grande evento modernista em São Paulo foi marcado pela ausência de artistas indígenas, por outro as referências da cultura dos povos tradicionais estiveram muito presentes no Modernismo, constituindo sua essência antropofágica.

“O momento alto do Modernismo paulista é

totalmente impensável sem as referências indígenas, sem a percepção — para usar uma frase do Manifesto Antropófago — de que ‘já tínhamos a língua surrealista’ (algo que Raul Bopp mobiliza em ‘Cobra Norato’ e sobre o qual teoriza depois); (o Modernismo) é impensável sem a percepção de que as formas modernas estavam, por assim dizer, ‘aqui’”, destaca o professor Alexandre Nodari, do Departamento de Literatura

e Linguística e dos Programas de Pós-Graduação em Letras e Filosofia da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Esta “presença” dos povos tradicionais, embora significativa, acontece assim de forma indireta — ou seja, sempre por autoria de artistas não-indígenas. Porém, mesmo com a ausência de artistas indígenas na Semana de Arte Moderna de 1922 e com a apropriação de elementos de

sua cultura por artistas não-indígenas, os povos originários foram importantíssimos para a estética do Modernismo. Na avaliação do artista indígena Denilson Baniwa, os modernistas eram pessoas da elite brasileira que viajavam para Paris e visitavam as fazendas dos seus pais no Brasil, e que num certo momento, para atender a uma demanda externa, se viram em busca de uma identidade, “de um sentido nacionalista ou brasileiro”. “Mas isso nasceu na Europa e fez com que os modernistas tivessem uma emergência de se dizerem brasileiros”. Nestas circunstâncias, diz o artista, “eles esqueceram de fazer isso com cuidado e só conseguiram pegar uma parcela da cultura indígena, de uma maneira que o indígena fica caricato”.

Apesar de a presença de temas e figuras indígenas em 1922 ter sido escassa, sobretudo se comparada ao que seria visto depois, na segunda metade da década de 20, quando essas referências se tornariam centrais, “no geral, os artistas fizeram, naquele momento, o que era possível fazer”, afirma Eduardo Sterzi, professor de Teoria Literária no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da mesma universidade. A leitura que o pesquisador faz é que os artistas “combinaram uma visão que passava inevitavelmente por certo exotismo, um certo olhar marcadamente de fora (afinal não eram eles mesmos indígenas),

com uma compreensão por vezes especialmente aguda do pensamento indígena. Isto se vê exemplarmente em ‘Macunaíma’, onde a imaginação mítica transtorna e transforma a própria forma do romance, e na Antropofagia oswaldiana, cujo ponto de partida é um entendimento ímpar do que estava em questão na antropofagia ritual tupinambá — e, nisto, Oswald é um discípulo direto de (Michel de) Montaigne, com seu ensaio genial sobre os ‘canibais’”.

Sem as referências indígenas, portanto, Sterzi acredita que, “em seu conjunto desdobrado no tempo, para além da Semana, o Modernismo brasileiro teria sido muito diferente disto que conhecemos hoje, e certamente muito menos interessante do que é”.

Fonte de inspiração

Os povos ameríndios aparecem no Modernismo por volta de 1927/28, quando há uma inflexão no movimento modernista paulista.

Entre as referências indígenas que inspiraram os modernistas, o professor Alexandre Nodari cita os próprios relatos coloniais, especialmente sobre povos tupis, e o Dicionário Tupi-

Guarani do jesuíta Antonio Ruiz de Montoya, além das obras de proto-etnógrafos e compiladores/tradutores de mitos, entre os quais Nodari destaca “O selvagem”, de José Vieira Couto de Magalhães, e o livro de Capistrano de Abreu sobre os Kaxinawá (hoje auto-denominados Huni-Kuí) cujo título é “Rã-txa hu-ní ku-i, a Língua dos Caxinauás do Rio Ibuçu, Afluente do Muru”, por J. Capistrano de Abreu.

Há ainda, segundo Nodari, “A Lenda de Jurupari”, da região do Rio Negro, escrita em nheengatu pelo indígena Maximiano José Roberto e traduzida ao italiano por Ermano Stradelli (os “originais” teriam se perdido); a “Poranduba amazonense”, de Barbosa Rodrigues; e “Lendas em nheengatu e em português”, de Brandão de Amorim. “Obra que Lúcia Sá Rebello diz que devemos considerar não uma fonte modernista, mas uma obra ela mesmo modernista”, diz o professor.

Nodari finaliza suas citações de referências indígenas com obras os mitos taurepang e arekuna sobre Makunaimi, transcritos pelo antropólogo alemão Theodor Koch-Grünberg a partir dos relatos de Mayuluaípu e Akuli, que serviram de inspiração para Mário de Andrade em sua obra “Macunaíma”, lançada em 1928 (Figura 1).

“O que Mário de Andrade fez foi pegar este mito e transformar na imagem do que seria o brasileiro. Ele pegou várias partes do mito. Mas foi uma inspiração bem errada, porque Mário de Andrade não tinha conhecimento dos Macuxi”, declara Baniwa. Ele

“O momento alto do Modernismo paulista é totalmente impensável sem as referências indígenas.”

conta que o mito Makunaimî é originário do povo Macuxi, de Roraima, etnia à qual pertencia o artista Jaider Esbell, que se declarava neto da entidade.

“Makunaimî é como um deus, uma entidade, que existiu no começo do mundo, na criação dos Macuxi. Ele não é bom nem ruim. Não é uma pessoa cheia de vícios e malandragem, como no livro. Mas eu não tenho raiva de Mário de Andrade, nem penso que ele é ladrão. Tanto que eu estou servindo ele na minha obra (“ReAntropofagia”, 2019), porque acho interessante. Ninguém vai comer o que não gosta. Além disso, se não fosse Mário de Andrade, não existiria o Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), tão importante para a cultura indígena”, diz Baniwa.

Resposta indígena

Para o artista, o que houve “foi um atropelamento do tempo das coisas que acabou por desconfigurar estas criaturas transformando mais em um símbolo do movimento, sem que houvesse respeito ao mito. Mas foi importante tudo acontecer para que hoje os artistas indígenas pudessem reivindicar estes lugares. Tudo segue um ciclo. O que está acontecendo hoje é uma ReAntropofagia, que é o nome da minha obra. É um retorno a este lugar, para revermos o que foi perdido em 1922”, conclui Denilson Baniwa.

Baniwa pintou em 2019 o quadro “ReAntropofagia” (2019, técnica mista com base acrílica, 100cm x 120cm), que hoje está em comodato na Pinacoteca de São Paulo, onde permanecerá até 2023. A tela



Fonte: “Makunaima”, de Jaider Esbell. Reprodução

Figura 1. Referências indígenas estão presentes nas obras dos modernistas e introduzem os artistas nos debates políticos da época e na busca de uma identidade nacional.

retrata a cabeça de Mário de Andrade cortada dentro de um cesto. “O trabalho em si é uma crítica ao Modernismo, mas muito mais que uma crítica ele é uma oferenda, para que os artistas indígenas possam devorar, possam se servir. É como se eu juntasse o repertório modernista e entregasse aos indígenas para que comam e desenvolvam sua arte. É sobre antropofagia após tantos anos de colonização e sequestro da arte e cultura indígenas”, explica Baniwa.

Alexandre Nodari vê na obra de Baniwa, “ReAntropofagia”, um caráter polêmico e agonístico, “no bom sentido”. “Ele participa junto a manifestações de outros artistas indígenas contemporâneos, como Gustavo Caboco e Jaider Esbell, que recentemente

nos deixou, de um gesto eminentemente crítico que consiste, creio, não em colocar Macunaíma e a Antropofagia em questão, afinal, Denilson propõe a re-antropofagia, mas de recolocá-los como questão, o que a monumentalização do Modernismo na historiografia e nas escolas impedia de fazer”, diz o professor. “A potência disso está em que se trata de uma resposta indígena a essa monumentalização, o que muda os termos da questão”, conclui.

Chances para a eternidade

Sterzi lembra que Esbell narra uma conversa dele com Makunaimî sobre o livro de Mário de Andrade, em que seu avô teria lhe dito: “Meu filho

eu me grudei na capa daquele livro. Dizem que fui raptado, que fui lesado, roubado, injustiçado, que fui traído, enganado. Dizem que fui besta. Não! Fui eu mesmo que quis ir na capa daquele livro. Fui eu que quis acompanhar aqueles homens. Fui eu que quis ir fazer a nossa história. Vi ali todas as chances para a nossa eternidade. Vi ali toda a chance possível para que um dia vocês pudessem estar aqui junto com todos. Agora vocês estão juntos com todos eles e somos de fato uma carência de unidade. Vi vocês no futuro. Vi e me lancei. Me lancei dormente, do transe da força da decisão, da cegueira de lucidez, do coração explodido da grande paixão. Estive na margem de todas as margens, cheguei onde nunca antes nenhum de nós esteve. Não estive lá por acaso. Fui posto lá para nos trazer até aqui”.

Com isso, o professor Eduardo Sterzi conclui que Jaider Esbell compreendia que “figurações indígenas como aquela do ‘Macunaíma’, por mais que comportassem ‘apropriações’, prepararam o terreno para que os próprios indígenas aparecessem, agora, como agentes decisivos do panorama cultural contemporâneo”, conclusão esta que se alinha ao que Denilson Baniwa declara sobre o ciclo das coisas e a reantropofagia. O professor Sterzi continua: “E isso não só no Brasil. Basta ver a presença das obras do próprio Jaider Esbell na Bienal de Veneza atualmente em cartaz.” Para o professor, “‘Macunaíma’ é uma das mais potentes figurações literárias, isto é, ficcionais, da singularidade do pensamento

indígena”.

Para Alexandre Nodari, quando Jaider Esbell afirma que Makunaimî decidiu colocar seu nome na capa da obra de Mário de Andrade, “isso ressitua todo o debate sobre a autoria e a presença indígenas na obra, bem como o que é uma obra, o que é a literatura, quais as agências em jogo nela, quem fala e o que fala quando lemos, etc.”. Ele acredita que o que se coloca “para nós não-indígenas” é o que fazer diante dessa “resposta indígena que ressitua a questão em outros termos”. O professor acredita que “não se trata de tentar resolvê-la num passe de mágica, rejeitando em bloco Mário e Oswald de Andrade, num gesto não ausente de auto-penitência cristã, misto de culpa e mecanismo compensatório. Acredito que devamos, como diria Donna Haraway, ficar com o problema, ficar com a questão, que, depois da resposta indígena, já virou outra, e tentar entender os termos e as consequências dessa alteração de perspectiva, o que ela diz sobre nós, nossa

“As sociedades ameríndias não são, como no romantismo, situadas no passado, na origem já ultrapassada da Nação, mas tratadas no presente, como vivas e, além disso, como exemplos de futuro.”

arte e nossas relações ainda eivadas de colonialidade”.

Sterzi também identifica na obra de Mário e Oswald “um salto gigante para além da maioria das obras anteriores com temática indígena”, visto que levaram a sério a singularidade do pensamento ameríndio, “que se tratava de uma, digamos sem medo da palavra, filosofia”. Segundo o professor, este salto fica evidente sobretudo se suas obras são comparadas às obras românticas, “que transformavam muitas vezes os primeiros habitantes desta terra em avatares de heróis europeus”.

Sterzi cita como uma exceção anterior ao Modernismo o poema épico “O Guesa”, de Joaquim de Sousa Andrade, “com sua figuração protoantropofágica de um herói indígena dos Andes que perambula pelas Américas, chegando até Nova York, isto é, até o centro do capitalismo financeiro em consolidação”. Além disso, o pesquisador considera o poema “O trovador”, de Mário de Andrade, que se encerra com o verso “Sou um tupi tangendo um alaúde”, a referência mais consistente à temática indígena, na literatura, na época da Semana de Arte Moderna. Ainda em 1922 ele foi publicado em seu livro “Pauliceia desvairada”. O professor lembra que, apenas alguns anos depois, em 1928, o autor publicou “Macunaíma”. Também em 1928, foi publicado “Antropofagia”, de Oswald de Andrade (Manifesto antropófago, 1928), mesmo ano em que Tarsila do Amaral apresentou “Abaporu”.

Todos estes temas e

figuras indígenas tornaram-se fundamentais para a definição do Modernismo brasileiro, afirma Sterzi, que menciona ainda a obra de Raul Bopp, "Cobra Norato", de 1931. "Paralelamente, Vicente do Rego Monteiro publicou na França, em 1925, o álbum 'Quelques visages de Paris', uma ficção em que tanto os desenhos de lugares característicos da capital francesa quanto os poemas que os comentam são atribuídos a um chefe indígena deslocado da Amazônia para lá", diz.

As referências indígenas também serão decisivas na obra musical de Villa-Lobos. "Mas temos de tomar cuidado na datação dessa presença, porque o compositor frequentemente alterava a posteriori as datas de suas obras, de modo a se conferir uma certa presciência (por exemplo, quanto à importância dos motivos indígenas) que, no entanto, é mais provável que venha do contato com os demais artistas que trabalharam antes com tais temas", afirma Sterzi.

Debate político

São referências indígenas que introduzem os modernistas no debate da elite política e intelectual paulista da virada do século, afirma Alexandre Nodari. Na ocasião, a questão era sobre os Guaianás, indígenas que habitavam a região da capital na época da Conquista e que seriam os antepassados "eméritos", por assim dizer, dessa elite, pontua o professor.

Ele explica que a polêmica girava em torno de saber se os Guaianás eram

povos tupis ou tapuias (não tupi), "o que tinha grandes implicações ideológicas e políticas, já que essa divisão (muito mais simbólica que real), construída nos tempos coloniais e fortalecida durante o indianismo romântico do Império, visava separar 'bons' selvagens (tupi) e 'maus' selvagens (tapuia), e o debate evidenciava que os Kaingang, que se opunham e resistiam à construção da estrada de ferro Noroeste, eram descendentes dos Guaianás (ou os próprios), o que dificultava justificar a sua eliminação, como defendido explicitamente por Ihering".

Mas o Modernismo paulista se torna, de fato, uma questão política, quando, em 1929, aparece, "em contraponto à Antropofagia", diz Nodari, o "Manifesto nheengau verde-amarelo", do grupo modernista à direita que daria depois no Integralismo. "O manifesto reproduz a separação tupi-tapuia, e busca situar os índios tupis no passado, como tendo se 'assimilado' voluntariamente. Agora, tudo isso não se dá, sem sombra de dúvida, sem conflito e de maneira homogênea", diz o professor.

Modernismo amazônico

Entre as obras citadas por Alexandre Nodari que mostram como os artistas modernistas se mobilizaram sobre a questão política dos tupi e tapuia, ele destaca o contato e o diálogo que Raul Bopp travou com índios, ribeirinhos, e intelectuais da Amazônia durante sua estada na região. "Se abrimos o escopo para além do modernismo

paulista, e formos analisar a presença, fontes e referências indígenas no modernismo amazônico, como tem feito Aldrin Figueiredo e Heraldo Galvão Jr. sobre o Pará, por exemplo, teríamos um quadro totalmente diferente deste cenário paulista", explica o professor. A primeira diferença está na mobilização e positividade de informações, mitos e concepções de uma multiplicidade de povos indígenas. "Isso quebra o 'tupicentrismo' que dominou o indianismo romântico, devido ao binômio tupi-tapuia mencionado", conclui.

Alexandre Nodari menciona, ainda, uma série de manifestações sobre questões indígenas contemporâneas (o protesto contra a catequização de povos ameríndios, a defesa do não-contato com povos que se isolaram, etc.) na "Revista de Antropofagia". "As sociedades ameríndias não são, como no romantismo, situadas no passado, na origem já ultrapassada da Nação, mas tratadas no presente, como vivas e, além disso, como exemplos (mas não modelos) de futuro, ou 'roteiros', como diz o 'Manifesto Antropófago', que, ademais, colocam em questão a possibilidade de uma identidade única e fechada do país", finaliza o professor.

Adriana Vilar de Menezes é jornalista e divulgadora científica, editora-adjunta da Revista Ciência & Cultura, e estudiosa da Análise de Discurso.



Fonte: "Tropical", de Anita Malfatti. Reprodução

Troca de experiências entre artistas brasileiros e europeus ajudou a construir o modernismo nacional.

O mundo é moderno

Experiências internacionais e busca pelo nacional construíram o modernismo brasileiro

Chris Bueno

"O que eu penso da Semana de 22? Foi alguma coisa de inesquecível, que sacudiu os meios artísticos de todo o país. E mais do que justo, porque era realmente impossível tolerar-se o academicismo, a inércia, o mau gosto da época. Alguma coisa tinha que ser feita". Foi desta forma que, em entrevista à Folha de S. Paulo em 8 de fevereiro de 1962 — ou seja, 40 anos depois do evento que mudou o cenário artístico do

país — Anita Malfatti expressou o sentimento que dominava os artistas responsáveis pela Semana de Arte Moderna de 1922.

A percepção de que a produção literária e artística estava em atraso em um país que se modernizava não era um sentimento novo entre esses revolucionários. A crítica aos "passadistas" já tinha sido exposta por Mário de Andrade na série de artigos "Mestres do Passado", publicada em

agosto de 1921 no "Jornal do Comércio", de São Paulo. O poeta Menotti del Picchia, em sua conferência durante a Semana de 22, proclamava: "Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminé de fábricas, sangue, velocidade, sonho, na nossa Arte!". Ou seja, tudo aquilo que expressasse a modernidade.

"A noção de que a literatura e as artes devem copiar a realidade é uma

noção que prevaleceu durante muito tempo na história das culturas ocidentais, mas é uma noção que os modernismos, cada à sua maneira, vêm para chacoalhar”, explica Pedro Meira Monteiro, professor de Espanhol e Português na Princeton University. Segundo o pesquisador, a literatura, a pintura, a música, e até a psicanálise convergem para fazer compreender que as artes não são um reflexo, mas uma intervenção. “A arte é realidade também, e isso é muito moderno” diz.

Mas esse anseio pelo moderno — ou pela ruptura com o passado — não é algo exclusivamente nacional, nem originariamente brasileiro. O modernismo é um movimento internacional que desde as primeiras décadas do século 20 buscou um novo alinhamento com a experiência e os valores da vida industrial moderna. Ansiando por revitalizar a maneira como a civilização moderna via a vida, a arte, a política e a ciência, artistas de todo o mundo usaram novas imagens, materiais e técnicas para criar obras que refletiam melhor as realidades e esperanças das sociedades modernas.

Do mesmo modo, o modernismo brasileiro é um amplo e complexo movimento, muito além da Semana de Arte Moderna. Ele começa a dar seus primeiros sinais nos anos de 1912 e 1917, fruto do intercâmbio de artistas brasileiros que trazem para o país suas experiências vividas na Europa — especialmente na França. A “I Exposição de Arte Moderna” de Anita Malfatti, realizada em São Paulo entre 12 de dezembro de 1917 e 11 de

janeiro de 1918, é considerada um marco na história da arte moderna no Brasil e o “estopim” da Semana 22. A mostra era fruto das pesquisas artísticas europeias da pintora e uma aproximação com aquilo que existia de mais moderno no mundo. Contudo, Anita não foi a primeira a realizar uma mostra modernista no país: em 1913, Lasar Segall (pintor lituano radicado no Brasil) realizou duas exposições, uma em São Paulo e outra em Campinas (SP). Esses primeiros movimentos não apenas traziam o modernismo para o país, como também colocava o Brasil no mapa da modernidade.

Encontros

Desta forma, o

modernismo no Brasil nasce de uma intensa troca de experiências entre artistas brasileiros e europeus. Além da exposição de Lasar Segall, a coreógrafa e bailarina norte-americana Isadora Duncan fez uma excursão pela América do Sul em 1916, passando por Bahia, São Paulo e Rio de Janeiro. O compositor francês Darius Milhaud passou dois anos no Rio de Janeiro (de 1917 até 1919). “Milhaud fazia parte de um grupo de compositores franceses muito importante chamado Des Six, que levou influências brasileiras e compôs mais tarde ‘Saudades do Brasil’ e alguns ballets com motivação brasileira”, explica Kenneth David Jackson, diretor de Estudos de Português na Yale University.

Segundo o pesquisador,



Fonte: “Guiomar Novaes”. Reprodução

Figura 1. A pianista Guiomar Novaes foi uma das primeiras modernistas brasileiras consagradas internacionalmente.

outra figura importante é o pianista polonês naturalizado estadunidense Arthur Rubinstein. O artista fez sua estreia nos palcos cariocas em 1918 e seu sucesso foi tão grande que acabou tocando 12 recitais no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Amigo de Heitor Villa-Lobos, o pianista levou as obras do músico brasileiro para a Europa, tocando suas composições em Paris e sendo o grande responsável pela divulgação internacional de sua música — e, mais tarde, por sua ida à França.

Nesse contexto, o escritor suíço Blaise Cendrars não pode ficar de fora. Amigo de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, Cendrars veio ao Brasil pela primeira vez em 1924. Sua viagem rendeu o “Feuilles de Route”, um diário em que narra o impacto de sua chegada ao país e que foi ilustrado por Tarsila. Quando volta a Paris, o escritor publica os poemas de “Pau Brasil”, de Oswald de Andrade. O Brasil inspirou os poemas de Cendrars, e também vários contos, crônicas e reportagens (“Métaphysique du café”, 1931; “Histoires vraies”, 1937; “Fébronio (Magia Sexualis)”, 1938; “D’Oultremer à Indigo”, 1940; “Trop c’est trop”, 1957, para citar alguns) (Figura 2).

Mas o caminho inverso também foi feito. “Muitos expoentes brasileiros foram estudar na Europa, conviveram com as transformações artísticas que estavam acontecendo por lá e trouxeram essas informações para cá”, explica Paulo Celso Moura, professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp).

Anita Malfatti viajou para a Alemanha em 1910, onde estudou no Museu Real de Artes e Ofícios e teve contato com o expressionismo alemão. Victor Brecheret, considerado o introdutor da arte moderna na escultura brasileira, viveu de 1912 a 1919 na Itália, incorporando elementos de expressividade não acadêmicos em suas obras. Oswald de Andrade faz sua primeira viagem à Europa em 1912, onde teve contato com a boemia estudantil parisiense e com o futurismo ítalo-francês. Tarsila do Amaral foi para França em 1920, onde estudou na Academia Julian, escola de pintura e escultura, retornando para lá em 1923, quando se relacionou com os modernistas de Paris. Villa-Lobos viajou para França em 1923, retornando em 1924.

“Não podemos nos esquecer que as duas primeiras talvez modernistas que foram estudar na Europa foram as pianistas Magda Tagliaferro, que ganhou o primeiro prêmio do conservatório de Paris em 1904, e Guiomar Novaes, que recebeu o mesmo prêmio em 1911 e foi uma das grandes estrelas da Semana de Arte Moderna”, lembra Jackson (Figura 1).

Modernismos – lá e aqui

“O modernismo no Brasil nasce de uma intensa troca de experiências entre artistas brasileiros e europeus.”

Para o pesquisador, o modernismo tinha um objetivo essencial de colocar as artes brasileiras no nível internacional. Para tanto os artistas nacionais deviam se desenvolver através de estudo, principalmente em Paris, além de ter a incumbência de produzir obras brasileiras: “Com isso, esses artistas se relacionaram, às vezes intimamente, com artistas das vanguardas europeias. Realmente foi uma simbiose, um encontro de artistas brasileiros que foram estudar não só em Paris, mas na Europa toda para, para, através de suas obras, colocar a ideia da produção e do conteúdo brasileiro ao nível das outras produções internacionais”, diz. “No caso dos artistas brasileiros há um grande peso do nacionalismo, a necessidade de representar o país e de descobrir de que maneira isso deveria ser feito ou como melhor poderia se fazer”, conclui.

Enquanto as vanguardas europeias se interessavam pelo “pitoresco” ou até mesmo “primitivo”, os modernistas brasileiros descobriam que o “exótico” estava em nosso próprio quintal. “O que os europeus iam buscar em culturas exóticas e ‘primitivas’ estava no coração da experiência cultural brasileira, que é feita de muita mistura (algo que os nossos primeiros modernistas souberam valorizar) e muita violência (algo que eles, de um modo geral, não souberam ou não quiseram reconhecer, e que caberia a futuros ‘modernismos’ explorar devidamente)”, explica Monteiro. “No caso brasileiro, essa compreensão

do moderno nas artes se dá em paralelo a um desejo de afirmação nacional, o que não é muito comum nos outros modernismos”.

Essa busca por produzir uma arte nacional, marcada por aspectos, tipos, sons, temas, cores e palavras que revelassem a brasilidade, diferencia o modernismo nacional do modernismo feito no resto do mundo. Outra diferença é o rompimento com as tradições. “Os movimentos de vanguarda no hemisfério norte rapidamente se transformaram em novas tradições. Se a forma de expressão era nova, a ideia de se transformar em um novo caminho a ser trilhado pelos demais era muito presente”, explica Moura. “Aqui nós não temos tradição. Qual é a nossa tradição? É a de quebrar as tradições”, conclui.

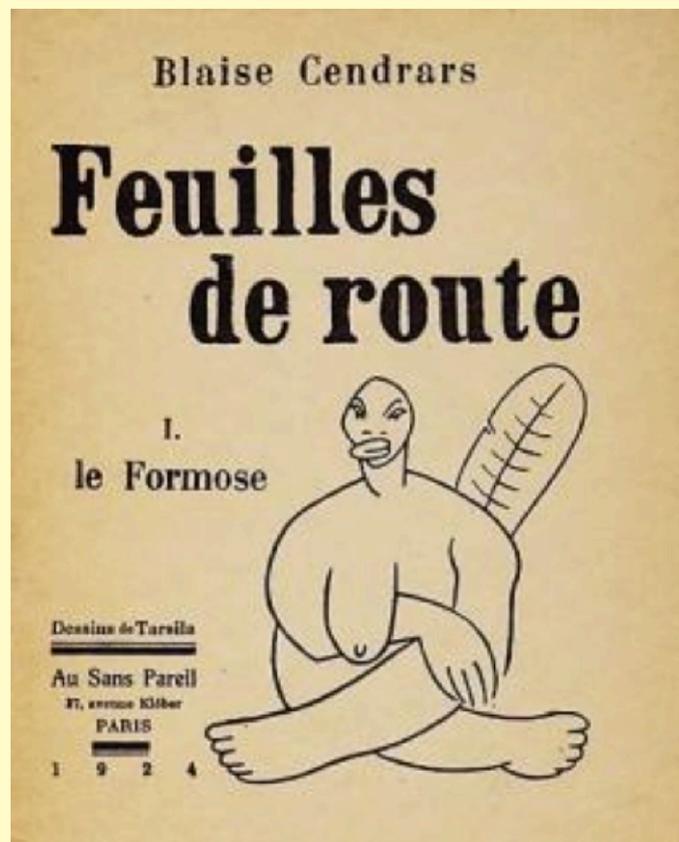
Para refletir sobre os ideais de projetos nacionais consolidados nestas efemérides marcantes para a construção do país, a Unesp está realizando o desde maio o “Festival Centenários” em comemoração ao centenário da Semana de Arte Moderna e ao bicentenário da Independência do Brasil. “A Semana de 22 foi um movimento de crítica num contexto em que o Brasil comemorava 100 anos de independência. Este ano, em que celebramos 100 anos da Semana de Arte Moderna e 200 anos da Independência do Brasil, e nesse contexto de encruzilhada em que estamos, não tem como não tratar de uma comemoração sem tratar da outra. Precisamos aproveitar para refletir qual o projeto de país que se desenhava ali com os modernistas e o futuro do país que queremos”, afirma

Raul Borges Guimarães, pró-reitor de extensão universitária e cultura da Unesp e um dos idealizadores do Festival Centenários.

Alguma coisa tinha que ser feita

A cultura do início do século 20 estava se reinventando diariamente. Com tantas descobertas científicas e tecnológicas acontecendo, o mundo estava mudando tão rapidamente que a cultura teve que se redefinir constantemente para acompanhar a modernidade e não parecer retrógrada.

No Brasil, São Paulo era o palco de toda a efervescência tecnológica. A capital paulista recebia um grande fluxo imigratório europeu, proveniente da necessidade de cobrir a demanda de mão de obra no setor agrícola, e passava por um acelerado processo de industrialização possibilitado pelo acúmulo de capital originado dessa mesma agricultura. A transformação econômica também implicava uma transformação social, com o advento da burguesia industrial, do proletariado e das classes médias. “No começo do século 20 nós



Fonte: Capa do livro “Feuilles de Route”, por Tarsila do Amaral. Reprodução

Figura 2. Obra “Feuilles de Route”, do escritor suíço Blaise Cendrars, relata o impacto de sua chegada ao Brasil e conta com ilustrações de Tarsila do Amaral.

temos a sobreposição da modernidade do ponto de vista da tecnicidade, da ciência, da máquina. E é sintomático que a Semana de Arte Moderna aconteça em 1922, quando há o início da transposição do ciclo cafeeiro para o ciclo industrial em São Paulo”, afirma Moura.

Enquanto toda essa efervescência acontecia em São Paulo, é importante notar que no mesmo ano acontecia no Rio de Janeiro a Exposição Internacional em comemoração ao centenário da independência do Brasil. De 7 de setembro de 1922 até 24 de julho de 1923, a Exposição exibiu 25 seções relacionadas a várias áreas do conhecimento e da tecnologia. “Pretendia-se mostrar o Brasil

Ciência&Cultura Cast

Conheça nosso
podcastOuças nos
maiores toquesImagem:
Kelly Sikkema | Unsplash.com

industrial, o Brasil do século 20, uma nação do projeto da modernidade”, aponta Guimarães. É também durante essa exposição que é realizada a primeira transmissão de rádio do Brasil. Evidencia-se a busca da superação do passado em detrimento da modernização do país. “Quando eu falo moderno, alguém é o tradicional. Então, se colocar como moderno, na disputa de narrativas você vai colocar outro conjunto de atores como ultrapassados, tradicionais, ou dignos de serem superados”, conclui.

Nesse contexto, Anita Malfatti estava certa: alguma coisa tinha que ser feita. Apesar de todas as críticas que a Semana de Arte Moderna pode receber, o fato é que ela foi fundamental para mudar o rumo das artes — e talvez até da sociedade — brasileira. “A semana foi necessária como momento para representar a modernidade brasileira, mais importante pelo valor simbólico do que pelo evento”, aponta Jackson.

Porém, foi preciso um longo caminho para que seu valor fosse reconhecido. Tarsila do Amaral praticamente parou de expor por 50 anos

depois de 1930. O “Manifesto Antropofágico” não tinha tradução até os anos 1970. A própria celebração dos 50 anos da Semana de 22 foi “tímida”. Contudo, esse cenário foi mudando ao longo do tempo. Jackson cita grandes exposições em Nova Iorque de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Burle Marx, entre outros, realizadas recentemente. “É uma presença mundial de artistas brasileiros que não existia antes e acredito que isso é devido à existência da Semana de 22, aos esforços ligados a esses artistas para quem a Semana era o momento simbólico de modernização”, aponta. O pesquisador exemplifica essa valorização da arte brasileira com o famoso quadro *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, que hoje se encontra no Museu de Arte Latino-Americano de Buenos Aires (MALBA). “Se pensarmos só em termos de valor, esse quadro, quando foi comprado pelo museu argentino, foi avaliado em R\$1,5 milhões. Agora dizem que o valor é incalculável, acima de R\$75 milhões. Então isso é reconhecimento em termos do valor mundial atribuído à produção modernista brasileira. E levou 100 anos”.

“Essa busca por uma arte tipicamente brasileira é uma característica que diferencia o modernismo nacional do modernismo feito no resto do mundo.”

Chris Bueno é jornalista, escritora, divulgadora de ciências, editora-executiva da revista *Ciência & Cultura*, e mãe apaixonada por escrever (especialmente sobre ciência).

As relações entre os Andrades e o impacto na herança modernista

Por meio de um viés político e influências europeias, o Movimento Modernista nasce de encontros e da vontade de movimentar a cena brasileira, já considerada antiga e ultrapassada

Priscylla Almeida

Fonte: "Retrato de Mário de Andrade", de Anita Malfatti. 1922. Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros – USP. Reprodução

Mário de Andrade é um dos principais nomes do movimento modernista brasileiro.

Sob um certo improviso, a Semana de Arte Moderna de 1922 aconteceu paralelamente a outro centenário: a Independência do Brasil. O grupo que já se reunia em encontros na capital paulista, tinha em comum um tom de questionamento enviesado às vanguardas europeias. O projeto recebe patrocínio

da elite para acontecer, o que contribuiu para um foco cultural. O nacionalismo ganha força ao mesmo tempo que outras estéticas passam a ser exploradas, vozes e narrativas "saíam da bolha". Bolha até então permeada por um tradicionalismo e arte rigorosa, onde as formas deveriam ser perfeitas e dentro de padrões

academicistas, convencionais. Vamos modernizar?

Nem mesmo eles saberiam a proporção que tomaria este evento. "A Semana de Arte Moderna foi um momento em que a luta pela renovação estética e intelectual ganhava sentido como parte de transformações mais amplas, na cultura e na



Fonte: "Retrato de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, 1922. Reprodução

Figura 1. Oswald de Andrade foi o autor do principal manifesto modernista, o "Manifesto Antropófago".

sociedade brasileiras", explica André Botelho, professor do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

O recebimento do evento foi péssimo. Tanto vindo do público com vaias e xingamentos, quanto da imprensa noticiando com tom de deboche e desvalorizando àqueles considerados futuristas e "fora da curva". Como diria Oswald de Andrade nas páginas de seu "Diário Confessional": "resiste, coração de bronze!". Resistiram reunidos. Seria

possível medir até onde o idealismo desses jovens os levaria, mesmo após cem anos? "O evento é considerado pelos estudiosos como um divisor de águas no panorama cultural do Brasil, mesmo por críticos ou historiadores que muito o relativizam. A Semana de

"Mário e Oswald, foram fundamentais para alavancar a cidade paulista ao moderno e a uma nova era."

Arte Moderna de 22 pode ser tomada como o ponto de luz que, lançado regressivamente, ilumina e coloca em diálogo eventos anteriores", declara Maria Zilda Cury, professora de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Ser moderno

Períodos de grande produtividade, principalmente de Mário e Oswald, foram fundamentais para alavancar a cidade paulista ao moderno e a uma nova era. O próprio Mário fala que "se a Semana não tivesse acontecido minha obra teria sido igual". Sem dúvida, visto que a genialidade do poeta que se autodeclarava ser "trezentos, trezentos e cinquenta" não deixaria de ocorrer. Porém, é inegável não associar a ocorrência da Semana e todo seu estopim se não fossem as críticas e as narrativas nacionalistas do poeta. Mário em sua curta vida personificou ideias, indo de encontro a frustrações e angústias. "Eclodiu o sentimento de ressignificação da maneira de se fazer arte. É como se naquela Semana tivesse aberto uma pequena cerca para que um elefante pudesse passar. Daí a importância da primeira geração: esse elefante se machucou, mas abriu caminho para muitos outros", afirma Daniela Cremasco, professora de Língua Portuguesa e suas Literaturas e Coordenadora Pedagógica da Área de Ciências Humanas do Colégio Doctus (Figura 1).

Assim, a valorização do Movimento Modernista foi construída mediante a

muitos fatores de resistências e relações. “Sem o trabalho árduo, a estrutura de oportunidades, a ação coletiva, a formulação de obras e novos paradigmas e, sobretudo, a socialização das novas gerações posteriores, a Semana da Arte Moderna não teria esse lugar simbólico tão proeminente na história da cultura moderna brasileira”, lembra Botelho.

Sequestros

As angústias eram uma constante na obra e na vida de Mário de Andrade. Angústias essas reveladas por completo somente cinquenta anos depois da morte do autor em uma de suas cartas endereçadas ao grande amigo Manuel Bandeira, onde fala sem rodeios sobre sua homossexualidade: “Os sequestros num caso como este, onde o físico que é burro e nunca se esconde entra em linha de conta como argumento decisivo, os sequestros são impossíveis” (trecho da carta de Mário de Andrade) [1]. Tais cartas foram entregues pela viúva de Bandeira ao acervo Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro e apenas em 2015 houve a liberação do documento original mediante a Lei de acesso à informação.

A homossexualidade de Mário não era novidade aos estudiosos, simpatizantes de sua obra e muito menos por seus colegas. Dizem até ser este o motivo da ruptura entre Mário e Oswald, quando em uma determinada situação Oswald faz comentários e insinuações a respeito de Mário. “Quando estudamos



Fonte: Estátua de Carlos Drummond de Andrade na praia de Copacabana, Rio de Janeiro/RJ. Reprodução

Figura 2. Carlos Drummond de Andrade é considerado o herdeiro do modernismo de Mário de Andrade.

nos livros, imaginamos que eram todos amigos e que não tinham problemas, mas, na verdade, a amizade deles era permeada por diversos desentendimentos e conflitos. As cartas trocadas por Mário retratam essas farpas que de certa forma nos ajudam a ter um olhar crítico do que foi o movimento”, comenta Cremasco. A amizade não retomaria, mesmo Oswald declarando

“Com expressividade, Drummond permeou por temas do cotidiano recriando uma forma própria e não deixando o moderno do modernismo morrer.”

em outros momentos que sentira saudade do amigo. Hoje, ironicamente ou não, compartilham do cemitério da Consolação em São Paulo.

Em seu “Diário Confessional”, obra lançada neste ano de centenário, Oswald mostra um lado mais vulnerável e humano. Sem perder o lado polêmico, faz declarações sobre colegas da Semana e conta envergonhado como as dificuldades financeiras implicaram em suas relações. A Antropofagia não poderia nascer de outra pessoa: a devoração simbolizada por uma vontade de sentir, reaver, chocar, engolir, inovar. Oswald de Andrade teve existência e personalidade tão marcantes quanto suas obras. Complexo e intenso, o jornalista, cronista, poeta e dramaturgo trazia críticas e um nacionalismo intrínseco ao mesmo tempo que as camadas socialistas adentravam o país.

Ciência&Cultura

Leia também a primeira edição:

Bicentenário da Independência - Povos e Lutas

Confira em:

revistacienciaecultura.org.br

Aproximações e distanciamentos

Embora seja incontestável o protagonismo dos paulistanos no pontapé inicial ao movimento modernista, foram de relações ampliadas que o modernismo ganha novas vertentes, força e membros. “Entre eles, aqueles formados pelos jovens modernistas de Belo Horizonte que estreitaram laços intelectuais, sobretudo com Mário de Andrade por meio de correspondência e encontros variados”, afirma Cury.

Cartas essas que aproximam e fazem de Carlos Drummond de Andrade herdeiro do modernismo de Mário. “Essa relação mudou, sem exagero, o destino do Movimento. O papel de Mário de Andrade foi mesmo central. Ele teve muito êxito em ‘converter’ Drummond e outros da sua geração, até então muito influenciados pela cultura francesa dominante — como acontecia com a intelectualidade brasileira e latino-americana em geral, a causa maior do abrasileiramento do Brasil”, afirma Botelho (Figura 2).

Com expressividade, Drummond permeou temas do cotidiano recriando uma forma própria e não deixando o moderno do modernismo morrer. A ligação dessas gerações é imprescindível para continuidade e uma rica herança do que se tem hoje sobre o Movimento. Através de uma mentoria base de Mário, Drummond tomou rumos próprios e tornou-se um dos principais poetas

da atualidade. “O chamado foi atendido e os destinos de Drummond, Mário de Andrade, do Modernismo como movimento cultural e do projeto de democratização da cultura brasileira se decidem”, destaca Botelho.

Força do tempo

O que torna o Modernismo moderno? A ação do tempo inclusive ‘brinca’ com o que é considerado moderno no Modernismo: obras que causaram furor e hoje fazem parte de temas de vestibulares e livros de escolas, hoje são sim consideradas uma herança, mas não perderam o seu desejo de ruptura que foram há 100. “Datas são balizas, marcos para revisões e reflexões sobre eventos passados. Simultaneamente, porém, o estudo do passado não se esgota em si mesmo, sendo uma oportunidade para que com ele se ilumine o tempo presente”, lembra Cury. As ideias, críticas e questionamentos ainda atuais, compõem a busca por uma identificação e liberdade de arte brasileira. “Na verdade, é a força do tempo presente, de suas contradições e lacunas, que justifica a urgência de recuperação do passado”, completa. O que nos define? Talvez daqui há cem anos continuemos questionando.

Priscylla Almeida é jornalista e produtora de conteúdo para áreas de saúde e ciência, marketing e publicidade. Apaixonada por filmes, gatinhos e pela rotina dinâmica que a comunicação traz: o contato com gente, a curiosidade de assuntos diversos, a troca.



Fonte: “Cunhatain”, antropofagia musical, de Denilson Baniwa. 2018. Acrílica sobre tecido. Reprodução

Cem anos após a Semana de Arte Moderna, novos nomes nas artes continuam buscando romper paradigmas.

Modernismo, 100 anos depois

Antropofagia marginal continua ecoando nas periferias

Chris Bueno

“Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem”. Em seu “Manifesto Antropófago”, publicado em 1928, Oswald de Andrade propõe uma revolução cultural e social. Hoje, nas celebrações do Centenário da Semana de Arte Moderna — ápice do movimento modernista brasileiro — é possível perceber que a antropofagia se mantém atual e o modernismo, vivo.

Há cem anos, um grupo de artistas considerados “rebelde” organizava a semana que foi fundamental para que um novo processo artístico se

estabelecesse por aqui. Mas a Semana de Arte Moderna não se limitou à São Paulo — tampouco a 1922. O cenário artístico acompanhou as mudanças que aconteciam no mundo e o movimento modernista persistiu — ou melhor, se adaptou, deglutindo todas as novas informações e influências e criando um novo movimento. O Novo Modernismo, como passou a ser chamado, é uma movimentação que coloca a negação das regras academicistas ainda em maior evidência, além de incluir em seu escopo a criação periférica.

Se foi a elite paulista que realizou a Semana de 22, hoje é

o inverso. É a periferia que está dando a direção da cena artística, com personalidades negras, indígenas, LGBTQIA+, asiáticas e mulheres promovendo o debate. “Agora que estamos passando por uma revalorização das culturas ameríndias e afrodiaspóricas, e sobretudo agora que artistas indígenas e negres estão produzindo suas próprias narrativas sobre o que é pertencer a uma tradição nacional ou regional, é possível, sim, dizer que ainda há fôlego para a antropofagia”, afirma Pedro Meira Monteiro, professor de Espanhol e Português na Princeton University.

Segundo o pesquisador,

essa aproximação pode provocar um desconforto em relação a todos os lugares possíveis e a todas as explicações identitárias fixas. A arte teria essa função de “bagunçar” o mapa em que nos reconhecemos, e que nos diz quem somos e de onde viemos, e o processo cultural se daria nessa junção entre entendimento e desentendimento. “Não se produz nada de novo ou interessante quando há plena compreensão. Mas a incompreensão absoluta é um caminho para a violência. E a antropofagia pode ser uma resposta para esse dilema, porque ela pressupõe uma interpretação que é também uma forma de aproximação-limite, em que não se pretende tomar o lugar do Outro. Sobretudo, a arte serve para colocar em xeque e em suspenso a possibilidade de usar esse pronome tão enganoso quanto sedutor: ‘nós’”.

Antropofagia

Segundo o poeta e ensaísta Eucanaã Ferraz, professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), nós vivemos um tempo de globalização total, que fez desaparecer a necessidade de delimitação das culturas, ou ainda, a noção de “diferença” como força. Apenas o pensamento ultraconservador e/ou extremista se mantém interessado nas velhas noções de nacionalidade. “A antropofagia nos termos de Oswald teria muito a dizer acerca disso, sobre o ridículo e a fragilidade das perspectivas totalitárias”, diz. O pesquisador aponta ainda que é interessante pensar na proposta oswaldiana — que exige a deglutição, a

digestão, a apreensão lenta, sensível, inteligente, e ainda, a singularidade, a diversidade e a divergência — em um momento em que vigora a velocidade e a absorção imediata.

O projeto da antropofagia possui um largo espectro, ainda que pareça vago e inalcançável. Mais do que mera provocação estética, é um chamamento à ação, à transformação, à participação dos artistas e intelectuais na vida social do país. “Ao cunhar o conceito de antropofagia, Oswald tentava posicionar-se de outra maneira em relação à herança cultural europeia, não mais se servindo dela como modelo, rejeitando fórmulas pré-estabelecidas de composição poética e proclamando a abolição de todo eruditismo. A seu ver, o Brasil poderia oferecer algo de valor à civilização ocidental desde que seus artistas comessem a (re)ver nosso passado com renovado interesse”, explica Maria De Fátima Morethy Couto, professora do Instituto de Artes (IA) da Unicamp.

Quando Oswald lança a ideia da antropofagia ela tem um impacto grande e se converte numa percepção interessante do que seria a dinâmica cultural

“Hoje é a periferia que está dando a direção da cena artística, com personalidades negras, indígenas, LGBTQIA+, asiáticas e mulheres promovendo o debate.”

brasileira. “O que era tabu vira totem, e aquilo que era tido como uma herança maldita da civilização tropical e escravista (a ascendência indígena e africana de grande parte da população) se converte em algo positivo. Há muitas idealizações e muitos silenciamentos nesse processo, mas a possibilidade de que as ideias europeias fossem contorcidas, e que da sua distorção pudesse nascer uma nova cultura, era nova e é até hoje muito provocativa. A metáfora de engolir o Outro que vem para ‘explicar’ o mundo é sempre produtiva”, explica Monteiro.

O conceito de antropofagia determina a possibilidade de questionar o sistema colonial e, simultaneamente, abre caminho para se pensar a identidade brasileira em sua complexidade. “Sua ambição é abater as perspectivas que julgavam as culturas não-europeias como simplesmente periféricas ou mesmo primitivas e bárbaras. Mas em vez de uma defesa que mirasse um frágil e ilusório nivelamento com a cultura europeia, Oswald trouxe os mais arraigados preconceitos para o centro de suas provocações, rindo deles e dando-lhes um sinal positivo: em vez de negar o atraso, ou o primitivismo, afirmou-os como poder transformador e libertário”, diz Ferraz. Segundo o pesquisador, as máximas oswaldianas ressaltaram pontos sensíveis da realidade brasileira e foram um motor poderoso num momento em que parte expressiva dos artistas, intelectuais, políticos e mesmo da elite econômica, empresarial e agrária buscava definir os rumos de um Brasil que se modernizava alheio ao que permanecia fora do

quadro, ou seja, àquilo que o progresso sacrificava. “Este era o lado traumático do atraso, que trazia no bojo fendas sociais e econômicas gravíssimas, em larga medida decorrentes da escravatura e de um capitalismo de coronéis mal disfarçados em liberais. E as iluminações de Oswald foram enormes”, aponta.

Tropicália

A antropofagia se difundiu e acabou repercutindo e reverberando. O conceito adquire um sentido mais radical com a chamada geração tropicalista, no final dos anos 1960. Herdeiros do Concretismo e do Neoconcretismo, esses artistas consolidaram a transformação no modo de ver e sentir a arte propondo novas estruturas que possibilitassem uma “posição crítica realmente universal, profundamente revolucionária, ao campo das artes, do conhecimento, do comportamento”, como apontou Hélio Oiticica em artigo escrito para o Correio da Manhã em setembro de 1968 (Figura 1).

“Se a antropofagia de Oswald não se tornou vitoriosa sobre as outras propostas modernistas de interpretação da especificidade cultural brasileira no momento de sua elaboração ou nos anos imediatamente seguintes, ela foi talvez a proposta que mais impactou afirmativamente as gerações futuras e o debate artístico nacional, em especial a partir dos anos 1960”, aponta Couto. “Os poetas concretos, por exemplo, fizeram amplo uso da noção de antropofagia cultural, criada por Oswald de Andrade, e acabaram servindo de ponte entre o trabalho deste e os

tropicalistas, como Caetano Veloso e Gilberto Gil. Foi também retomada por Hélio Oiticica em seu texto ‘E s q u e m a Geral da Nova Objetividade’ (1967). No teatro, a apresentação do ‘Rei da vela’ no Teatro Oficina, por José Celso Martinéz Corrêa, também foi um marco na retomada das ideias de Oswald”, conclui.

A s s i m como o modernismo buscou romper com o “passadismo”, a Tropicália pretendia romper com o “ufanismo” que dominava a produção artística no auge da ditadura militar. O movimento propunha uma ruptura com o que era feito até o momento, especialmente na música, e um novo processo para a construção das canções, repleto de singularidades e complexidade. A Tropicália era um movimento de inovações estéticas que propunha reinventar a música brasileira através da mistura de expressões — ou seja, criar algo novo a partir de algo já existente, como propõe a antropofagia. “A força e a originalidade de sua antropofagia — o Manifesto e o que se produziu mais imediatamente em torno dela — produziram algo muito raro:



Fonte: Capa do álbum “Tropicália ou Panis et Circensis”. Divulgação

Figura 1. A Tropicália era um movimento de inovações estéticas que propunha reinventar a música brasileira através da mistura de expressões.

uma irradiação de pensamentos, imagens, intuições, sugestões, temas. A Tropicália é o exemplo mais flagrante e mais conhecido de ‘deglutição’ do muito que se irradiou da palavra de Oswald de Andrade”, aponta Ferraz.

Periferia

Por muito tempo o enfoque do modernismo se manteve na Semana de 22 e em São Paulo. Porém, pesquisas recentes vêm mudando esse quadro e mostrando a importância de tudo o que o grande evento paulistano acabou deixando de fora. Estudiosos, como Mônica Pimenta Velloso, historiadora e pesquisadora na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, apontam quem



Fonte: Cartazes da Semana da Arte Moderna de 1922 e da Semana de Arte Moderna da Periferia de 2007. Reprodução

Figura 2. “Semana de Arte Moderna da Periferia” buscou rever discursos e atualizar o debate, trazendo a periferia para o centro.

as relações entre centro e periferia eram mais complexas do que se pensava e que autores considerados de menor importância também tiveram participação significativa no desenvolvimento do modernismo no Brasil.

Como prova disso, em novembro de 2007, diversas iniciativas periféricas paulistanas se reuniram em uma mostra cultural coletiva intitulada “Semana de Arte Moderna da Periferia”. Segundo seus organizadores, o evento contou com a participação de cerca de 300 artistas e coletivos das áreas de literatura, teatro, dança, música e cinema, e contou até com a publicação de um “Manifesto da Antropofagia Periférica”. Mais do que uma referência à Semana de 1922, o evento buscou rever discursos e atualizar o debate, trazendo a periferia para o centro (Figura 2).

Através da arte, esses artistas criticam o conflito dos espaços urbanos socialmente excluídos e oprimidos, que, portanto, os mantém afastados

dos centros artísticos. Desta forma, colocam em evidência todos os que estão “à margem”, que são ouvidos por outros que também estão marginalizados e anunciam sua arte independentemente de classe social, raça ou opção sexual. Assim, constroem seus próprios espaços, e concretizam o que os primeiros modernistas apenas idealizaram.

E hoje? Cem anos depois da Semana de Arte Moderna, novos nomes nas artes também têm buscado romper paradigmas. Eles são

“Esses artistas criticam o conflito dos espaços urbanos socialmente excluídos e oprimidos, que, portanto, os mantém afastados dos centros artísticos.”

de diversas regiões do país, de diversos gêneros e raças, e marcam sua presença com uma arte ousada. Este é o caso do rapper indígena Kunumi MC, do cineasta, roteirista e compositor Marco Dutra, da artista visual e bailarina gaúcha Élle de Bernardini, do artista indígena Denilson Baniwa, e da escritora paulista Aline Bei, cujo estilo chama atenção pela junção de prosa e poesia. Eles se contrapõem aos pintores Di Cavalcanti e Anita Malfatti, ao maestro Heitor Villa-Lobos e aos escritores Menotti Del Picchia, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, que fundaram a Semana de 22, ao mesmo tempo que levam adiante seu legado de fazer arte legitimamente brasileira, rompendo com os padrões e as tradições.

A antropofagia, enquanto “revolução caraíba”, inverte o vetor colonial, valorizando o que temos de mais brasileiro e original. Rumo ao centenário da Semana de 22, ela ainda nos une na busca por essa nacionalidade e construção de uma nação — mais diversa, mais justa. Como escreve Oswald de Andrade no primeiro aforismo do “Manifesto Antropófago”: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”. E o “Manifesto da Antropofagia Periférica” ecoa: “A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor.”

Chris Bueno é jornalista, escritora, divulgadora de ciências, editora-executiva da revista Ciência & Cultura, e mãe apaixonada por escrever (especialmente sobre ciência).



Fonte: “Estudo das Cabeças”, de Arthur Timotheo da Costa. Reprodução

Precursos do modernismo no Brasil fora do Sudeste acabaram esquecidos pela Semana de Arte Moderna e pelos acontecimentos que se seguiram.

Modernismo, passadismo e tradição

Modernistas anseiam por descobrir o Brasil, ao mesmo tempo em que ignoram produção artística em muitas regiões do país.

Rafael Cardoso

Ensina-se nas enciclopédias e nos manuais escolares que a Semana de Arte Moderna se insurgiu contra o passadismo. Esse termo, raramente definido, é vinculado frequentemente a outro conceito impreciso: academismo. Acontece que a Academia Brasileira de Letras nunca foi monolítica. Em 1922, ao lado de Coelho Netto e Ruy

Barbosa, tidos pelos escritores jovens como representantes do mofo literário, havia espaço para autores então em voga como Graça Aranha, Humberto de Campos e Olavo Bilac. Isso, sem nem falar de João do Rio, cuja vaga na ABL continuava aberta desde seu falecimento no ano anterior. A menção a Bilac evoca um terceiro -ismo pejorativo,

parnasianismo, supostamente varrido da paisagem literária pelos ares modernistas. Essa interpretação ignora estrategicamente que, entre as décadas de 1890 e 1910, o estilo parnasiano já cedera espaço para o simbolismo. Resumir a poesia brasileira em 1922 ao parnasianismo é apagar da história Alphonsus de Guimaraens, Augusto dos



Fonte: "Oito Batutas". Acervo Dedoc-Nova Cultural. Reprodução

Figura 1. Os Oito Batutas estrearam em Paris no mesmo momento em que acontecia a Semana de Arte Moderna em São Paulo, marcando a afirmação internacional da cena musical urbana protagonizada por Pixinguinha, Donga, Sinhô e outros expoentes do samba moderno.

Anjos, Cruz e Souza.

No âmbito das artes plásticas, a situação também era emaranhada. A Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) — que perdera, décadas antes, a designação Academia — era ainda menos homogênea em sua composição e orientação do que a ABL. Varada por disputas políticas e estéticas entre as décadas de 1900 e 1920, a ENBA viveu um raro período de fervilhamento em que despontou uma geração de artistas inovadores — dentre os quais Arthur Timotheo da Costa, Helios Seelinger, Mário Navarro da Costa — todos esmagados pelo rolo compressor do que veio depois.

É no campo da música que a caracterização do meio cultural brasileiro como passadista chega às raias do absurdo. A Semana aconteceu no exato momento em que os Oito Batutas estrearam em

Paris, marcando a afirmação internacional da cena musical urbana protagonizada por Pixinguinha, Donga, Sinhô, entre tantos outros expoentes do samba moderno. Nos anos anteriores, Alberto Nepomuceno e Ernesto Nazareth já haviam modernizado a parte erudita do

“A acusação de passadismo lançada pelos modernistas de 1922 revela menos sobre uma cena cultural em plena ebulição e mais sobre as estratégias de consagração forjadas pelos próprios.”

meio musical [1]. A influência direta de ambos sobre Darius Milhaud, entre 1917 e 1919, constitui a primeira instância de inversão das trocas culturais com os meios parisienses de vanguarda (Figura 1).

A acusação de passadismo lançada pelos modernistas de 1922 revela menos sobre uma cena cultural em plena ebulição e mais sobre as estratégias de consagração forjadas pelos próprios. Sinaliza também um quê de ignorância, da parte dos jovens literatos que constituíam o núcleo do grupo paulista, a respeito do que se passava no resto do Brasil. Os agitadores da pauliceia desvairada parecem ter estado mais au courant dos debates em Paris do que daquilo que acontecia, de fato, na capital federal. De outras regiões do país, então, o desconhecimento deles era completo. O propósito de ‘descobrir o Brasil’, ao qual se lançaram por meio da chamada caravana modernista que viajou para Minas Gerais em 1924, denota uma postura etnográfica e quase colonialista. Presumir que o Brasil pudesse ser descoberto a partir de São Paulo trai o pertencimento social desses novos bandeirantes, alinhados com a visão de mundo da alta burguesia cafeicultora.

O anseio de repensar o país não era exclusividade dos modernistas de 1922. Com as grandes levas de imigração entre as décadas de 1890 e 1920, a composição demográfica do país foi alterada, gerando um anseio de que o caráter nacional se diluísse. No livro “O problema nacional brasileiro”, publicado

em 1914, Alberto Torres sentenciou: “O povo brasileiro precisa, como os estrangeiros que aqui aportam, antes mesmo destes, ser ‘imigrado’ à posse da sua terra e ao gozo de seus bens” [2]. Escrevendo na “Revista do Brasil”, em 1916, Alceu Amoroso Lima ecoou o sentimento: “A missão suprema do brasileiro de hoje é reunir os materiais para preparar um espírito nacional, em todas as manifestações de sua atividade [...] Hoje, o espírito brasileiro está inteiramente obliterado por estranhas influências” [3].

Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial e a aproximação do centenário da Independência do Brasil, exaltaram-se ainda mais os ânimos nacionalistas. A campanha pela Liga da Defesa Nacional é o exemplo mais notório, mas a própria “Revista do Brasil” é prova da importância atribuída à chamada questão nacional. Surgida em 1916, sob a batuta de Júlio de Mesquita e protagonizada por Monteiro Lobato, que a adquiriu em 1918, a revista se propunha a “ser um reflexo da alma nacional” [4]. Centralizar em São Paulo o projeto de pensar a Nação, com N maiúsculo, era semear contradições que seriam colhidas décadas depois. O elogio da supremacia paulista pressupunha divergências, inclusive de ordem étnica, que vieram à tona na guerra civil de 1932 [5].

Vale atentar para a confluência de sentimentos nacionalizantes por volta da Primeira Guerra Mundial. Monteiro Lobato é tido geralmente como inimigo

dos modernistas de 1922. No quesito nacionalismo, porém, eles eram unidos em pensamento. Um dos primeiros artigos publicados por Oswald de Andrade em “O Pirralho”, em 1915, trazia como título “Em prol de uma pintura nacional” e ralhava contra as influências parisienses na arte, antecipando-se à crítica que Lobato dirigiu, em 1919, a quem “macaqueia” as “coisas de Paris” [6]. Pouco depois, em 1920, Mário de Andrade estreou como ensaísta — não por acaso, na “Revista do Brasil” — conclamando um “movimento nacionalista na arte”. Longe de se alinhar ao cubismo ou ao futurismo, então considerados por ele como movimentos exóticos, o “novo estilo” propagado pelo jovem crítico devia se assentar na tradição. “O tradicionalismo agita-se em nossa terra,” asseverou [7].

Há um nome oculto nesses apelos à tradição. Nos textos citados acima, ambos Alceu e Mário fizeram menção explícita a Ricardo Severo, engenheiro português radicado em São Paulo, arqueólogo e etnógrafo

“Presumir que o Brasil pudesse ser descoberto a partir de São Paulo trai o pertencimento social desses novos bandeirantes, alinhados com a visão de mundo da alta burguesia cafeicultora.”

amador, sócio do arquiteto Ramos de Azevedo, membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e presidente da sociedade anônima proprietária da “Revista do Brasil”. A conferência “A arte tradicional no Brasil: a casa e o templo”, pronunciada por ele na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, em 20 de julho de 1914, e publicada em seguida no jornal “O Estado de S. Paulo”, é tida como mote iniciador do movimento de resgate das tradições arquitetônicas que passaria a ser nomeado de neocolonial na década de 1920 [8].

Não deve ser subestimada a influência das ideias propagadas por Severo, em especial sobre o jovem Mário de Andrade, que louvou “o glorioso estilo neocolonial” em 1921 [9]. No ano seguinte, o neocolonial marcou presença na Semana de Arte Moderna por meio da participação do arquiteto Georg Przyrembel [10]. Na contramão do Estilo Internacional, então em plena formação, o primeiro impulso dos modernistas paulistas na arquitetura foi de abraçar a tradição. O encanto pelo passado remoto e pelo etnográfico continuaria a marcar a obra de Mário, mesmo após sua repudição definitiva do neocolonial em 1930 [9].

Em vez de desaparecer do ideário modernista, como erro de percurso, tornou-se paradigmática no Brasil a noção paradoxal de que a arquitetura moderna se assentava sobre a tradição colonial — em especial, o estilo barroco. Esse constructo ideológico foi gestado

no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em seus primeiros anos, por Lúcio Costa e Rodrigo Melo Franco de Andrade — com base nas contribuições intelectuais de Hanna Levy, Robert C. Smith, Roger Bastide, entre outros estrangeiros — e posteriormente codificado para a história da arte por Lourival Gomes Machado [11]. Posta sua intenção nacionalista, de afirmar o caráter genuinamente brasileiro das obras modernas, é curioso constatar o quanto essa ideia deve a uma série de imigrantes — Ricardo Severo à frente.

Ao examinar os textos fundadores, das décadas de 1910 e 1920, salta aos olhos também que a visão de Brasil colonial preconizada por Severo, Alceu e Mário era centrada na dita “epopeia bandeirante”. Foi na “conquista do Sertão” — no dizer de Alceu, que entendia por isso o assentamento dos paulistas em Minas no século 17 — que nasceram as primeiras ideias de Brasil [12]. Voltaram assim as costas para o litoral. Belém, Olinda, Rio, Salvador, São Luís, Vila Velha foram esquecidas. “São Paulo será a fonte dum estilo brasileiro,” escreveu Mário na

revista “Ilustração Brasileira”, em fevereiro de 1921 [13]. Exatamente um ano depois, partiu a Bandeira, rumo à brasilidade modernista.

Rafael Cardoso é membro colaborador do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e como pesquisador associado junto ao Lateinamerika-Institut da Freie Universität Berlin (Alemanha). É autor de vários livros sobre história da cultura, da arte e do design no Brasil, sendo o mais recente: “Modernity in Black and White: Art and Image, Race and Identity in Brazil”, 1890-1945 (Cambridge University Press, 2021).



REFERÊNCIAS

1. PEREIRA, A. R. Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República musical. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p. 283-286.
2. TORRES, A. O problema nacional brasileiro. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978, p. 65.
3. LIMA, A. A. “Pelo passado nacional”. Revista do Brasil, 1916, v. 3-9, p. 14-15.
4. LUCA, T. R. A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (n)ação. São Paulo: Editora Unesp, 1999, p. 67.
5. WEINSTEIN, B. The Color of Modernity: São Paulo and the Making of Race and Nation in Brazil. Durham: Duke University Press, 2015, p. 27-68.
6. ANDRADE, O. Estética e política. São Paulo: Globo, 1992, p. 141-143; LOBATO, M. Ideias de Jeca Tatu. São Paulo: Globo, 2008, p. 23.
7. ANDRADE, M. A arte religiosa no Brasil: Crônicas publicadas na Revista do Brasil em 1920. São Paulo: Experimento/Giordano, 1993, p. 92-96.
8. KESSEL, C. Vanguarda efêmera: arquitetura neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922. Estudos Históricos, 2022, v. 30, p. 111-120;
9. LUCA, T. R. A Revista do Brasil, 46. Ver também PINHEIRO, M. L. B. Ricardo Severo e o neocolonial: tradição e modernidade no debate cultural dos anos 1920 no Brasil. Intellectus, 2011, v. 1, p. 10.
10. PINHEIRO, M. L. B. Mário de Andrade e o neocolonial. Designio, 2005, v. 4, p. 101.
11. KESSEL, C. Vanguarda efêmera: arquitetura neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922. Estudos Históricos, 2022, v. 30, p. 121-123;
12. PINHEIRO, M. L. B. Ricardo Severo e o neocolonial: tradição e modernidade no debate cultural dos anos 1920 no Brasil. Intellectus, 2011, v. 1, p. 18.
13. CARDOSO, R. A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil. Estudos Avançados, 2022, v. 104, n. 36, p. 28-31.
14. LIMA, A. A. Pelo passado nacional. Revista do Brasil, 1916, v. 3, p. 1.
15. PINHEIRO, M. L. B. Mário de Andrade e o neocolonial. Designio, 2005, v. 4, p. 101.



Fonte: "São Paulo", de Tarsila do Amaral. Óleo sobre tela. Coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil, adquirido pelo Governo do Estado de São Paulo, 1929. Reprodução

Modernismo transcendeu São Paulo – e 1922.

O Modernismo paulista não é a totalidade

O Modernismo paulista não inventou o moderno no Brasil

Luís Augusto Fischer

Começamos por uma generalidade, uma pergunta que abra as portas do assunto: como se pode contar a história, no campo da cultura? Se houver mais de uma maneira de contar, que consequências há na escolha de cada um desses caminhos?

Naturalmente há muitas maneiras de contar, qualquer história, em qualquer campo. A história política de um país, por exemplo: embora

haja referências temporais nítidas (independência, mudança de regime, guerras, etc.), o historiador poderá enfatizar mais a presença de "grandes homens", ou mais as relações internacionais, ou mais os processos internos, as correntes políticas, as lutas sociais, etc. (Certo, pode haver uma tentativa de equilíbrio entre tudo isso, mas o ponto aqui é pensar na dominância, na diretriz mais forte).

E na história da cultura, por exemplo, no campo da literatura? Da mesma forma haverá datas de referência — o começo da atuação da imprensa, as primeiras livrarias e editoras, as datas de lançamento de livros decisivos — mas o relato poderá pender para outras forças, como os "grandes homens" em atuação, as modas ou estilos marcantes em cada época, os gêneros mais praticados em

cada quadra histórica. Sim, há mais de um jeito de contar a história da literatura.

Pensemos a partir de outra disjunção. A história da literatura num país como o Brasil, que por 300 anos foi não um país e sim uma colônia dentro de um império mundial, pode ser articulada pelo viés nacionalista, ou pelo viés internacionalista. No primeiro caso, ganharão destaque autores e obras que correspondam ao ideal nacionalista a cada tanto, quer dizer que abordem as cores e sotaques do país; no segundo, a ênfase recairá sobre os diálogos entre local e internacional, entre o que se praticava no Brasil e o que ocorria nos grandes centros europeus.

Sem ir mais longe nesta especulação, vamos ao chão da coisa: a história da literatura brasileira tem tido, ao longo dos tempos, um acentuado viés nacionalista. Aliás, qualquer história da literatura tem esse viés: como objeto específico de uma visada historiadora, a literatura adquiriu autonomia no momento em que se organizavam os países em nações modernas, na altura da Revolução Americana e da Francesa, assim como no ciclo das independências na América.

A literatura produzida no Brasil passou a ser objeto de trabalhos historiográficos nas primeiras décadas do século 19, duzentos anos atrás. E o ponto central em causa era exatamente organizar a leitura das novas gerações de forma a demonstrar a existência de um país, este que estava se tornando autônomo, com governo, moeda, fronteira,

exército e povo específicos. Era literatura reconhecida como brasileira porque oferecia uma imagem de ser brasileiro.

Ocorre que podem não coincidir exatamente as categorias “literatura feita no Brasil” com o que se costuma pensar como “literatura brasileira”. A primeira engloba, por exemplo, os trabalhos de tradução, centrais para o leitor de países periféricos. Da mesma forma, engloba a produção de textos que não tenham em vista a dimensão construtiva do nacional.

“Inovação radical na linguagem e na estrutura do romance, ataque ao machismo e ao preconceito social, crítica radical às instituições, perspectiva cosmopolita, erotismo popular em forma de grande repercussão e futuro (a canção), adesão ao mundo moderno da cidade grande, reivindicação do valor da cultura popular, gente do povo contando por si mesma a história. Tudo isso antes de 1922.”

Vamos pular algumas casas para chegar ao século 20, no contexto de cem anos atrás. Em 1922 já havia suficiente clareza sobre a existência de uma literatura brasileira. Já havia livros de história dessa literatura, já havia programas de ensino organizados, já havia circuitos de produção, edição, circulação e leitura para a literatura produzida por aqui.

Naturalmente, a maior força residia no Rio de Janeiro, a capital, que desde a década de 1760 era a principal cidade brasileira, ultrapassando Salvador em importância estratégica. Sede de toda a vida imperial, no Rio se localizavam as instituições culturais mais sólidas, num país em que elas escasseavam na mesma medida em que se mantiveram os crimes da escravidão e da omissão na oferta de escolas e cursos superiores antes de 1889.

A Primeira República conheceu inovações importantes, entre as quais uma forte onda de criação de escolas, em todos os níveis, e um esforço de nacionalização dos livros didáticos, agora produzidos por gente daqui. Tudo isso ia de par com a revolução tecnológica do tempo: o uso de prensas rotativas, que multiplicou a oferta de impressos, o emprego da energia elétrica em todos os âmbitos da vida, que estendeu a duração dos dias para a leitura, e a série infinita de máquinas que mudaram a face do mundo — telefone, automóvel, máquinas gravadoras, etc.

No Rio, então, mais que em outras cidades brasileiras, mas também nelas,

ia-se dando o fenômeno que, para simplificar, se chama de modernização — mas, atenção, essa palavra é traiçoeira, porque vinha sendo empregada desde o século 4, em latim, sempre para diferenciar o presente do passado, para dizer que o presente era outro, que a velocidade era maior agora do que antes. A modernização, em certo sentido, era já uma velharia, como se pode detectar aqui: “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, diz a primeira linha de um soneto — não de Olavo Bilac (1865-1916), mas de Luís de Camões (1524-1580).

Em 1881, Machado de Assis, escritor já com nome na praça, inteligente, mas relativamente conservador em sua escrita, lança as “Memórias póstumas de Brás Cubas”, em que um morto, este Brás, conta suas memórias de um modo debochado, embora simpático, oferecendo ao mesmo tempo um agudo comentário filosófico sobre a vida e um retrato sarcástico da brutalidade cotidiana brasileira.

Em 1897, Júlia Lopes de Almeida assiste desolada à fundação da Academia Brasileira de Letras, agremiação que ela ajudou a conceber. Os fundadores eram patriarcais e a deixaram de fora, mesmo sabendo de sua qualidade e relevância. Sua carreira de escritora já tinha força junto ao público, especialmente o feminino, que ela abordava numa perspectiva de emancipação, postulando o direito ao estudo e ao protagonismo de mulheres, em



Fonte: O escritor João do Rio, em 1921, nas páginas da revista “Bahia Ilustrada”. Reprodução

Figura 1. Obras anteriores a 1922 já traziam inovação radical na linguagem e na estrutura do romance, assim como outros atributos considerados “modernos”.

livros tanto de ficção quanto de outros gêneros.

Em 1893, Cruz e Sousa, um filho de escravos alforriados que contou com a sorte de estudar o que a elite estudava, tendo desde a juventude combatido a escravidão e o preconceito, lança um livro de excelente poesia simbolista, aquela que forçava os limites do conhecido em direção ao absoluto, querendo vizinhar com a música.

Em 1902, Euclides da Cunha publica “Os Sertões”, um ensaio que mescla um relato geológico com uma descrição antropológica — naturalmente, a geologia e a antropologia possíveis na

época — e, mais ainda, uma história crítica do massacre de populações civis pelo Exército brasileiro (instituição a que o autor pertencera na juventude) no interior da Bahia.

No mesmo ano, começam a ser vendidas as gravações em disco da Casa Edison, também no Rio de Janeiro. A primeira delas se chama “Isto é bom”, um lundu, de Xisto Bahia, povoado de erotismo popular e algum deboche para com instituições como a Igreja. Pouco antes, 1899, Chiquinha Gonzaga tinha inventando a primeira marcha-rancho, inaugurando toda uma vertente forte no cancionário brasileiro.

Em 1908, superando uma recusa a seu ingresso no serviço diplomático brasileiro pelo barão do Rio Branco, por ser gordo, amulatado e gay, João do Rio lança "A alma encantadora das ruas", uma espécie de reportagem em tom confessional que mira nas virtudes da cidade grande, que permite imensas liberdades para o sujeito moderno (Figura 1).

Em 1911, Lima Barreto lança seu "Triste fim de Policarpo Quaresma", espécie de Dom Quixote brasileiro, uma meditação em forma algo alegórica sobre o pertencimento a esse país ingrato para com a cultura popular, de origem negra ou indígena (Figura 2).

Em 1912, Simões Lopes Neto publica um livro de contos que pela primeira vez na história brasileira passa integralmente a palavra a um caboclo, um homem do povo, Blau Nunes, neto de indígena, que conta o que viveu desde sua perspectiva e que lê a história a partir das posições sociais inferiores, numa linguagem que trouxe para a superfície de língua portuguesa uma consistente dicção dialetal.

Inovação radical na linguagem e na estrutura do romance, ataque ao machismo e ao preconceito social, crítica radical às instituições, perspectiva cosmopolita, erotismo popular em forma de grande repercussão e futuro (a canção), adesão ao mundo moderno da cidade grande, reivindicação do valor da cultura popular, gente do povo contando por si mesma a história. Entre os autores citados, seis afrodescendentes

e duas mulheres [1]. Tudo isso em livros (e discos) que circularam muito. Tudo isso antes de 1922.

Tudo isso era, evidentemente, moderno. Mas nada disso tem a ver com o Modernismo paulista. O que ocorreu em São Paulo?

Como sabe todo brasileiro que passou pela escola, e que, portanto, teve acesso a essa matéria chamada literatura (e cultura, em geral) mediante o filtro de uma certa narrativa historiadora (logo falaremos dela), em fevereiro de 1922 aconteceu a Semana de Arte Moderna na capital paulista.

Foram três tardes/noites com gente local (Mário e Oswald de Andrade e Anita Malfatti, com o tempo elevados à condição de ícones, mas também gente depois defenestrada do panteão modernista, como Plínio Salgado e Guilherme de Almeida) e convidados cariocas (Villa-Lobos, Ronald de Carvalho e Graça Aranha, estes dois últimos igualmente

defenestrados, no correr do tempo). Tudo patrocinado pela nata da aristocracia da terra e do capital cafeicultor e sob a orientação de um intelectual sofisticado nascido nesse meio rico, Paulo Prado.

Muita inovação proposta e sugerida, ousadas em forma de provocação ao público conservador. Muita interação com as forças inventivas europeias (ou melhor, francesas, quer dizer, parisienses) que haviam ganho expressão com as vanguardas daqueles anos iniciais do século 20. Obra mesmo, havia pouca coisa ainda, mas com o passar dos anos aquela turma — os eleitos da turma, como o que se chama de "Grupo dos Cinco", a saber, Anita, Oswald, Mário, Menotti e Tarsila — agregando alguns chegantes, veio a produzir obra de fato relevante, em literatura, pintura e algo mais.

Esse processo, nos anos 1920 ainda, foi largamente subsidiado pela mesma aristocracia cafeeira, que nesta altura era a força econômica dominante na economia brasileira e havia já transitado para outras esferas, a indústria, o comércio, as finanças e naturalmente a política. Mário de Andrade lembra, num famoso texto de memórias produzido em 1942, a farra que foi o período para eles, os jovens modernistas acolhidos nos salões daquela elite. Nos anos 1930, muitas das teses dos anos iniciais viraram política de estado, seja na prefeitura de São Paulo, onde Mário desempenhou funções parecidas com a de um secretário de cultura de nossos dias, seja no governo federal sob Vargas, que criou

"O debate agora estabelecido no país, quando finalmente a luta antirracista e antimachista tomou o primeiro plano tem proporcionado momentos de revisão importantes."

instituições culturais sob orientação de gente afinada com essas ideias.

Em menos e mais claras palavras, o Modernismo paulista, que se apresenta, nos enunciados e nos elogios que costuma receber, como um rompimento, uma revolução, a fundação de um mundo novo, foi concebido entre as elites superiores de São Paulo, foi por elas cevado e chegou cedo ao poder político. Tudo isso se propondo — e com o tempo sendo reconhecido pela crítica e pelas universidades paulistas — como o verdadeiro marco-zero da modernidade brasileira, como o big-bang da inteligência livre no país, como a matriz de tudo que bom, interessante, inventivo que merecesse atenção, dali por diante.

Mas não foi só o futuro que foi colonizado pelo Modernismo paulista. Também o passado foi reorganizado por ele: foi na USP, a primeira universidade realmente moderna brasileira, financiada como o mesmo dinheiro que o estado paulista concentra desde então, que se gerou a interpretação agora dominante em todo o país, a partir dos anos 1940 e 50.

Incluindo um enviesamento criminoso, que empurroutodosaquelesautores antes citados, entre outros, para um desconfortável asilo chamado “pré-modernismo”. Foi na virada dos anos 1960 para a década seguinte que se entronizou esta categoria, que com um golpe de prefixo envelhece subitamente uma vasta quantidade de invenções formais e conteudísticas, como as que acima foram lembradas, pela mera sugestão de que,



Fonte: O escritor Lima Barreto. Reprodução

Figura 2. O escritor pré-modernista Lima Barreto trazia em suas obras, de cunho realista e nacionalista, um olhar crítico sobre a sociedade brasileira do início do século 20.

sendo “pré”, não chegaram a ser o que realmente importava, isto é, modernistas ao modo paulista [2].

Agora reatemos a conversa desde o começo. A lógica dessa maneira de contar a história, amplamente vitoriosa desde há pelo menos 50 anos, dá como certo e autoevidente que, não fosse a Semana de 22, a literatura brasileira (na qual eu incluo a canção, a arte da palavra mais bem-sucedida entre nós) não teria encontrado o moderno — seja lá o que isso signifique. O que está longe de ser verdade, como insinuado com aqueles

exemplos.

Mas para além dessa operação historiográfica que entronizou a Semana paulista e a obra de alguns dos paulistas participantes, especialmente Mário de Andrade, basta soprar um pouco mais a fumaça do incenso autocongratatório para ver com clareza o viés nacionalista implicado. “Macunaíma” talvez seja o mais nítido desses casos.

Sua pretensão não é pequena: quer ser uma síntese simbólica ou alegórica da formação do Brasil: Macunaíma, o personagem, nasceu negro entre os indígenas, tornando-se branco ao chegar a São Paulo, onde vai tentar recuperar a muiraquitã, que está nas

mãos de um italiano imigrante. Como entender essa trama?

Não há dúvida de que o eixo de sentido realmente significativo está entre a Amazônia e São Paulo; o resto é paisagem circunstancial. Claro que uma obra de ficção tem todo o direito de postular o mundo que melhor lhe parecer, mas é também certo que qualquer fantasia pode ser interpretada em confronto com a experiência real. O caso aqui é que estamos diante de uma interpretação do país, no contexto de um movimento vitorioso — movimento mais que literário, político em sentido próprio, com o Modernismo paulista funcionando como o soft power discursivo e imagético da ascensão da economia paulista ao primeiro posto no conjunto do Brasil.

É de perguntar: e o resto? E aqueles “pré”? Vão ser figurantes apenas? Vão servir apenas de cenário? E é de constatar: toda a história brasileira até então, forjada no espaço da plantation baiana, nordestina e fluminense, para nem falar do Centro-Oeste e o Sul, toda ela é igualmente empurrada para um imenso exílio, outra forma de “pré”, como se sua existência tivesse sido apenas a preparação para esse devir supostamente radiante e libertador.

Por acaso numérico ou não, depois de 1822 o Brasil foi narrado e pensado a partir do Rio de Janeiro, tanto quanto depois de 1922 a sede foi São Paulo. Sim, o nome disso é história, pura e dura, poderá dizer um pragmático; mas nem por ser pura e dura a narrativa dessa história tem de ser única, porque se trata

de uma forma de dominação, no sentido de Bourdieu — “aquilo que permite a uma ordem social reproduzir-se no reconhecimento e no desconhecimento da arbitrariedade que a institui”, algo que não se dá apenas no plano da “perpetuação econômica, mas, sobretudo, no âmbito de sua reprodução cultural” [3].

Examinar esse processo pode nos levar a uma perspectiva mais ampla e aberta, que certamente reconhecerá valor moderno em uma série de autores e obras anteriores à Semana e sem qualquer relação com ela, assim como, obviamente, reconhecerá na vanguarda paulista um movimento de interesse, capaz de propor uma série de ideias interessantes, assim como de forjar obras de valor que, porém, pertencem, como tudo o mais, ao domínio empírico da história, este chão em que se disputam interesses e valores.

O debate agora estabelecido no país, quando finalmente a luta antirracista e antimachista tomou o primeiro plano (faltando ainda ganhar protagonismo o debate antiecocida), tem proporcionado momentos de revisão importantes. Boa hora para rever o valor do trabalho de brasileiros afrodescendentes, assim como de mulheres, em sua luta para encontrar jeitos, modernos ou não, de expressar as coisas, antes e/ou fora da Semana paulista, que, malgrado suas intenções de reinventar o Brasil, reuniu quase exclusivamente brancos

de elite.

Uma história da literatura no Brasil pode perfeitamente prescindir do estilo rupturista, exclusivista e açambarcador do Modernismo paulista, em favor de buscar o desenho de linhas de força variadas, em tensão ou em convivência, constatáveis na ampla geografia cultural do país. Não há apenas uma forma de ser moderno (e nem mesmo é preciso ser moderno, seja lá o que isso signifique), nem há apenas um caminho para contar a história das letras num país como o nosso. A totalidade que o construto histórico chamado Modernismo nos faz crer que seja única é um castelo de cartas, quando submetida ao confronto com os fatos lidos criticamente.

Luis Augusto Fischer é professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É crítico literário e desenvolve pesquisas na área de história da literatura brasileira e americana. Seu livro mais recente é “A ideologia modernista — A Semana de 22 e sua consagração” (Todavia, 2022).

NOTAS

1. Muitos outros exemplos de inventividade se podem ler em *Metrópole à beira-mar – O Rio moderno dos anos 20* e em *As vozes da metrópole – Uma antologia do Rio dos anos 20*, de CASTRO, R. São Paulo: Companhia das Letras, 2019 e 2021.
2. Uma demonstração longa desse processo se encontra em meu livro: FISCHER, L. A. *A ideologia modernista – A Semana de 22 e sua consagração*. São Paulo: Todavia, 2022.
3. Verbete “Dominação”, por HEY, A. P. *Vocabulário Bourdieu*. CATTANI, A. e outros. (org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

A Fotografia moderna de Monteiro Lobato e Mário de Andrade: encontros e desencontros

Através de suas fotografias, Monteiro Lobato e Mário de Andrade expressaram algo a respeito do Brasil e de si próprios.

Mauricio Lissovsky

Fonte: "Autorretrato de Mário de Andrade", de Mário de Andrade. Reprodução.

Mário de Andrade e Monteiro Lobato rivalizavam na literatura e na fotografia, contribuindo para as discussões – e as inovações – na arte brasileira.

A rivalidade entre os escritores paulistas Monteiro Lobato e Mário de Andrade é tema recorrente nos relatos sobre a Semana de Arte Moderna de 1922. Ainda que várias pesquisas recentes tenham reexaminado os acontecimentos da época, a visão dominante opõe um Lobato conservador e acadêmico a um Mário inovador e vanguardista. Mas, para além da literatura e dos artigos nos

jornais, há um território comum entre eles que não tem sido objeto de comparação: a fotografia.

Não conheço outros escritores brasileiros de renome que, na primeira metade do século XX, tenham se dedicado tanto à fotografia. E há bem poucos fotógrafos tão modernos quanto eles em seu tempo. Em fins dos anos 1920, Mário de Andrade viaja para o Norte e o Nordeste e

Lobato para os Estados Unidos. O primeiro cumpre a agenda modernista de "descobrimto do Brasil", iniciada com a expedição às cidades históricas de Minas, em 1924. Fotografa exaustivamente as gentes que encontra e compõe cenas zombeteiras de si e dos amigos, criando um tipo peculiar de etnografia visual das praias e rios do Brasil. Lobato, por sua vez, ao assumir



Fonte: "Alagoas, 1935", de Monteiro Lobato. Fonte: CEDAE/ IEL/UNICAMP. Reprodução

Figura 1. Monteiro Lobato documentou os empreendimentos de prospecção e as paisagens naturais e humanas da Campanha do Petróleo São Paulo, Alagoas e Mato Grosso.

o posto de adido comercial em Nova York, descobre a América. Registrando o modo como a mulher e os filhos vão sendo afetados pela paisagem técnica dos Estados Unidos, antecipa uma visão de progresso que está na origem de suas campanhas pela modernização econômica do país. São ambos "turistas aprendizes" — tomando emprestado a expressão de Mário.

Na década seguinte, dirigindo o Departamento de Cultura de São Paulo, Mário contrata profissionais para levar adiante o registro do patrimônio cultural paulista e só retorna à "codaquinha", pela última vez, em 1936, para fotografar uma festa folclórica em Mogi das Cruzes. Na mesma época, Lobato está empenhado na Campanha do Petróleo, documentando os empreendimentos de prospecção e as paisagens

naturais e humanas onde essas iniciativas ocorriam em São Paulo, Alagoas e Mato Grosso (Figura 1). Ao contrário de Mário, que nos 12 últimos anos de sua vida abre mão da câmera, Lobato segue a fotografando até o fim de seus dias.

São os fotógrafos amadores,

mas não ingênuos. Criticaram duramente a fotografia profissional praticada no Brasil nas primeiras décadas do século XX e assinaram revistas especializadas. O primeiro assunto da fotografia de Lobato foi a esposa Purezinha. Durante o ano de 1912, graças a efeitos de luz e figurinos, ela personifica desde a virgem santa à mulher insinuante e misteriosa. Na fazenda Buquira, as fotos da família observam o cânone do pitoresco e a

"A câmera foi essencial para uma concepção moderna de autoria, atribuindo às pessoas e às coisas, o caráter de matéria bruta de uma escrita-trabalho"

composição clássica, mas ao chegar em Nova York, Lobato absorve os princípios estéticos da fotografia moderna norte-americana: os retratos valorizam a multiplicação das linhas retas de degraus, janelas e paredes de tijolos e concreto; as chuvas de primavera em Nova York, celebrizadas por Alfred Stieglitz em 1901, são emuladas por Lobato no inverno de 1928; o carro de boi dos filhos é substituído pelo carrinho de bebê passeando na avenida novaiorquina: em vez da estabilidade da vida rural, predominam as diagonais que acentuam o movimento.

O interesse pela fotografia era partilhado por vários escritores modernos, particularmente pelas vanguardas russas. Vladislav Khodasevich (tardiamente convertido ao modernismo) compõe "As Fotografias de Sorrento" inspirado por duplas exposições tomadas durante seus passeios de moto pela Itália em companhia de Máximo Gorki entre 1924 e 1925. O poeta exilado percebe na superposição acidental de duas imagens (uma atual e próxima, outra remota e distante), a "impressão de dois mundos". A superposição como choque de universos díspares também acendeu uma fagulha em Mário (Figura 2). Na anotação dessa "foto futurista", como em várias outras, Mário associa suas imagens a processos inconscientes.

Sergei Tretyakov, ideólogo do realismo socialista, afirma em "Uma câmera nas mãos do escritor": "Eu não sei o que seria mais difícil para mim viajando como escritor: perder meu bloco de notas e minha caneta ou perder minha

câmera.” A Leica era seu diário de viagem pós-revolução. As fotografias que expressavam o dinamismo da vida, mesmo as defeituosas, mal expostas e borradas, seriam muito mais úteis ao escritor que as imóveis e monumentais. A câmera foi essencial para uma concepção moderna de autoria, atribuindo às pessoas e às coisas, o caráter de matéria bruta de uma escrita-trabalho: o autor-fotógrafo era o prenúncio de um autor-coletivo. Sob o impacto dessa concepção, o filósofo alemão Walter Benjamin argumentou que os escritores que não soubessem fotografar seriam os analfabetos do futuro, e ainda mais analfabetos que esses, os fotógrafos que não escrevessem as próprias imagens.

Mário de Andrade mantém, ao lado da câmera, seus “diários de fotógrafo”, onde toma notas que transcreve depois para o verso das cópias. Apontamentos descritivos, como o quiosque cuja “cobertura é uma árvore”, ou irônicos, como o hotel palustre de Santarém que se questiona “to be or not to be Veneza”. O turista aprendiz é fazedor e leitor das próprias fotografias. As legendas — informativas, anedóticas ou poéticas — protegem suas imagens do pitoresco, driblando as limitações da câmera e a inexperiência do fotógrafo.

Desde 1913, Lobato — que teve sempre mais domínio técnico — fantasia as cunhadas para compor quadros pastoris. Mais tarde, as cenas repercutem ou antecipam sua literatura infantil: a neta pesca no rio Paraíba, o genro sobre a árvore para escapar da onça que

pretendia caçar, a empregada da filha reproduz o espanto de Tia Nastácia diante da panela “reformada”. Para os escritores, o espaço fotográfico é um lugar privilegiado de performance e experimentação, mas o poeta-fotógrafo Paul Nougé, liderança

intelectual do surrealismo na Bélgica, havia alertado que o mecanismo da câmera poderia mascarar a sujeição da literatura ao automatismo da linguagem. Deixar as palavras por conta própria (como na “escrita automática”, que André Breton imaginava ser uma “fotografia do pensamento”), escravizaria o artista. A “originalidade”, o “culto à espontaneidade”, o murmúrio das musas, serviam apenas para inflar o narcisismo dos literatos. A verdadeira lição da máquina fotográfica era que só no artifício o poeta experimentaria a liberdade; só por intermédio de uma maquinação própria, o escritor se libertaria do automatismo.

No século XIX, as câmeras fotográficas tinham um estatuto mecânico

“Para os escritores, o espaço fotográfico é um lugar privilegiado de performance e experimentação”



Fonte: “Foto futurista de Mag e Dolur sobrepostas às margens do Amazonas. junho 1927 Obsessão”, de Mário de Andrade. Fonte: IEB/USP. Reprodução

Figura 2. Mário de Andrade Mário associa suas imagens a processos inconscientes.

ambíguo. Devido aos complexos procedimentos de preparação e revelação das chapas e sua baixa sensibilidade, os fotógrafos não eram senhores da própria arte, mas, segundo alguns, vassallos da luz. O surgimento da câmera-máquina nas primeiras décadas do século XX foi essencial para o uso que escritores como Mário e Lobato farão da fotografia. Só assim pode assumir tanto a feição de um brinquedo, como a “codaquinha” do poeta, ou de “um dos instrumentos fundamentais da vida moderna”, como sustentou Lobato em um artigo de 1920. A câmera-máquina induz nos escritores uma relação dialógica que lhes permite jogar com o aparelho, explorando o choque de molduras, o contraste de planos, a temporalização do disparo e a intromissão no quadro das próprias sombras — as múltiplas formas pelas quais inscrevem uma assinatura nas imagens.

Em 24/07/1978, Roland Barthes anotou em seu “Diário do Luto”: “Fotografia: impossibilidade de dizer o



Fonte: “Crilas de Assacaio. Junho de 1927”, de Mário de Andrade. Fonte: IEB/USP, Reprodução

Figura 3. “...O homem que tirou fotografia da gente...” aparece como legenda na fotografia de Mário de Andrade.

que é evidente. Nascimento da Literatura”. A literatura estaria compelida a responder ao silêncio do Real, a essa disjunção fundamental entre a imagem-evidência e a palavra-representação. A fotografia assinalaria no escritor o lugar de sua própria incon-formidade.

a legenda no verso inverte o ponto de vista: “...o homem que tirou fotografia da gente...”. É preciso retornar à escrita, pois se escuta no olhar que vemos uma interpelação à qual a fotografia não consegue responder (Figura 3).

Muitas fotografias de

Em Mário, ela assume a forma de uma interpelação: os personagens, em vez posar ou sorrir convencionalmente para a câmera, reagem à presença do fotógrafo como se o interrogassem. Em Assacaio, no Amazonas,

Lobato já nasciam imersas em silêncio. O banco, diante do rio, em Mato Grosso, está vazio, assim como a cadeira na varanda da casa da filha. A liberdade silenciosa das árvores — um de seus temas mais caros — foi o contraponto ideal do polemista insaciável que um dia adoeceu e cansou. Em 1946, visitando uma praça de Buenos Aires com as filhas, observa uma grade árvore que, tão pesada quanto velha, precisa ser sustentada por muletas (Figura 4). Ainda um signo da liberdade da escrita — mas de uma liberdade inseparável da dor.

Mauricio Lissovsky é historiador visual e roteirista. Professor de Teorias da Imagem e da Visualidade na pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisador do CNPq.

NOTAS

A coleção Fotográfica de Mário de Andrade está no Instituto de Estudos Brasileiros, da USP. As Fotografias de Monteiro Lobato, em sua maioria, no Centro de Documentação Alexandre Eulálio, da Unicamp.

6. CARNICEL, A. O Fotógrafo Mário de Andrade. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

7. CHIARELLI, T. Um Jeca nas vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. São

Paulo, 2008, v. 52, n. 3, p. 389-413.

10. Reischl, K. M. H. ‘Where I have been with my camera’: Sergei Tret’iakov and developing operativity”. Russian Literature, 2019, v. 103-105, p. 119-143.

REFERÊNCIAS

1. ANDRADE, M. O Turista Aprendiz. Brasília: IPHAN, 2015.

2. ALVES, G. S. O Imaginário Fotográfico de Monteiro Lobato (Tese de Doutorado em Comunicação). Rio de Janeiro: Escola de Comunicação/UFRJ, 2010.

3. BARTHES, R. Diário do Luto, 26 de outubro 1977 – 15 de setembro de 1979. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

4. BENJAMIN, W. Selected Writings, v. 2-1 (1931-1934). Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

5. Mendes, R. (org.). Pensamento crítico em fotografia – Antologia Brasil 1890-1930. São Paulo, 2013.

Paulo: Edusp, 1995.

8. GILLAIN, N. “Du Géant à l’échiquier. Paul Nougé au pied de la lettre”. Interférences littéraires, (nouvelle série), 2009, n. 2, p. 113-137.

9. Nafpaktitis, M. Multiple exposures of the photographic motif in Vladislav Khodasevich’s ‘Sorrentinskie Fotografii’”. Slavic and East European Jour-



Fonte: “As filhas Ruth e Martha. Buenos Aires, 1946”, de Monteiro Lobato. Fonte: CEDAE/IEL/UNICAMP. Reprodução

Figura 4. Fotografias de Monteiro Lobato eram marcadas pelo silêncio e pelo vazio.



Auto-historiografia modernista foi normalizada como história do Modernismo.

Foto dos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922. Reprodução

Auto-historiografia modernista: a opinião dos documentos

O alvoroço em torno do centenário da Semana de Arte Moderna pouco tem contribuído para o estranhamento do modernismo paulista e de sua história triunfalista e monumental

Marcelo Moreschi

A história, enfraquecida pelos perigos da polêmica, se coloca a si mesma em segurança [1].

Apesar de toda produção acadêmica e midiática (crítica ou celebratória) suscitada pela efeméride, o alvoroço em

torno do centenário da Semana de Arte Moderna pouco tem contribuído, com exceção de algumas provocações pontuais, para o estranhamento do modernismo paulista e de sua monumentalidade. Mesmo

quando elementos do cânone, do monumentalismo e do consenso incontornável são relativizados ou criticados, não se veem tentativas de desmobilização e de esvaziamento da própria

categoria “modernismo brasileiro/paulista”, como constructo ideológico e crítico-historiográfico, o que, na melhor das hipóteses, ou reforça a lógica da “consagração pela via” ou apenas tenta incluir no cânone modernista aquilo que parece excluído dele (ou ainda reivindicar para aquilo que parece excluído prestígio equivalente). Assim, ao se tentar fazer justiça histórica, geográfica, social ou identitária, revigora-se o marco excludente, num curioso caso de síndrome de Estocolmo na cultura.

Seja como for, essas operações, ainda que alegadamente críticas, acabam por repor a naturalidade da categoria, como se ela não fosse construção histórica situada e, assim, passível de desmobilização. Reforça-se, dessa forma, mesmo que involuntariamente, certas proposições da auto-historiografia modernista [2] mais uma vez transformada e reafirmada em história, a saber: a naturalidade e a congenialidade de um projeto de arte moderna esteticamente conservador e de pretensão universalista a partir de um primitivismo extrativista; a teologia do nacional-moderno; a finalidade normativa de práticas literárias e artísticas ditada por uma suposta necessidade constante da reafirmação da relevância de artes e letras para a vida nacional; a transformação autoritária da opinião pessoal em dado histórico; a eleição de si, de amigos, de parentes e de instituições aparentadas como agentes excelentes e privilegiados da história e autofalantes de um “estado

de espírito nacional”. Que a categoria, naturalizada e operacionalizada, tenha gerado uma tradição que se retroalimenta não impede sua desmobilização e, ao contrário, a convoca, mesmo que seja apenas pela necessidade de produção de fricção intelectual e de ar respirável, para espantar o tédio – e precisaríamos talvez falar da asfixia do consenso, que se torna violento quando desafiado.

Aqui, desejo apenas indicar, como sugestão e provocação, que a história do Modernismo tardofuturismo bandeirante desejante de Estado [3] não pode ser dissociada de um programa de reescrita da história da cultura brasileira a partir da eclosão e da estabilização do movimento, sendo, em grande parte, efeito da própria prática auto-historiográfica

“Mesmo quando elementos do cânone, do monumentalismo e do consenso incontornável são relativizados ou criticados, não se veem tentativas de desmobilização e de esvaziamento da própria categoria ‘modernismo brasileiro/paulista’ como constructo ideológico e crítico-historiográfico.”

e autoconsagratória de seus integrantes, sobretudo a de Mário de Andrade, que conseguiu transformar-se em monumento por meio de proliferação e dispersão documental de grande magnitude. Há dentre as 350 personae do poeta uma que é mais importante e decisiva porque veicula e sustenta as outras 349: a do historiador de si mesmo, a que atua para reter uma certa autoimagem do autor e do movimento encabeçado por ele, de modo a condicionar a escrita da história e o sentido de sua atuação.

A estratégia auto-historiográfica fica patente sobretudo quando se considera a colossal produção epistolar de Mário. O autor tinha mesmo uma noção muito clara do efeito prospectivo e perlocucional de suas cartas, que, além de efetuarem uma transformação neutralizante da opinião em documento histórico, tiveram e têm a capacidade de fomentar e dirigir a própria escrita da história, que – sabia muito bem Mário – necessita de alicerce documental para ser realizada de forma verossímil. Por exemplo, em uma carta para Sérgio Milliet de junho de 1940 [4], Mário afirma ter uma “falta de jeito pras memórias”, o que não implica, porém, nem falta de habilidade para escrever autobiografia nem, tampouco, falta de interesse em registrar de forma edificante sua trajetória como monumento a ser admirado pelas gerações futuras. Ao contrário, a “falta de jeito”, decorre muito mais de uma avaliação da eficácia do gênero autobiográfico em influenciar descrições

e avaliações ulteriores, bem como em constituir e amplificar a relevância de seu legado. A justificativa para a recusa da autobiografia é, na verdade, uma defesa da epistolografia. “Mas as cartas”, avalia Mário, “são sempre uma espécie de memórias desque [sic] tenham alguma coisa mais objetiva e nuclear que arroubos sentimentais sobre o espírito do tempo”. E arremata, aduzindo o efeito de ilusão documental e de verossimilhança historiográfica desse tipo de produção: “E as memórias em carta têm um valor de veracidade maior que o das memórias guardadas em segredo para revelação secular futura”. E para completar, já traçando o destino de instituições tais como o IEB-USP, pontifica: “É que o amigo que recebe as cartas pode controlar os casos e as almas contadas” (Figura 1).

Quando a história do Modernismo tardofuturista bandeirante desejante de Estado ainda estava em disputa, Mário já apelava à publicação futura de sua epistolografia como argumento para atacar tentativas concorrentes de historização da arte moderna no Brasil. Um exemplo é o artigo “Modernismo” [5], uma resenha bastante negativa de um livro que procurava, da Paraíba, sugerir outra versão da modernidade artística nacional. Ao atacar essa tentativa, Mário (em comentário parentético) propõe sua epistolografia como prova irrespondível de sua versão da história:

[...] conscientemente ou não (em muitos conscientemente, como ficará irrespondivelmente provado quando

se divulgarem as correspondências de algumas figuras principais do movimento), o Modernismo foi um trabalho pragmatista, preparador e provocador de um espírito inexistente então, de caráter revolucionário e libertário.

Em outro texto nunca publicado em volume (curiosa e sintomaticamente), Mário é ainda mais explícito. Trata-se do artigo de jornal chamado “Fazer a história”, de 1944 [6]. Escrito já depois de a narrativa oficial do Modernismo tardofuturista bandeirante ter sido estabilizado pelo próprio Mário na conferência “O Movimento Modernista”, de 1942 [7], o texto reage com certa ferocidade à eleição de marcos históricos diferentes daqueles registrados na histórica escrita por ele e depois tornada canônica (exposição de Anita Malfatti, crítica de Lobato, despertar dos autofalantes trágicos

“Por outro lado, é preciso considerar a magnitude incomum da auto-historiografia tardofuturista bandeirante, que se impôs como história não só do movimento e de seus artífices, mas também da história da cultura nacional, reescrita para abrigá-la.”

da história, Semana de Arte Moderna, salões, novo estado de espírito nacional, etc.). Ao afirmar que se desinteressa de “historiar os inícios do Modernismo no Brasil”, o que afinal o próprio autor de “O Movimento Modernista” incansavelmente vinha fazendo desde a década de 1920 e também ali naquele texto, Mário explica como se faz a história. Ele afirma que, para fazer a história (e, por extensão, para ficar na história), tais depoimentos e balanços seriam menos importantes do que a proliferação de documentos, estes últimos tomados como “história imparcial”:

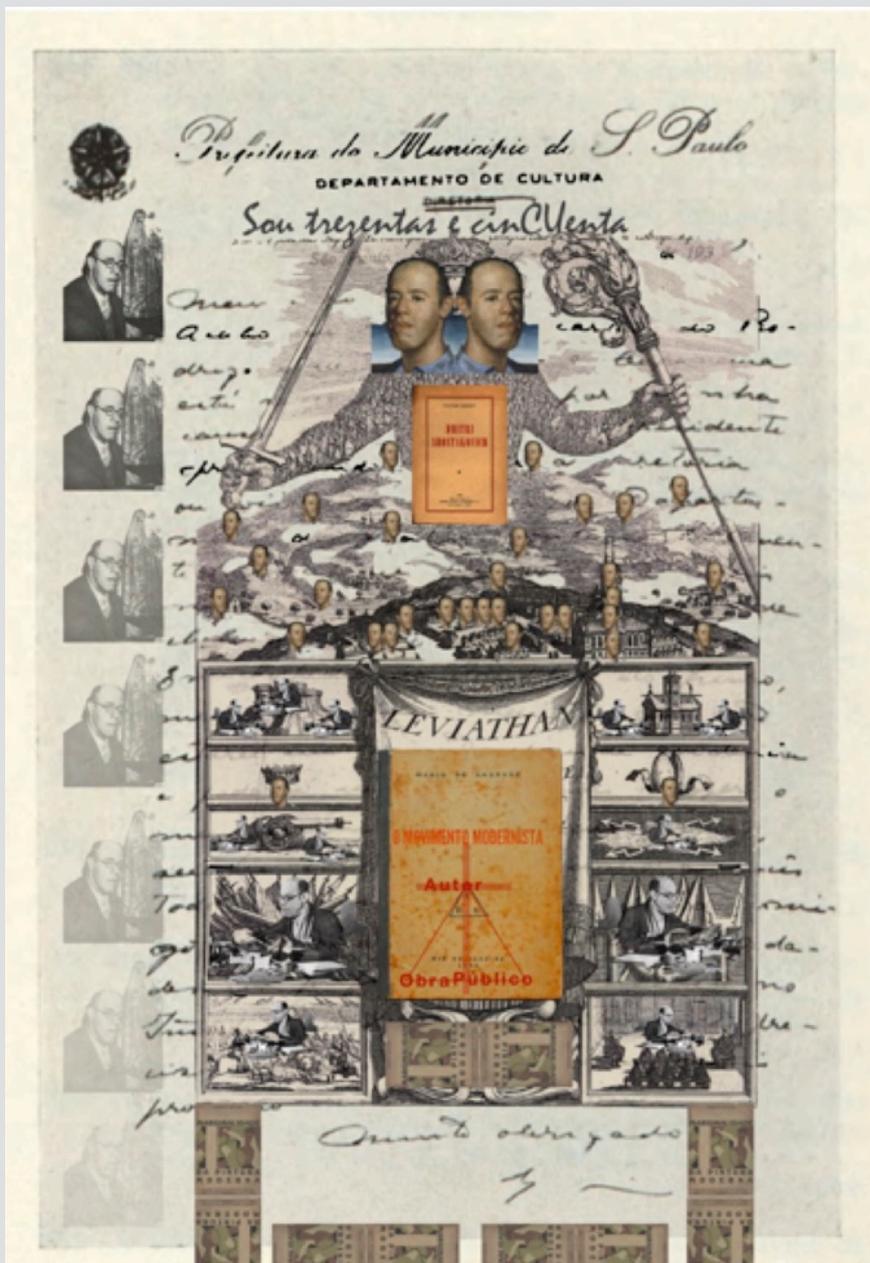
Eu sempre me desinteressei de historiar os inícios do Modernismo no Brasil, apesar dos numerosos pedidos que editores e amigos me fizeram. [...] Já se foi o tempo em que esses depoimentos especializados tinham importância muita, porque não havia ou eram destruídos os documentos da história imparcial. Hoje não. Os jornais estão aí, conservados nas bibliotecas; maior compreensão da cultura faz com que toda a gente guarde em casa a correspondência dos artistas e coisas assim. E por tudo isso não há perigo que a história inicial do movimento modernista se perca. Tudo será posto a lume um dia por alguém que se disponha a realmente fazer a História. E, imediatamente, tanto correspondências como jornais e demais documentos não “opinarão” como nós, mas provarão a verdade.

Assim, se entendem as vantagens da dispersão

no arquivo e da proliferação documental, já que, segundo Mário, os “documentos”, dentre eles, sua epistolografia, “não ‘opinarão’ como nós, mas provarão a verdade”. Mas Mário nada diz da autoria dos documentos (artigos de jornal e cartas), escritos por ele; a “nossa opinião” e a “verdade” impressa nos documentos, nesse caso, equivalem-se. E a “verdade” é exatamente a versão da história avançada por Mário em sua prática auto-históricográfica, que inclui, apesar do que ele afirma, tanto “documentos da história imparcial” quanto “depoimentos especializados” – e ambos se complementam, já que a narrativa articulada nestes é comprovada pelo valor de veracidade daqueles.

E aqui cabe lembrar o conselho dado por Candido a Oswald de Andrade (“Antonio Candido diz que uma literatura só adquire maioria com memórias, cartas e documentos pessoais e me fez jurar que tentarei escrever já este diário confessional”), conforme registra a nota introdutória de “Um homem sem profissão” [8]. Tal conselho, evidentemente, seria irrelevante para o outro Andrade – aliás, é a atuação de Mário que Candido, seu parente por casamento, leva em conta quando orientava o que Oswald deveria fazer para ficar para a história. Segundo o modelo teórico do “sistema literário”, a inclusão na história só é possível com a contribuição para a maioria de uma literatura nacional normalizada: ficar para história é o mesmo que edificar uma literatura, nessa perspectiva [9].

É importante dizer que é



Fonte: “Sou trezentas e cinCUenta”. Elaboração própria

Figura 1. É muito interessante notar como o alvoroço atual em torno do centenário de 1922, sobretudo quando é motivado por propósitos críticos, segue o roteiro estabelecido pelo paradigma da celebração.

comum que escritores, artistas, intelectuais e movimentos artísticos busquem reter uma versão da história que ressalte sua atuação de acordo com vaidades, programas estéticos, políticos e ideológicos, etc.; e que não há nada intrinsecamente virtuoso ou vicioso nisso. Por outro lado, é preciso considerar a magnitude incomum da auto-históricografia modernista tardofuturista

bandeirante. Ela não só se impôs como metalinguagem e explicação do movimento e das obras mais importantes relacionadas – como se ela não fosse também obra modernista tardofuturista bandeirante e talvez a mais grandiosa e importante de todas, é preciso dizer sem cinismo; mas foi também alçada à história do Brasil moderno e assim tomada como auto-evidente,

como entidade fundamental de uma teologia do nacional – como se não fosse ideologema da modernização autoritária e intracolônial do XX brasileiro [10,11].

Reconhecer esse grande feito modernista tardofuturista bandeirante – o de obrar eficazmente uma auto-historiografia que, de fato, a partir das instruções e do lastro documental legados, foi tomada como metavocabulário e como entidade e sinédoque do Brasil moderno; reconhecer esse feito é também resgatar uma grande obra modernista tardofuturista bandeirante esquecida e pouco celebrada justamente por causa de seu sucesso; ao mesmo tempo é uma forma de estranhar o movimento agora celebrado ou criticado com grande alvoroço. Mas esse resgate só é possível se a própria história do Modernismo tardofuturismo bandeirante for considerada obra modernista tardofuturista bandeirante.

Se isso for levado a sério e a cabo, um segundo movimento precisa ser feito, esse mais paradoxal: um questionamento da própria possibilidade de sentido crítico das reavaliações críticas periódicas do Modernismo tardofuturismo bandeirante desejante de Estado que são realizadas a cada década (sendo paradigmáticas a de 1932, um grande silêncio – altamente eloquente, por sinal; a de 1942, quando Mário profere e organiza a história a ser canonizada; e a de 1972, a pompa do reconhecimento oficial por parte do Estado ditatorial brasileiro).

Como já foi dito, a produção auto-historiográfica

modernista tardofuturista bandeirante não inclui apenas cartas e outros documentos esparsos, há também textos de balanço (aqueles chamados por Mário de “depoimentos especializados”) que, amparados na base documental que os lastreia, dão sentido aos documentos, organizando-os. O mais importante desses textos, como já dissemos, é, sem sombra de dúvida, a conferência de 1942. Mário mobilizou toda a sua rede de interlocutores para divulgar o texto e o evento da leitura, bem como modulou duas antologias importantes de balanços sem sequer publicar o texto nelas [12]. Ainda fez publicar o texto praticamente em sua totalidade em jornal dias antes de proferi-lo, além de ter tentado repetir em São Paulo a conferência inicial que ocorreu no Rio, no Salão do Itamaraty. Muito habilmente, o texto responde a todos os pontos, na época não pacíficos e ainda em debate, sobre a história do movimento de 1922 (de fato constituído retrospectivamente ali), seu contexto e seus agentes específicos, seu sentido e sua relevância. Ainda ensaia uma refacção geral da história da cultura letrada e artística brasileira na qual o Modernismo tardofuturismo bandeirante desejante de Estado não apenas tem destaque fundamental, mas é a própria realização de um desígnio de país. Para tanto, articula uma pauta de atuação de caráter normativo para as letras e artes nacionais que assim ganharam sentido e função autênticos.

O modo de articulação de cada um desses pontos

poderia ser demonstrado detalhadamente, mas o que mais interessa aqui é que tudo isso é feito num texto que se apresenta como autocrítico [13]. A estratégia brilhantemente utilizada por Mário é dar a palavra final sobre o Modernismo tardofuturismo bandeirante ao mesmo tempo em aparentemente realiza uma crítica contundente do movimento e de si. E assim, ao fazê-lo, autoriza-se retoricamente como o mais isento historiador de si mesmo (porque severamente autocrítico).

Porém, como pode ser observado no texto, a suposta crítica não alcança a história apresentada de modo triunfalista ali – e, ao contrário, a reforça, reposicionando-a como lição exemplar para as gerações novas e futuras, ameaçados também de serem “moluscoides”, “femininas” e “colônias” se não cumprirem o desígnio normativo das letras e artes nacionais: captar e produzir “um estado de espírito nacional” e interferir assim nos rumos da nação, sem se perderem em “esteticismos” e experimentações. O que teria faltado ao Modernismo tardofuturismo e a Mário é uma integração total a esse espírito (e os outros textos de forte cunho stalinista de Mário do período insinuam como deveria ser essa integração). O que é importante, seja como for, é que o texto inaugura, no vigésimo aniversário da Semana de Arte Moderna, a prática da reavaliação crítica periódica do Modernismo tardofuturismo bandeirante desejante de Estado como forma privilegiada para reforçar sua história triunfalista

e monumentalizante, e isso se dá por meio de um apelo “democratizante” (não no sentido de propor ou defender ideias democráticas, que naquela altura Mário não tinha em grande conta, mas no sentido de limitar a liberdade criadora e o horizonte da inovação artística, tendo em vista um imperativo de interferir e ecoar as massas).

É muito interessante notar como o alvoroço atual em torno do centenário de 1922, sobretudo quando é motivado por propósitos críticos, segue o roteiro estabelecido pelo paradigma da celebração. Para incluir agora identidades, locais e sócios na grande narrativa da modernização autoritária do Brasil que os excluía, reforça-se o marco, hiperinflacionando-o com supostas correções democratizantes. É preciso pensar em que medida o alvoroço revisionista e reivindicatório pode efetivamente ter sentido crítico quando realizado assim da mesma forma pela qual se edifica o monumento. E é o risco que também se corre aqui. E por isso as rasuras [14].

Marcelo Moreschi é professor adjunto de Literatura Brasileira e de Teoria Literária no Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Trabalha com modernismo, vanguarda e Flávio de Carvalho. Organizou recentemente “A pesquisa insólita que acalma os nervos” (editor Circuito), coletânea de textos de Flávio de Carvalho publicados na imprensa ao longo de 1930.

REFERÊNCIAS

1. CARVALHO, F. A única arte que presta é a arte anormal. *Diário de S. Paulo*, 24/9/1936
2. MORESCHI, M. A façanha auto-histórica do Modernismo Brasileiro. Tese de Doutorado. Santa Barbara: University of California, 2010
3. MORESCHI, M. Diagramas do obstáculo: Flávio de Carvalho e o constructo ‘Modernismo Brasileiro’. *Luso-Brazilian Review*, 2018, v. 55, n. 2, p. 59-88.
4. CASTRO, M. W. Mário de Andrade: exílio no Rio. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 207 e DUARTE, P. Mário de Andrade por ele mesmo. São Paulo: Edart, 1971, p. 332-333
5. ANDRADE, M. O empalhador de passarinho. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 192.
6. ANDRADE, M. “Fazer a história”. Folha da manhã, 24 de agosto de 1944.
7. ANDRADE, M. O Movimento Modernista. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942. Também transcrito em: ANDRADE, M. Aspectos da literatura brasileira. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
8. ANDRADE, O. Um homem sem profissão: sob as ordens de mãe. São Paulo: Globo, 1990.
9. BAPTISTA, A. B. O cânone como formação: a teoria da literatura brasileira de Antonio Candido. O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
10. FARIA, D. O mito modernista. Uberlândia: Editora da UFU, 2006.
11. SANDRONI, C. Mário contra Macunaíma: cultura e política em Mário de Andrade. São Paulo: Vértice, 1988.
12. CAVALHEIRO, E. (org.). Testamento de uma geração. Porto Alegre: Globo, 1944. NEME, M. (org.). Plataforma da nova geração. Porto Alegre: Globo, 1945.
13. MORESCHI, M. 22 por 42: O Paradigma da Celebração. *Remate de Males*, 2013, v. 33, n. 1-2, p. 255-271.
14. Grupo de Estudos da Deriva. O Movimento Modernista, telefone sem fio/estragado. Performance. Coimbra: Instituto de Estudos Brasileiros da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2022. Disponível em: <http://www.ieb.uc.pt/?p=2128>. Acesso em: 22 de janeiro de 2022.





Ciência&Cultura

VOLUME 74 - No. 2 - ABRIL | MAIO | JUNHO 2022

ISSN: 2317-6660

revistacienciaecultura.org.br

Publicação da Sociedade Brasileira
para o Progresso da Ciência

Rua Maria Antônia, 294 - 4º andar,
CEP 01222-010 São Paulo, SP.

Fone: (11) 3259-2766

E-mail: cienciaecultura@sbcnet.org.br

