



COLEÇÃO
HESPÉRIDES
LITERATURA

28

MODERNIDADES COMPARADAS

Estudos Literários /
Estudos Culturais Revisitados

Eunice Ribeiro

ORGANIZAÇÃO

hmnus



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

MODERNIDADES COMPARADAS

Estudos Literários / Estudos Culturais Revisitados

ORGANIZAÇÃO

Eunice Ribeiro



Universidade do Minho
Centro de Estudos Humanísticos

ÍNDICE

- 7 **Apresentação**
- 11 **Ciclo “Esquiveles y Manriques” de Salvador de Madariaga: la novela histórica en los albores de la modernidad**
Alexia Dotras Bravo
- 21 **Reflexividade e canonização do conhecimento**
Processos de construção e conceitos para a análise do saber hegemónico
Cristina Martínez Tejero
- 33 **Cenografias deformantes e *performance* dramática em Fialho de Almeida e Valle-Inclán**
Isabel Cristina Mateus e Xaquín Núñez Sabarís
- 53 **Vergílio Ferreira segundo Sartre**
Luís Mourão
- 67 **Modernidade e modernismo: representação e reprodução**
Maria Paula Santos Soares da Silva Lago
- 79 **Banda desenhada literária ou literatura desenhada?**
Marie-Manuelle da Silva
- 89 **O geriatra e o *punk*: a modernidade cultural vista por Habermas e Hebdige**
Ricardo Namora
- 109 **A função referencial de analogia em sistemas culturais deficitários: o caso de Catalunha para a Galiza em 1974-1978**
Roberto López-Iglésias Samartim

MESA REDONDA:

SEMANA DE ARTE MODERNA, 90 ANOS (1922-2012)

- 131 **A centralidade do pictórico na génese do modernismo brasileiro (A pintura e a Semana de Arte Moderna)**
Alva Martínez Teixeira
- 161 ***A massa ainda comerá do biscoito fino que fabrico: entre a Semana de Arte Moderna e a Semana de Arte Moderna da Periferia***
M. Carmen Villarino Pardo
- 173 ***A condição dos enigmas***
Carlos Drummond de Andrade e o legado modernista
Rita Patrício
- 183 ***multitudinous seas: Haroldo de Campos, a antropofagia e o martexto***
Rui Gonçalves Miranda

A CENTRALIDADE DO PICTÓRICO NA GÉNESE DO MODERNISMO BRASILEIRO (A PINTURA E A SEMANA DE ARTE MODERNA)

THE CENTRALITY OF THE PICTORIAL ARTS IN
THE GENESIS OF BRAZILIAN MODERNISM
(PAINTING AND THE MODERN ART WEEK)

Alva Martínez Teixeira

alvamteixeiro@campus.ul.pt

UNIVERSIDADE DE LISBOA, DEPARTAMENTO DE LITERATURAS ROMÂNICAS

131

T. S. ELIOT, no ensaio de 1929, “Experiment in Criticism”, reflete sobre a necessidade no discurso crítico de uma nova lógica de estudo dos termos em uso. Como o Prémio Nobel afirmava, na crítica literária – e também artística – utilizamos constantemente termos que discordam na conotação e a denotação, e quando isto acontece, devemos procurar outras vias que nos permitam saber o que queremos dizer (1929: 214).

Isto é o que sucede, por vezes, com o movimento de renovação que nessa mesma década – nomeadamente, com a Semana de 22, que aqui nos ocupa na sua vertente plástica – representou a reivindicação da práxis vanguardista no Brasil, embora o termo vanguarda seja secundarizado no seu discurso.

Não pretendemos reparar em críticas a um instrumento de raiz epistemológica, porque sabemos que estas alinhariam razoáveis bibliotecas. O que nos interessa é o facto de a Semana ter adquirido, através da reflexão das sucessivas gerações, uma compreensão retrospectiva mais justa, não do que foi, mas do que representou e simbolizou (AA. VV., 1972: s/p.).

Essa mitificação admite a memória de que os primeiros momentos foram contraditórios e duais, “consciente e inconscientemente”

.....
A CENTRALIDADE DO
PICTÓRICO NA GÉNESE DO
MODERNISMO BRASILEIRO
(A PINTURA E A SEMANA DE
ARTE MODERNA)
.....

Alva Martínez Teixeira

(Lousada, 1976: 11), mas de modo um tanto telegráfico. Desta forma, ressoam na memória coletiva, numa sucessão quase simultânea que os afinou à melodia posterior do movimento, animada pela necessidade de datar, de situar, de marcar, isto é, de implantar um marco comemorativo. E, assim, ganharam o seu lugar na arrumação da história da arte como capítulo, ainda que inseguro, colocado inalteravelmente sob o signo do progresso.

Por isso, atendendo ao mal menor pretendido por Eliot, queremos aproveitar esse descompasso para determinar um pouco melhor – sob o manto da sombra alheia senequiana – de que falamos. Assim, embora este propósito signifique, é claro, um percurso afetado pelo inevitável esquematismo simplificador que implica transitar, em poucas páginas, através da ambiciosa e polimorfa aventura artística do Modernismo, ponderaremos tanto as chegadas críticas e programáticas dos literatos sobre a plástica, quanto as contribuições dos artistas a partir de um fator comum: uma assincronia habilmente posta, por vezes, ao serviço do modernismo.

Com esse esclarecedor objetivo principal em mente, devemos partir dos antecedentes imediatos da Semana de Arte Moderna, nomeadamente da atividade dos modernistas durante o ano de 1921. Assim, além do alargamento e difusão do germe modernista, derivado do contato estabelecido entre os modernistas de São Paulo e os novos artistas do Rio de Janeiro – como o escritor Manuel Bandeira, já admirado pelo grupo paulista, ou Ronald de Carvalho, que facilitaria a participação de artistas plásticos como Zina Aita ou Rego Monteiro na Semana de Arte Moderna –, o ano, como sintetizava Mário da Silva Brito

(...) inicia-se com a declaração pública de ruptura com a conjuntura intelectual da época, através do discurso de Oswald de Andrade no banquete a Menotti del Picchia; a seguir, Menotti del Picchia, por intermédio do artigo “Na Maré das Reformas”, fixa os pontos básicos do programa de ação renovadora a ser desenvolvido; em prosseguimento, assiste-se, durante todo o ano, aos embates polêmicos e revisionistas promovidos pelos escritores novos em sua oposição ao passadismo, romantismo, parnasianismo e demais correntes antiquadas; mais adiante, é feita a divulgação das produções da nova escola por meio da publicação pela imprensa de poemas e trechos de prosa escritos por autores nacionais e

estrangeiros; fixa-se, ainda em 1921, a posição dos jovens frente à doutrina futurista, o que decorre, principalmente, do lançamento da poesia de Mário de Andrade por Oswald de Andrade (Brito, 1964: 252).

Neste sentido, se partimos da concepção teórica e crítica, os aspetos que aglutinam, por norma, o “disperso” ideário inicial (Almeida, 1972: s/p) são, primeiro, o prescritivo antipassadismo que, flutuando entre um niilismo vago e um futurismo genérico, confia, segundo Calinescu, na vitória do tempo e da imanência sobre tradições que se pretendem eternas (1987: 95). E, depois, um preceito chamado de ‘antifotográfico’, assumido, por exemplo, por Oswald de Andrade, no escrito de 1921 “Questões de Arte”, onde partia de conclusões de Mário de Andrade.

Os modernistas parecem habituados a uma das mais destacáveis e relativamente recentes transformações no teorizar de filósofos e especialistas acerca da arte, ao rejeitar o representativo e o elemento cognitivo como valor artístico.

No entanto, isto é só aparência, porque em muitas das críticas se postula uma função mediadora a respeito da comunicabilidade não-imediata da obra de arte. Esta seria normal se visasse criar espaços de visibilidade ou um discurso específico que ajudasse a compreender o complexo e o latente, mas não é isto o que faz.

Aquilo que procura é explicar a nova arte em termos académicos e isto institui uma tensão. Enquanto teoricamente os autores negam a verossimilhança e o acabamento exaustivo da obra tradicional e proclamam o processo criador como fruto da escrita plástica e das suas leis próprias, na verdade, as suas críticas não parecem conceber a arte como autónoma.

O exemplo mais claro disto é a descoberta por Mário de Andrade do perfil áspero e as cores contrastantes do referencial óleo *O homem amarelo* de Anita Malfatti – a obra que mais scandalizou na memorável exposição individual da autora de 1917 –. Se o retrato se distinguia por uma novidade radical, radicada numa estrutura linear “executada com traços espessos em velocidade rápida e determinante, orquestrados por ritmos diagonais que só encontram paralelo no tratamento colorístico no qual o incêndio dos alaranjados e vermelhos é alimentado pelos azuis que irradiam a veste da personagem” (Aguilar, 2000: 15), essa ousadia e esse pioneirismo artísticos encantaram o escritor – que, de facto, como

foi assinalado repetidas vezes, numa reação que se tornou já anedota e quase tópico da exegese do Modernismo, visitou a exposição em oito ocasiões –, mas só inspiraram nesse Mário de Andrade em processo de descoberta da modernidade um soneto não por acaso parnasiano.

No entanto, ainda podemos avançar um pouco mais no desajuste. Sabemos que a pintura de Malfatti, depois das suas estadias de formação e descoberta artística na Alemanha e nos Estados Unidos, cresceu e se avolumou numa obra libertada das formas tradicionais de representação e renovada no domínio da cor numa orientação notoriamente deformadora, intensa e emocional e emocionante. São consequência e mostra do subjetivismo e certo irracionalismo que animavam nesta pintura, além da tela antes referida, outros retratos históricos, hoje renomados por serem as obras mais marcantes da carreira artística da pintora, a saber, *A mulher de cabelos verdes*, *O japonês* ou *A boba*.

E é consequência, à vez, dessa restituição à arte de uma imagem deformada do real, filtrada pela subjetividade da artista nessas obras, a radical incompreensão com que esta proposta pictórica foi, de modo geral, recebida. Se a artista queria exprimir-se livremente também para seduzir ao espetador, aquilo que vai conseguir é exatamente o que procuravam como complemento a esta sedução os expressionistas europeus, a impressão, o choque. A abertura a partir de certas fendas da atmosfera positivista torna a exposição famosa, como sabemos, por causa, do choque dos visitantes, habituados às fórmulas mais popularizadas do impressionismo e, principalmente, ao escândalo que esta provocou e que teve como motor principal o artigo de Monteiro Lobato que tornaria célebre à artista.

O destrutivo escrito, intitulado “A propósito da exposição Malfatti”, que apareceu em *O Estado de São Paulo* o dia 20 de dezembro de 1917, sublinhava a perceção nas obras, da parte do autor de *Urupês*, de acentuadas tendências para uma ‘réproba’ extravagância de inspiração picassiana. Esta crítica e repúdio da sua arte provocaria que Anita Malfatti se debatesse nos anos seguintes entre a atenção às suas capacidades e tendências artísticas renovadoras e um auto-imposto conservadorismo pictórico.

Tendo em mente este carácter deformador e formalmente libertador da sua pintura e sem esquecermos o facto de que, com a sua pintura e essa liberdade aprendida e apreendida no estrangeiro, “o salto era grande

e a arte moderna chegava ao Brasil não por evolução, mas por ruptura” (Batista & Lima, 1998: XXXV), podemos considerar um artigo de 1921 também de Mário de Andrade, centrado na artista experimental e indiferente à perspectiva. Nele, embora o poeta refira traços expressionistas como os volumes ou a comoção, a volta à ordem propugnada por *L'Ésprit Nouveau* acaba por determinar a inclinação, como indica Marta Rossetti Batista, pela artista construtiva: aquilo que o artigo destaca de obras como *O homem amarelo* e *Cabeça de negro* são aspetos não-expressionistas como o equilíbrio ou o agudo conhecimento da arquitetura sossegada de um Ingres ou dos artistas renascentistas (1985: 92).

No entanto e no referido sentido de ruptura, parece oportuno recordar também, a modo de exemplo, o esclarecedor depoimento *a posteriori* do próprio Mário de Andrade, no escrito “Fazer a História”, publicado na *Folha da Manhã* no ano 1944, a respeito da forte impressão – e da forte lembrança – que nele provoca essa (in)felizmente célebre e celebrada exposição de Anita Malfatti no martirologio do Modernismo:

.....
Não posso falar pelos meus companheiros de então, mas eu, pessoalmente, devo a revelação do novo e a convicção da revolta a ela e à força dos seus quadros (...). Se alguns poucos escritores ponderáveis, Menotti del Picchia, o Sr. Oswald de Andrade, que iam se tornar os propulsores eficazes do movimento modernista, já nos conhecíamos então, eles podem testemunhar se o primeiro espírito de luta, a primeira consciência coletiva, a primeira necessidade de arregimentação foi despertada ou não pelo que se passava na cidade, com a exposição de Anita Malfatti. Foi ela, foram os seus quadros, que nos deram uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras. Pelo menos a mim.

Podemos entender igual a apropriação da segunda das figuras artísticas fulcrais do movimento modernista, o escultor Brecheret, que Annateresa Fabris considera o primeiro cartão de visita do modernismo (1994: 51), provavelmente porque, depois da pintura, a escultura, surgia na base, na eclosão do movimento de modo menos radical do que o triunfo pelo escândalo alcançado pelos retratos dos seres marginais e deformados dos óleos de Malfatti.

Com a serenidade do artista fechado e estilizador, que foi inspiração para Oswald de Andrade em *Os condenados* e para Menotti em *O homem*

e a morte, ambos romances aparecidos em 1922 – e mostra já, da maior complexidade que no Modernismo assumem as relações plástico-escriturais, de que seria um outro indício, o exemplo do próprio Menotti del Picchia, ao produzir esporadicamente esculturas, pinturas e desenhos –, Brecheret conquistava simpatias mesmo no bando dos passadistas. Por isso, embora fosse discutido pelos artistas e a crítica de orientação claramente conservadora, “na contagem final dos pontos, estava vitorioso, e, com sua vitória, triunfavam os inovadores paulistas” (Brito, 1964: 115).

E, mesmo assim, apesar de um mais ou menos consensual respeito pelo autor e pela sua estilização vigorosa, o modo de relacionamento inicial com a inovação do artista resulta igualmente problemática ou ambígua:

Não há dúvida de que o escultor representa uma novidade no ambiente artístico brasileiro. Mas também não se pode deixar de sublinhar que as obras que atraem a atenção de Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia são “estruturas de mediação”, isto é, peças nas quais o princípio de deformação não rompe de todo com o código mimético. Na constituição de sua linguagem, Brecheret pauta-se no momento por um vocabulário eclético (Fabris, 1994: 51-52).

Assim, apesar da novidade da obra do fundador da escultura moderna brasileira, do desapareço à realidade da sua estilização, à forma cúbica da figura plástica, à qual dá o tratamento de um plano, os elementos de transição, como certas marcas da poética do não-acabado de Rodin ou do naturalismo, serão os que cativem, entre outros, a Oswald de Andrade ou também a Menotti del Picchia.

Este, em 1920, na primeira crónica sobre a descoberta do escultor, adota a visão do “termo médio” ao evocar a Michelangelo e a fatalidade realista e, ao mesmo tempo, salientar a espiritualidade da estilização ousada de Brecheret (Fabris, 1994: 51). Assim, a *Pietà* do escultor é retratada e retraçada pelo poeta do *Juca mulato* como um Cristo descarnado, sublimado numa fluidez e gracilidade formal, comovedora por causa da sua ‘estranhoante’ transposição artística da dor, para, finalmente, atribuir-lhe uma potencial – e plausível – capacidade de

perturbação e impacto, análoga, no meio artístico e cultural brasileiro, à manifestada pelo *Balzac* de Rodin.

Trata-se, na essência, de uma concepção do que deve ser a arte contemporânea muito mais incoerente e inconsequente do que a exprimida, por exemplo, por Monteiro Lobato, que privilegiou também, mas de modo absolutamente condizente e harmônico com o seu conservantismo, o traço mais tradicional das esculturas concebidas pelo autor do *Monumento às bandeiras*.

Compreendemos então os limites teóricos da noção de arte moderna no início da década de 20, não só no sentido de uma modernidade moderada que leva Mário de Andrade a ter cautela com os princípios não miméticos do expressionismo e a distanciar-se de figuras tão díspares como Picasso ou Boccioni – distanciamento que parte de uma arritmia conceitual e nada tem a ver, portanto, com o posterior, já maduro, reflexivo e pessoal “claro recuo frente ao surrealismo – as poucas obras ligadas à escola, em geral foram ganhas”, patente na sua coleção, uma das mais representativas coleções de arte brasileira do entre-guerras (Batista & Lima, 1998: XXXII) – ou que faz com que Oswald de Andrade considere histriônicos os epígonos de Apollinaire.

Parece adequado recordar, neste sentido, de modo mais pormenorizado a qualidade ambígua do posicionamento teórico de Mário de Andrade e dos seus parceiros imediatamente antes da Semana de Arte Moderna. Se o autor de *Macunaíma*, preferira o exemplo do compositor francês Debussy e daquele equilibrado nascimento da modernidade que este representou, recusando as práticas impressionistas, mas também recuando ante os postulados expressionistas – que genericamente associava à prática de Picasso, Boccioni ou Chagall –, reconhecemos atitudes artísticas equivalentes em autores como Oswald de Andrade ou Menotti del Picchia. A defesa de uma vanguarda comedida ou, mesmo, às vezes, modesta – se pensarmos na distância entre este notável distanciamento e reserva a respeito da arte moderna, que observamos nos escritos destes artistas de 1921, e a drástica defesa da modernidade que caracterizou a atividade do ‘grupo’ em 1922 –, surge também na total incompreensão de Oswald de Andrade a respeito das “aberrações” de Max Jacob, dos ruidosos epígonos de Apollinaire e do histerismo dos escritos de Arnauld e Saint-Point, ou, na mesma linha que progride de uma arte irracional

para uma arte desvairada e demencial, na hostilidade análoga a respeito dos labirintos alucinados da loucura que Menotti atribui, com uma salientável determinação escandalosa, a Francis Picabia e os seus seguidores.

Além disso, a renovação é menos do que incipiente porque há algo mais desconcertante do que pensar a arte nova com as categorias tradicionais, como é o facto de nem ser observado o princípio fundador do ‘antifotográfico’. O agudo relativismo histórico cultuado pelos modernistas como um corte com a convenção, na melhor das hipóteses, permite-lhes inventar outro passado privado e modificável que conflui-ria com o presente, muito mais do que o presente se encontraria com o passado. E, portanto, ao que assistimos é a uma negociação consciente ou não – nomeadamente a respeito da obra de Malfatti – entre a mutação estrutural da arte moderna e a precariedade da mutação perceptiva.

Se nos centrarmos nos discursos da Semana, resulta ainda mais patente a oposição entre a materialidade da ilustração e a abstracção do verbo na sua copresença no Museu Municipal. A posição teórica oculta-se por trás da palavra mágica ‘moderno’ e, por isso, continua em 22 a ser, de certo modo, antimoderna, se definirmos o moderno como a busca de formas de linguagem e conhecimento em consonância com a nova autonomia da arte, como criação que se explicita no processo de representação e não na superfície do representado.

Recordemos como os oradores tecem os seus discursos por volta dos sabidos “passadismo” e “modernismo”, concentrando-se na des-sacralização do primeiro, mas raramente na persuasão convincente acerca do segundo. Esta organização discursiva responde, é claro, às táticas de ascendência futurista que fundamentam um dos paradoxos teóricos mais célebres da vanguarda:

Si le paradoxe de la modernité tient à son rapport équivoque à la modernisation, celui de l’avant-garde dépend de sa conscience de l’histoire. Deux données contradictoires constituent en effet l’avant-garde: la destruction et la construction, la négation et l’affirmation, le nihilisme et le futurisme. Par suite de cette antinomie, l’affirmation avant-gardiste n’a souvent servi qu’à légitimer une volonté de destruction, le futurisme théorique étant un prétexte pour la polémique et la subversion. Inversement, la revendication substituant le *pathos* du futur à l’assentiment

au présent rend sans doute actif l'un des paradoxes latents de la modernité: elle fait de sa prétention à l'autosuffisance et de son auto-affirmation une nécessaire autodestruction et autonégation (Compagnon, 1990: 48).

A conciliação da crítica radical do passado e o compromisso definitivo com a mudança e os valores do futuro tem como uma das suas amostras paradigmáticas – por tomar um exemplo da esfera musical, onde, como sabemos, não houve paralelismo de denominações ou correspondências entre os *ismos* literários e artísticos e os *ismos* musicais – a atitude agressiva de Oswald de Andrade contra Carlos Gomes e o revigoramento desta manifestação artística através da revelação da importância de Heitor Villa-Lobos.

No entanto, apesar do teor oscilante das atitudes modernistas, como aconteceu noutros países, foi o posicionamento futurista com relação à arte anterior, mas também ao público, agressivo e provocador, o que imperou na effigie dos protagonistas da Semana. E isto aconteceu em virtude do artigo de Oswald de Andrade intitulado “Meu poeta futurista”.

A resenha assentou o qualificativo de futuristas, apesar da discordância à filiação futurista manifestada pelo protagonista da mesma, Mário de Andrade, e também por outros membros do grupo – por exemplo, Menotti del Picchia, quem no seu discurso na Semana, negava o futurismo ortodoxo, pois, segundo as suas próprias palavras, “ao nosso individualismo estético, repugna a jaula de uma escola” (1979: 277).

Aliás, essa postura iconoclasta provocou uma certa identificação reta, mas não dogmática ou escolástica, com o movimento popularizado por Marinetti por parte de estudiosos como a já citada Annateresa Fabris, quem via por trás do nome constantemente negado de Marinetti, uma presença constante dele, “na qual é possível detectar um tipo de estratégia bem preciso, caracterizado pela adoção das táticas do movimento italiano, mas não por seus princípios estéticos” (Fabris, 1994: X), encontrando, aliás, outras confluências posteriores com o futurismo na revista *Klaxon* ou na poética pau-brasil. À semelhança da interpretação da professora, historiadora e crítica da arte paulistana, Wilson Lousada assinalava na apresentação do catálogo *Movimentos de vanguarda na Europa e modernismo brasileiro* uma coincidência entre

o modernismo e um futurismo que seria o movimento de vanguarda que, segundo ele, mais teria sensibilizado a literatura brasileira da altura, não como o Futurismo ortodoxo e dogmático do manifesto de 1909, mas como um conjunto escolhido e privilegiado de princípios e aspetos estéticos que resultavam particularmente estimulantes do programa marinettiano, pois “se identificavam com as necessidades de um país novo, como o Brasil, empenhado aliás, na época, em definir o seu processo de modernização ou descolonização – política, social, literária e artística” (Lousada, 1976: 11).

São esses, aliás, os fundamentos estéticos especificados – e necessariamente entrelaçados com outras tendências, como as dinamistas ou nacionalistas –, nesta ‘fase de euforia’, pelo professor Elias Thomé Saliba:

Foi a fase da euforia dos artistas e intelectuais com as linguagens, tema e técnicas extremamente flexíveis da estética europeia de vanguarda; desvario, velocidade, simultaneísmo, perplexidade com o novo, seduções futuristas e despreendimento em criar, por imitação, uma literatura tributária da tecnologia e do cenário das recentes urbanidades. Reacendem-se e reavivam-se neste momento ingênuo e iconoclasta, os mitos do Brasil como “país novo” ou da “civilização jovem”: “se o passado nos condena, o futuro é sempre promissor”, exclamava um dos escritores mais exaltados deste período, Menotti del Pichia, em 1923. Ainda presos à retórica das metáforas organicistas (...) [a]os modernistas brasileiros, entusiastas do primeiro momento, o Brasil aparecia-lhes como o organismo sadio e jovem enquanto a Europa representava o mundo decadente que deveria ser substituído, no futuro, pela América triunfante (Saliba, 200: 44).

Esse movimento pendular entre extinção e nascimento é também o motivo de que, durante muito tempo, a consideração da Semana hesitasse entre pensá-la como uma revisão ofensiva e provocadora da Semana de Deauville ou analisá-la, de modo talvez inexato, como fizera Eliana Porto Calçada Bastos, na obra *Entre o escândalo e o sucesso: A Semana de 22 e o Armory Show*, como uma variante *amateur* e iconoclasta do Armory Show. A iniciativa dos brasileiros, aliás, pouco ou nada teria a ver, não só com a poderação, mas também com o historicismo do plano dos norte-americanos. Estes pretendiam expor e desvendar as origens

e a evolução que os conduziram à fase contemporânea, enquanto os artistas brasileiros se defrontavam ainda com o referido problema da importação bruta e da conseqüente familiaridade e experiência ainda superficial do pensamento, do vocabulário e da gramática dessa arte que pretendiam revelar e divulgar entre o público paulistano, paulista e, mesmo, brasileiro.

Igualmente, essa audácia insolente foi causa da apreciação do evento à luz de uma improvável autoridade dadaísta a presidir a façanha modernista, nomeadamente, nas obras *Teoria e política do Modernismo brasileiro* de Sílvio Castro e *Die Dada-Internationale: der Dadaismus in Berlin und der Modernismus in Brasilien* de Norval Baitello Júnior. Estes dois autores, apesar já não do desinteresse, mas do descrédito da mensagem dadaísta entre os artistas e pensadores dessa fase heróica do Modernismo no Brasil, defendiam uma analogia e um encontro possível entre os dois movimentos a partir do compartilhado princípio programático destrutivo de rebeldia. Neste sentido, o primeiro dos autores utilizaria como motor da sua apreciação a radicalidade no desmitificar antipassadista desse primeiro gesto modernista, enquanto Norval Baitello Júnior difundia no seu estudo a imagem da Semana de Arte Moderna como um *happening* multidisciplinar em que esse movimento dissolvente, que construiria destruindo e participaria da feição paródica de Dadá, é lido a partir de uma relação interdiscursiva a respeito das comemorações formais e governamentais do Centenário da Independência.

Em todo o caso, à par ou além destas diversas e divergentes interpretações, podemos entender também essas referidas tentativas de teorização, concetualização ou, quando menos, de definição do Movimento Modernista que aparentam ser este apenas rutura e/ou destruição no território da arte plástica, como fruto da dificuldade para esclarecer o que é a arte nova e não só como possibilidade de construção de uma nova ordem artística superior e absolutamente negadora dos valores estéticos de um presente passadista.

Na verdade, para sermos justos, o devotamento à iconoclastia é conseqüência do apuro já não só para esclarecer, mas antes para concretizar e positivar para si próprios o que é a última mutação da arte, mas também é fruto mais fascinante – por invulgar – da determinação dos teóricos e críticos modernistas de não abusar das fórmulas vazias,

apesar da perplexidade ante o novo, nessa “primeira tentativa sistêmica de dar um sentido à arte no Brasil, para além de uma atividade ‘de salão’” (Roels Jr., 2007: 41).

Se o desejo de mudança era claro, mas o rumo ou sentido da mesma era ainda movido por uma ambição atônita ou informe, seria esse primeiro elemento que explorariam e prevaleceria, mesmo com contumácia, no seu discurso de aliciamento e persuasão a respeito da novidade. Assim, a palavra dos modernistas constrói-se novamente no paradoxo, pois, perante a impossibilidade de renunciar totalmente à tradição e reinventar a História da Arte, optam por centrar o discurso na argumentação de um, para eles ainda inatingível, “instituir a descontinuidade” (Saliba, 2000: 43), servindo-nos, novamente, das acertadas palavras do professor brasileiro para reler e descrever o processo da metamorfose vanguardista acontecido na Europa.

Desde este ponto de vista, e a respeito do movimento pendular e aparentemente paradoxal entre criação e destruição por que se decidiram, resulta singular, antes de mais nada, o facto de esta nova ideia brasileira da modernidade não ter favorecido a aplicação da agónica, mas vaga e convenientemente expressiva metáfora da *avant-garde* (ou *advance guard* ou *vanguard*). Embora Menotti del Picchia na sua conferência da Semana os autodenominasse “avanguardistas da ‘Arte Moderna’” (1979: 282), é parca a participação expressa e nominal do próprio conceito ‘vanguardismo’.

E isto é curioso, por exemplo, se pensarmos que os primórdios – e não só – modernistas no Brasil foram, à diferença do que acontecia nos países mais próximos, um correlato com notáveis variações mais ou menos concomitantes com diversos códigos estéticos das vanguardas, hoje históricas, da Europa.

Sabemos que o Modernismo brasileiro, como qualquer outra das vanguardas históricas, encara a missão de que se incumbiu a partir da percepção apodíctica de que não está destinada a inventar-se sobre umas normas pré-estabelecidas por nenhuma instância ou esfera, nem mesmo pelo roteiro das vanguardas estrangeiras preliminares, precedentes ou coincidentes, ou pela interação entre estas, senão que pode e precisa imaginar *ex novo* as suas próprias normas. Mas, apesar dessa certa tomada de posição contra a assunção cabal e bruta de correntes que chegavam ao país já estabilizadas e que, portanto,

contrariariam a própria práxis vanguardista, entendida como pesquisa artística e, portanto, individual, o Brasil ocupa, como já indicámos, um lugar específico no panorama latino-americano que o poderia ter levado a reivindicar de maneira mais explícita essa identidade:

Ao contrário do modernismo hispano-americano, mistura de formas parnasiano-simbolistas, o modernismo brasileiro, conhecido historicamente a partir de 1922, recebeu influências dessas vanguardas européias, ainda que constantemente negadas pelos seus próprios fundadores. A respeito dessas influências (...) é necessário distinguir entre as mais 'remotas', como o futurismo e o expressionismo (este influenciando primeiramente na pintura) e as que atuaram por volta de 1921, como o dadaísmo e o '*esprit nouveau*' ou 'espírito moderno', como nos foi trazida por Graça Aranha (Teles, 1972: 11).

O valor genérico, que essa potencial representação da modernidade atenta a essa singularidade vanguardista pode desempenhar, poderia ter sido tão impreciso no discurso do modernismo brasileiro que deslocasse o foco de interesse da especificidade da sua ainda precária renovação, engendrando um certo discurso vago e, por vezes, espiralado que se move e gira sucessivamente em torno do mesmo centro.

Neste caso, em primeiro lugar, trataria-se de um centro formado por elementos provenientes já do mais amplo marco da modernidade, como o agudo senso de militância, o elogio do inconformismo, a corajosa e precursora sondagem artística e, de modo mais geral, a confiança na vitória final da imanência sobre as tradições que pretendem apresentar-se como eternas e transcendentemente determinadas (Calinescu, 1987: 95).

Porém, também, em segundo lugar, seria um núcleo que, a partir desse conúbio moderno com o tempo visto da perspectiva da confiança no progresso, gira à volta do mais significativo ainda – e de maior potencialidade propagandística para os modernistas brasileiros – mito vanguardista da heróica luta pelo futuro. Um mito de teor notavelmente revolucionário e belicoso que aparecia já nos discursos da Semana e nos escritos imediatamente anteriores e posteriores, embora não fosse reforçado ou sublinhado através da adoção de uma conveniente e convincente identificação cabal com a vanguarda. Mostra disto são

o autorretrato grupal delineado por Oswald de Andrade no artigo “Semana de Arte Moderna”, publicado na edição de São Paulo do *Jornal do comércio* no dia 11 de fevereiro de 1922, onde eram representados como os ‘boxeurs’ na arena artística, combativos na procura de um ideal, ou no seguinte excerto da prédica do grande divulgador do Modernismo, Menotti del Picchia, no dia 15 no Teatro Municipal:

A nossa estética é de reação. Como tal é guerreira. O termo futurista, com que erradamente a etiquetaram, aceitamo-lo porque era um cartel de desafio. Na geleira de mármore de Carrara do parnasianismo dominante, a ponta agressiva dessa proa verbal estilhaçava como um ariete. Não somos, nem nunca fomos “futuristas”. (...) O que nos agrupa é a idéia geral de libertação contra o faquirismo estagnado e contemplativo, que anula a capacidade criadora dos que ainda esperam ver erguer-se o sol atrás do Partenon em ruínas (Picchia, 1979: 280).

É de notar, mais uma vez, que a eloquência do pintor e poeta de São Paulo recupera, novamente, certas estruturas de ‘mediação’ entre tradição e vanguarda, pois a força do discurso provém, inegavelmente, também de uma certa verbosidade que toma como deusas menores e musas elementos de um certo preciosismo finissecular.

Assim, perante este apuro e este embaraço para esclarecer o que é a arte nova, os modernistas puderam omitir argumentos mais eloquentes ou mais forçados e postiços, e mesmo táticas ainda mais desenvolvidas de ‘propaganda’, orientadas a despertar os fervores messiânicos da vanguarda, talvez, justamente por ser a pintura, como disse Oswald de Andrade, “das artes modernas a que choque mais profundamente a cultura dos analfabetos letrados” (1922: 5).

Pensemos nessa mesma conferência de Menotti del Picchia, onde se pergunta que é a arte brasileira para responder com uma soma de negativas, dirigidas, por exemplo, ao canto da mulher “*leitmotif* das jeremiadas líricas” dos “poetas cabeludos, falsos como brilhantes pingos d’água, só descantavam ELA” (Picchia, 1979: 278), ou, num plano ainda mais impreciso, ao “postiço, meloso, artificial, arrevesado, precioso”. Estes vagos elementos, é claro, eram combatidos com outros de idêntica inconsistência, embora já evocadores da liturgia simbólica dessa *concordatio* entre a História e a Arte alimentada pelos futuristas:

“queremos escrever com sangue – que é humanidade; como eletricidade – que é movimento, expressão dinâmica do século; violência – que é energia bandeirante” (Picchia, 1979: 280).

Podemos pensar, igualmente, na indefinição da palestra de Ronald de Carvalho “A pintura e a escultura moderna do Brasil”. Como sabemos, essa conferência foi realizada na primeira noite da Semana e, embora não fosse reproduzida por extenso em nenhum dos jornais da capital paulista, provocou a ironia do *Estado de São Paulo* no artigo “Artes e artistas” do 14 de fevereiro, onde se acentuava a imprecisão das convicções do autor, assim como o lógica e consoantemente pouco convincente convencimento do poeta carioca.

E ainda, podemos recordar o exemplo mais paradigmático da “desigualdade da penetração daquela mensagem de renovação” (Helena, 1986: 42), que seria a oratória de Graça Aranha, quem não compreende a arte moderna como se pode comprovar a partir da leitura da sua *Estética da vida*, mas com o magnetismo do *homme du monde* que, entre outros, Di Cavalcanti admirava nele, apela ao sentimento como atalho interpretativo desta, porque a considera uma contrafuga ao passadismo.

Assim, no texto com que o acadêmico indignado e revoltado inaugurou a Semana, depois de proceder à dissociação de Arte e Beleza, ao afirmar que a arte é independente deste preconceito, “É outra maravilha que não é a beleza. É a realização da nossa integração no cosmos pelas emoções derivadas dos nossos sentidos, vagos, indefiníveis sentimentos que nos vêm das formas, dos sons, das cores” (Aranha, 1979: 266), avança-se no sentido do prolongamento, mas nunca do aprofundamento, na compreensão empática dessa modernidade:

A pintura nos exaltará não pela anedota que, por acaso, ela procure representar, mas principalmente pelos sentimentos vagos e inefáveis que nos vêm da forma e da cor. Que importa que o homem amarelo, ou a paisagem louca, ou o Gênio angustiado não sejam o que se chamam convencionalmente reais! O que nos interessa é a emoção que nos vem daquelas cores intensas e surpreendentes, daquelas formas estranhas, inspiradoras de imagens e que nos traduzem o sentimento patético ou satírico do artista (Aranha, 1979: 267).

Ou, antes e mais adequadamente, avança-se no desenvolvimento da sua incompreensão dessa modernidade que, com a progressão da prédica, vai ficando gradativamente evidenciada:

O gênio se manifestará livremente, e esta independência é uma magnífica fatalidade, e contra ela não prevalecerão as academias, as escolas, as arbitrarias regras do bom gosto e do infecundo bom senso. Temos que aceitar como uma força inexorável a arte libertada. A nossa atividade espiritual se limitará a sentir na arte moderna a essência da arte, aquelas emoções vagas transmitidas pelos nossos sentidos e que levam o nosso espírito a se fundir no Todo infinito. (...)

Esta talvez seja a aceitação da moda, porque nesta arte moderna também há a vaga da moda, que até certo ponto é uma privação da liberdade. A tirania da moda declara Debussy envelhecido e sorri do seu subjetivismo transcendente. A tirania da moda reclama a sensação forte e violenta da interpretação construtiva da natureza, pondo-se em íntima correlação com a vida moderna na sua expressão mais real e desabusada. O intelectualismo é substituído pelo objetivismo direto que, levado ao excesso, transbordará do cubismo ao dadaísmo (Aranha, 1979: 270-271).

E assim, ao mesmo tempo, vai ficando claro que a sua adesão, como o seu discurso, tem a ver, principalmente, com a oposição ao academismo: “Da libertação do nosso espírito sairá a arte vitoriosa. E os primeiros anúncios da nossa esperança são (...) estas pinturas extravagantes, estas esculturas absurdas, esta música alucinada, esta poesia aérea e desarticulada” (Aranha, 1979: 273).

A atitude do acadêmico insurreto, ilustra a utilidade estratégica dessa assincronia de que falávamos, como também o faria o diálogo atípico de Ronald de Carvalho e Paulo Prado durante a Semana, em que ao fazer notar o primeiro a peculiaridade de estarem numa reunião modernista cheia de passadistas, o segundo garantiria não ter isso importância nenhuma, porque o relevante era a reunião (Amaral, 1979: 158). Ou, mesmo, o facto de os ideólogos, promotores, participantes e oradores da Semana terem esquecido qualquer precedente ou transição numa dialética dualista e opositiva, como sempre se pretendem as polêmicas entre a convenção e a modernidade.

Estes artistas poderiam ter lembrado e resgatado de entre o marasmo do academismo os contributos de alguns dos seus conterrâneos, como algumas das pinturas de Pereira Passos de Belmiro de Almeida (1858-1935), que, desocupando o seu lugar insigne na pintura do final da Monarquia, nota e observa e parafraseia, sem conquistá-las – como, no entanto, também ainda não as conquistaram os modernistas –, as afirmações vanguardistas do divisionismo ou do futurismo ou, mesmo, a radical singularidade de um artista anterior, como Henrique Alvim Correa (1876-1910). Trata-se de um ilustrador que, na Europa, concebe aqueles que talvez sejam os primeiros desenhos de ficção científica do século passado, destinados a ilustrar a obra literária de H. G. Wells, que poderiam ser exemplificativos também de uma modernização em forma ainda de tentativa.

Além de, talvez, no caso de Henrique Alvim Correa, os modernistas desconhecem os seus avanços como artista na diáspora em relação ao *action drawing*, o silêncio à volta de certos nomes orientou-se, é claro, pelo desígnio de revelar-se como um movimento de reinício e de renovação radicais, para o qual a juventude parecia ser uma regra e também um fundamento, uma vez que tornava salientes os seus valores aurorais de viço, frescor e começo:

A escolha das obras e os convites aos artistas não podem ser definidos segundo um critério, a não ser que consideremos como um princípio o fato de serem convidados os artistas jovens que seguiam ou tentavam outra orientação que não a da Academia. Este aspecto, “artistas jovens”, parece-nos digno de ser acentuado pôsto que Artur Timóteo (Rio 1882-Rio 1923), um verdadeiro *fauve* em sua última fase, em 1922, não foi incluído no grupo. Mesmo que tivesse impedimento físico de comparecer à exposição, poderia ter tido obras suas representando-o (tal qual Brecheret ou Rêgo Monteiro, então na Europa) (Amaral, 1979: 139-140).

Neste descompasso – comum em movimentos mais ou menos equivalentes noutras latitudes – na assunção, posse e aprofundamento da modernidade, o gosto da novidade, se nos perguntamos por ele – e temos de perguntar-nos porque estamos a falar de modernidade –, revela-se através de uma lúcida capacidade de intuição e empatia artística. Esta fez com que os literatos não experimentassem o mesmo tipo de emoção

perante Mestrovic e Michelangelo, tomados como pontos de referência na história da arte para compreender a Brecheret, e, conseqüentemente, também não os lessem igual.

Isto teria sido tão descabido como ler Nathalie Sarraute como Poe, sentir a mesma emoção perante o *Poème électronique* de Varèse e ante uma música para piano de Debussy – com quem, não por acaso, Mário de Andrade se identificava em 1921, por criar uma nova estética razoada a partir do distanciamento das formas clássicas – ou, também, como se parodiava nas *Memórias sentimentais de João Miramar*, interpretar estas à sombra de “Virgílio, apenas um pouco mais nervoso no estilo” (1964: 170).

Não obstante, a pergunta pela modernidade ainda deve ser orientada para a questão central de se, no marco da Semana, existiu uma autêntica revolução plástica através da busca de novos procedimentos.

E para isto, se o plano abstrato da palavra esclarece pouca coisa, o plano concreto da arte, como meio de conhecimento, evasão ou meditação será um espelho, talvez sem azougue, onde apreciar os esforços, as fugas e contrafugas dessa procura de compreensão da modernidade.

E isto será possível porque os modernistas eram um grupo de vanguarda e, “portanto, pequeno” (Batista & Lima, 1998: XXXII). O Modernismo da paulicéia orientada para a grande aventura progressista era, em palavras de Di Cavalcanti um “pequeno clã de criaturas abertas a novas especulações artísticas” (AA. VV., 1972: s/p), facto que permite tratar a obra dos artistas em pormenor, no seu universo e iconografia, principalmente no discurso pictórico que, nestes primórdios do Modernismo, se converteu numa segunda natureza, talvez a primeira para o movimento.

A exposição de artes plásticas integrada nas atividades da Semana de Arte Moderno e exibida no saguão do Teatro Municipal mostrava, segundo o catálogo, cem obras de doze artistas nos âmbitos da arquitetura, a pintura e a escultura, das quais focaremos, principalmente, algumas das propostas se bem que possam existir obras que foram expostas sem mencionarem-se no referido catálogo.

Como sublinharam Marta Rossetti Batista e Yone Soares de Lima, “torna-se difícil a identificação, hoje, de muitas das peças que participaram da Semana de Arte Moderna” (1998: XXXVII). Este

facto é devido, principalmente, ao descuido com que o inventário da exposição foi feito, de que são indício a ausência de qualquer prefácio ou prelúdio informativo ou a organização das obras que, sob a epígrafe de “Pintura”, amalgamava óleos, colagens, gravuras ou desenhos, aliás, na sua maior parte, sem qualquer esclarecimento a respeito da técnica ou, também não, das dimensões ou datação das peças. No entanto, um segundo fator auxiliou nesta indefinição: a exiguidade, por oposição à atenção recebida pelos conferenciantes e músicos participantes, da repercussão que teve na imprensa a ação dos artistas plásticos, só referida através de pequenas notas que informavam da exposição sem o complemento de qualquer informação ou comentário crítico adicional e esclarecedor.

Assim, são elididas nesta análise certas obras e autores, como é o caso de Martins Ribeiro, de Oswaldo Goeldi, cuja presença é duvidosa, mas que, de ter participado na exposição, teria exibido ainda obras como desenhista ou pintor – pois só se devotou à gravura dois anos depois do evento –, ou de Hildegardo Leão Velloso, artista pouco interessado na renovação das vanguardas que teria participado a pedido de Ronald de Carvalho (Amaral, 1979: 243).

Quanto aos pintores que, de facto, mostraram a sua obra na exposição, como sabemos, a maioria dos expositores desenvolveria sua produção mais característica nos anos posteriores ao *happening* de 22 e à sua ação coletiva modernizante no mundo artístico. E por isso, observada em conjunto, a proposta plástica se define pelo ecletismo nas direções, vértices e formalizações das teorias das vanguardas, do mesmo modo que acontecerá, por exemplo, na secção de escultura.

Neste sentido, se podemos afirmar numa delimitação fluida que a inspiração pós-impressionista na pintura foi a dominante – com as obras neo-impressionistas de Rego Monteiro e Zina Aita, artista dedicada de preferência à cerâmica, e o expressionismo de Anita Malfatti e John Graz (Amaral, 1979: 192) –, a verdade é que há um importante número de orientações de difícil demarcação, em primeiro lugar, pela inequívoca procedência romântica ou pela visualidade finissecular de algumas delas.

Exemplo disto é o contributo de Di Cavalcanti. A sua participação nas atividades e posicionamentos que precederam à Semana de Arte Moderna é notória ora no âmbito da ilustração – em que salientam os

seus trabalhos para o livro de poemas *Carnaval* de Manuel Bandeira ou como ilustrador para *O pirralho* – ora também como jornalista. Na constituição do grupo modernista, Di Cavalcanti é a figura que acaba, com Anita Malfatti e Brecheret, a tríade pictórica promotora do movimento.

Repare-se aqui na subtil mas expressiva mudança: se a obra dos dois pintores foram *exempla* para o grupo, no caso das achegas de Di Cavalcanti, o relevo orienta-se para a promoção e não para a inspiração dos participantes no ambicioso projeto de renovação das artes que seria o Modernismo. Só entre 1920 e 1921 iniciou o autor uma certa experimentação com a cor. De facto, até pouco atrás era só conhecido como ilustrador e na passagem do desenho para a pintura a óleo eram notáveis as influências do *fin de siècle*, nomeadamente, do provocador pintor e ilustrador inglês Aubrey Beardsley. Assim, podemos imaginar a dedicação e o zelo do autor para renovar e *reciclar* a sua técnica o suficiente como para poder imaginar a significativa capa que realizou para a *Paulicéia desvairada*.

No entanto, na Semana de Arte Moderna podiam ser vistos ainda os ensaios dessa modernização: foram expostos trabalhos de um Di Cavalcanti que foi já idealizador e centro da Semana, mas que se mostrava inseguro ainda na expressão e na atualização. O autor de *Samba* ou *Mangue* serve-se ainda de uma técnica impressionista, mas subordinada a um expressionismo inerente, o que faz com que apresente pinturas de inspiração penumbriada ou romântica, bem explicitada em títulos como *Coqueteria* ou *Boêmios e intimidade*. E, ao mesmo tempo, concebe a capa do catálogo da exposição, que dialoga mais solidamente com a modernidade pela libertação do volume na figura feminina rodeada duma vigorosa vegetação e que, portanto, por oposição ao mais precário posicionamento artístico das telas, retrata perfeitamente esse momento de ensaio e teste.

Igualmente, as oito pinturas que formaram a contribuição de Rego Monteiro – obras realizadas na sua estadia no Brasil e que faziam parte da coleção de Ronald de Carvalho, pois o pintor pernambucano estava novamente em 1922 em Paris, cidade em que estudara entre 1914 e 1921 – mostra-nos um artista à procura do seu caminho em obras impressionistas como a tela *Composição*, organizada por volta da mancha, da cor e do contraste entre luz e sombra.

Por oposição, o segundo elemento que dificulta uma delimitação clara será a presença de uma autoridade moderna não bem digerida ou, ainda, uma copresença de ambas pulsões na proposta de um mesmo artista.

De um modo diferente àquilo que acontecia no plano teórico, o problema da importação bruta gerou mostras paradigmáticas e bem diferentes na exposição, como a falsificação trocista da modernidade na proposta de Yan Almeida Prado e Paim Vieira. Se Oswald de Andrade, numa conferência na Sorbonne no ano seguinte à Semana de Arte Moderna, inseria o historiador na família dos artistas plásticos modernistas, este, pela sua parte, desvendaria, posteriormente que a sua participação na Semana fora simples ‘procura de desfastio’ numa cidade apática como o São Paulo de 1922 e que para isso se auxiliara da perícia técnica de Paim Vieira, nessa altura ilustrador de numerosos livros, embora considerasse que ele próprio teria podido desenhar com facilidade um conjunto de ‘garatujas’ convincentes para exibir na exposição daquilo que considerava obras absurdas e informes, segundo os seus próprios depoimentos posteriores.

Numa atitude notoriamente depreciativa a respeito do contributo e do papel histórico da Semana como anúncio e previsão de uma mudança no ciclo artístico, estes dois autores fizeram, e, na verdade, ainda fazem parte daquele que muito provavelmente seja o maior marco da cultura brasileira do século XX – quando menos quanto à evidência e à facilidade de identificação, delimitação e datação do mesmo como um novo momento publicamente ‘batizado’ –, mas com um significado diferente: agora como uma primeira e prematura mostra, embora adulterada, da dura exigência da originalidade que nas vanguardas gera tantos clichés quantos gera o academismo, demonstrando que uma imagem futurista medíocre não é melhor do que qualquer pálido adereço parnasiano.

Igualmente, nessa mesma condição de fingimento e estratégia, está a impostura reverenciosa da *Natureza dadaísta* de Ferrignac, desenhador de traço elegante e refinado, que, como assentou Aracy Amaral, não poderia corrensponder-se com a iconoclastia do grupo niilista:

Nem seria de supor que o ilustrador e caricaturista Ignácio da Costa Ferreira, cujo traço rápido e expressivo fixou não poucos no famoso diário

da *garçonnière* de Oswald de Andrade (de 1918 a 1919), pudesse ter o ânimo destruidor do movimento dadaísta. Embora sem conhecermos seu trabalho exposto na Semana, o título leva-nos antes a crer num trabalho reunindo o máximo de extravagância, com uma certa dose do “moderno” mundano como era do gosto de Ferrignac e conforme nos fornece alguma indicação esta *Colombina*, de sua autoria, realizada em técnica mista e colagem, e hoje pertencente à coleção Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da U.S.P (Amaral, 1979: 185-186).

Este exercício de nominalismo apresentava o modernismo como categoria semanticamente variável e declarava um desejo de atualização terminológica análogo ao dos teóricos.

Tendo em mente esse mesmo objetivo podemos compreender a *Impressão divisionista*, um dos vinte quadros selecionados por Anita Malfatti – e aliás, segundo essa dificuldade assinalada anteriormente para delimitar as obras presentes na exposição, um dos relativamente poucos trabalhos que hoje conhecemos dos exibidos pela artista – para participar nos atos da Semana de Arte Moderna. A pintora, como é sabido, conseguira restituir-lhe à intersubjetividade faculdades para reunir-se com grande parte das derivas do ideal romântico e com a extrema emotividade finissecular através da conquista de um expressionismo, ainda intuitivo para outros artistas como Di Cavalcanti. E, neste sentido no momento da exposição – onde a presença desse seu vigoroso contributo expressionista derivava, principalmente, de telas produzidas anteriormente e já expostas em 1917 –, o seu posicionamento, embora continuasse a ser dos mais desenvolvidos e coerentes, já não demonstrava essa certeza. Agora a autora adentrava-se, ousada, numa nova experimentação e oscilação derivada da vontade de chocar e movida pela ambição maior de ampliar o âmbito da sua renovação; uma renovação que, afinal, era tão precária como a do futuro pintor da exuberância tropical.

Igualmente, podemos ver esse desejo de atualização veiculado através de fórmulas de agrupação coletiva adotadas ao pé do cavalete – ou na margem da página – na obra *Cubismo* de Rego Monteiro. Este pintor, apesar de ser o único dos modernistas da “fase heróica” a estudar na Paris do pré-guerra, priorizava também o subterfúgio adjetivador e taxinómico como mecanismo para ocultar a insuficiência da sua

ainda falida revolução pictórica. E neste sentido, de modo análogo ao que acontecia com o questionável divisionismo malfattiano, pouco podemos adivinhar ainda nessa tela da dilaceração dos fundamentos da linguagem visual de Ocidente e da decorrente recomposição, a partir dos seus “elementos [de] a epifanía de un universo capaz de moverse entre la autonomía y el reflejo poetizado de la realidad” (Brihuega, 1996: 138), operadas, em sinergia com o Fauvismo, por esse Cubismo duvidosamente tutelar.

No entanto, aos artistas a prática revelara-lhes de modo mais contundente a impossibilidade de entender “a modernidade como uma espécie de ordem universal à qual se teria acesso imediato”, como se pretendia nessa fase segundo Elias Thomé Saliba (2000: 44).

Obviando as receitas pré-fabricadas, podemos seguir a formação do ideário através de uma pesquisa artística exigente e contraditória. A diversidade de tendências num artista é prova disto, como é o caso tanto de Rego Monteiro, que também expõe certas telas de colorido *fauve*, quanto de Di Cavalcanti e a sua reelaboração do *Café Turco* com técnicas cubistizantes.

Esta curiosidade pelas novas tendências será árdua, mas também fértil em termos de vanguarda: embora a maioria das peças de Brecheret fossem ainda vacilantes na definição, pensemos na sua *Pietà*, a sua vontade renovadora consagrou-se no gigantismo de *Génio*, que causou essa perplexidade do público procurada extenuantemente pelos teorizadores.

Um desconcerto que, como sabemos, teve como razão maior uma outra estratégia a respeito da assincronia: a recuperação dos elementos do ‘malfattismo’ e o silenciamento do rumo conservador que a autora tomara em 1920.

Com esse subterfúgio, a sua antiga “interpretação completamente pessoal do expressionismo alemão” (Aguilar, 2000: 14) abalaria o público da Semana com os mesmos argumentos que na exposição de 1917: a libertação cromática, a experimentação perspectiva, a dramaticidade ou o “encanto sempre novo do feio” que Mário de Andrade recorda no seu invulgar “Prefácio interessantíssimo” (1993: 64).

Acerca desse choque do anômalo, podemos recordar, a título de exemplo, como o público desconcertado com os ritmos diagonais do referido *O homem amarelo*, identificou a inspiração do quadro com a

“clínica dos irmãos Revoredo”, onde, como nos diz René Thiollier, “pela manhã, num assalto de enjôo, em lamentável postura, de cabeça pendida, se vêem dúzias de indivíduos a babarem por um canudo, enquanto se lhes vai procedendo à lavagem do estômago” (Amaral, 1979: 136).

Aliás, de outra perspectiva, as procuras dos participantes revelaram-se extremamente fecundas. Segundo recorda Reynaldo Roels Jr., a leitura mais corrente “é a de que o Modernismo surge como tentativa de acertar o relógio artístico brasileiro de acordo com o fuso internacional”, mas vai aos poucos direcionando-se para o especificamente brasileiro (2007: 41).

Pois bem, se eram poucas as peças que atendiam ainda a questão do nacional na exposição da Semana, aquelas que o fizeram, como as referências ao estilo neocolonial na arquitetura apresentada na maquete de projeto da casa na Praia Grande do arquiteto polonês Georg Przyrembel, uma escultura de Brecheret, ou, já no âmbito propriamente pictórico, as obras *Baianas* e *Moemas* de Anita Malfatti ou, especialmente, *Cabeças de negras* e *Lenda brasileira* de Vicente do Rego Monteiro – que, aliás, a partir de 1923 se dedicaria ao estudo artístico das tradições indígenas brasileiras – revelaram um considerável vigor e clarividência.

Não só porque permitiam a entrada naquilo que Gabriel García Márquez, a respeito da pintura do século XX, denominara a era da América Latina, como produtora mundial de imaginação criadora, que segundo ele era a matéria mais rica e necessária do novo mundo, e que tão genial e diversamente representariam Tarsila do Amaral ou Mário de Andrade senão, principalmente, pelo empenho lúcido que a adaptação às novas tendências implicou num grupo recém-imaginado sob o signo do maquinismo. Porque se, como afirmara Borges a respeito do cosmopolitismo, o privilégio do americano é o de ser um europeu no desterro e, se isto implicava que, à diferença dos habitantes da Europa que são particularidades – ingleses, noruegueses ou italianos –, este não tem esses vínculos, e pode ler Cervantes, Voltaire ou Ibsen sem solução de continuidade, o brasileiro tem agora uma desvantagem.

Ao contrário dos europeus, o artista que desenvolve a sua experimentação vanguardista na América não dispõe de um tempo mediador entre a chegada da modernidade e a virada já experiente e

cansa do europeu para o primitivo. E por isso o esforço é maior para o artista brasileiro: porque este está obstinado em pesquisas de uma simplicidade imemorial, num movimento gerado numa sociedade que se distancia das presenças indígenas e africanas através de um industrialismo cada vez mais complexo.

Enfim, somos conscientes da impossibilidade de captar bergsonianamente a experiência artística numa espécie de *durée* do desdobramento experimental de cada autor, e por isso procuramos, dentro do inevitável esquematismo, oferecer uma intuição efetiva da centralidade da plástica na Semana.

Isto é, uma memória orgânica que subordine o caráter cerrado e urgente do programático ao teor imediato e problemático das artes e que nos permita virar às avessas o acertado tópico crítico de que os “participantes da Semana *sabiam o que não queriam, mas não sabiam o que queriam*”, apontado com engenho por Lucia Helena em *Modernismo brasileiro e vanguarda* (1986: 51):

O estabelecimento de diretrizes, a vertente construtiva, a aglutinação em torno de princípios claramente determinados *a priori* não existiram. Traços gerais do que chamamos fase heróica podem ser agrupados em torno de metas e de princípios embutidos nas próprias produções do período e que giram em torno de vários núcleos: a *renovação estética permanente*, através do aproveitamento dos princípios da vanguarda, com “deglutição” pessoal e autônoma e adaptação ao panorama brasileiro; a *revisão da “história pátria”*, relida agora do ângulo do colonizado; a *revitalização do falar brasileiro*, o resgate do coloquial e regional (...) (Helena, 1986: 51).

Para compreender melhor esta radiografia poderíamos afirmar que estes sabiam o que queriam mas não sabiam o que dispensar. E isto porque, de forma mais patente do que os teóricos, demonstraram que o que perseguiam era a fecundidade da liberdade. Mas também, mais do que estes, evidenciaram que a evolução não pode ser dirigida nem digerida artificialmente.

Dessa mais adequada perspectiva contemporânea, mais atenta à problematicidade do que à estabilidade ou a certeza a respeito da cultura – pensemos no nosso tempo como um tempo inconciliável com as *summae universali*, como um tempo em que as boas enciclopédias,

anacrónicas, ficam ultrapassadas e obsoletas antes do último volume –, podemos ver, assim, o contributo destes artistas não como um capítulo mais a arrumar na história da arte, mas como um magnífico ensaio.

E isto, apesar de que, implícita e involuntariamente, sejamos ainda condicionados nestas aproximações a este momento artístico por uma compreensão da vanguarda, no sentido da antecipação, da obstinação desesperada no futuro, de um tempo artístico que se adianta ao seu próprio presente para inserir-se no futuro. A Semana é, assim, um extraordinário ensaio a despeito do facto de esta idealização se concentrar, necessariamente, num modelo evolutivo como o da filosofia hegeliana ou o do transformismo darwiniano (Compagnon, 1990: 54). Mesmo que estas formas de pensamento nos conduzam à ideia errada, à fatal confusão entre os melhores e aqueles que sobrevivem e se adaptam – sofisma artístico que privaria, entre outras consequências, obras que foram marcos importantes no estabelecimento das linguagens da arte contemporânea, como as da revolucionária Anita Malfatti, do acesso ao Olimpo modernista –, a possibilidade de focar a Semana como início ou teste de um *continuum* sempre nos permitiria, por exemplo, num movimento de sentido contrário ao efetuado a respeito de Malfatti, ultrapassar a *Academia* de Tarsila e admirar a formidável transformação e aclimação que, a partir da lição da insegura e irresoluta experimentação da instauração do modernismo, esta artista protagonizou.

Com o corrigir, o simplificar e o adaptar, isto é com a revelação do inadequado para a arte nova, os artistas aventuraram alternativas que cubriram grande parte dos princípios que regiam a cultura artística, não só académica, mas também vanguardista, adiantando em miniatura a complexidade da vontade alternativa de que parte, teórica e estrategicamente, o Modernismo e em que deságua no seu desenvolvimento histórico.

E dizimos que o fazem em miniatura, também, porque segundo o repensar problematizador que tutela estas páginas, devemos recordar que a inspiração exercida pela Semana de Arte Moderna, segundo os depoimentos posteriores dos seus protagonistas, realizados já a uma certa distância – embora ainda insuficiente, segundo a necessária ‘visão oblíqua’ de que falou Michel de Certeau a respeito da contemporaneidade, isto é, visão de si mesma sobre si mesma, imperfeita

e distorcida na sua perspectiva obliquamente vertical –, não foi provavelmente tão imediatamente poderosa como de início se pretendeu. Neste sentido, podemos pensar nas palavras de Carlos Drummond de Andrade, que afirmara que em Belo Horizonte, onde então residia, não houve nenhum estímulo nem repercussão instantânea, do mesmo modo que também o manifestara na década de 60 Rodrigo Melo Franco de Andrade a respeito de uma possível reverberação da ação modernista no Rio de Janeiro.

Enfim, mesmo se as dimensões iniciais desta revolução fossem as da miniatura – ou as de uma exigente e difícil pintura de médio formato, só apropriada para os salões da burguesia e das elites mais excentricamente visionárias, como aqueles de D. Olívia Guedes Penteado ou Paulo Prado –, posteriormente submetida aos efeitos de um benéfico, acertado e quase mitológico gigantismo, os artistas da Semana entreabriram uma porta. Foram eles que permitiram entrever a possibilidade e, também, a seriedade de modificar as regras de composição e, também de inspiração num *continuum* acelerado, aligeirado e abreviado por Ferreira Gullar para o período posterior à Primeira Guerra Mundial:

Quando, a partir de 1919, as relações se normalizam, o processo de autonomia da sociedade brasileira se adiantou bastante, senão no plano cultural ao menos no plano econômico, e o movimento de 22 é expressão dessa confiança de setores das classes dominantes e da intelectualidade na possibilidade de o País abrir seu próprio caminho.

Os modernistas não ignoravam as várias manifestações vanguardistas ocorridas na segunda década do século mas o negativismo fundamental dessas correntes não servia aos objetivos do movimento brasileiro. Dêles, o modernismo aceitou principalmente, mas com outro sentido, o irracionalismo como valorização das faculdades primitivas do homem – aqui imediatamente transferido para outro lado: a valorização do “primitivismo” nacional, da cultura indígena (lendas e mitos) e da selva, como repositório presente, daquela cultura. Deu-se uma “barbarização” da sofisticação européia (Gullar, 1969: 34).

São assim os ‘sucessores’ imediatos destes modernistas ‘precoces’ os que abrirão esse acesso, trabalhando o que ainda resta das leis artísticas – sempre, como sabemos, movendo-se dentro dos parâmetros

de uma arte figurativa, sem chegar à abstração – num marcante *finale* simbólico desse primeiro momento e das suas pesquisas e tentativas com a liberdade das novas possibilidades de representação do real.

A Antropofagia – e mesmo a produção surrealista posterior – de Tarsila do Amaral retoma a intuição da Semana da ideia sartriana de que, nas nossas sociedades em movimento, os atrasos dão algumas vezes o adiantamento e refunde, num molde poderoso, elementos cuidadosamente escolhidos dos ensaios de vanguarda precedentes: a rigorosidade da experimentação formal, a exigência da exploração de novos olhares sobre a realidade ou a identificação da arte como libertação.

Ou também, num segundo momento, outros trabalharão sobre os restos das leis artísticas na rearticulação desse *finale*, como fez, com a lucidez que o caracteriza, o grande Carlos Drummond de Andrade – facto, aliás, apontado, com não menor brilhantismo, pelo ímpar artista plástico e escritor Nuno Ramos.

A pouco divulgada *Arte em exposição* de Drummond acolhe um inteligente revisionismo do modernismo plástico, porque a empatia da sua palavra reúne e equilibra a modernidade com a grande pintura ocidental – ao modo de versão comedida e gulhivizada do ‘museu imaginário’ proposto por André Malraux, onde caberiam Ticiano ou Camille Corot, mas também Portinari –, reconciliando a linguagem plástica e a interpretativa e superando a arritmia concetual da Semana.

Essa obra com a sua depuração, poderia representar o ponto em que a modernidade se torna um “universo passado a limpo”, como o da composição que o poeta lhe dedica ao colorismo algebráico de Mondrian. Ou, também, como o representado no poema “Homenagem a Picasso” (1973) em que a arte moderna, num movimento circular de revisão harmonizadora, se afina por fim nesse princípio fundador de libertação intuído pelos primeiros modernistas, e que Drummond celebra no amor do pintor pela “liberdade no concreto desígnio de ser livre” (1973: 15).

REFERÊNCIAS

- AA.VV. (1972), *Semana de 22 – Antecedentes e conseqüências*, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
- Aguilar, Nelson (2000), “Brasil, Século XX”, in AA. VV., *Século 20: Arte do Brasil*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 13-21.
- Almeida, Paulo Mendes de (1972), “Desafio da modernidade”, in AA.VV, *Semana de 22 – Antecedentes e conseqüências*, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, s/p.
- Amaral, Aracy (1979), *Artes plásticas na semana de 22*, São Paulo, Editora Perspectiva [4.ª ed.].
- Andrade, Carlos Drummond de (1973), *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar Editora.
- Andrade, Mário (1993), *Poesias completas*, Belo Horizonte, Villa Rica.
- Andrade, Mário (1944), “Fazer a História”, *Folha da Manhã*, 24-8-1944, s/p.
- Andrade, Oswald de (1922), “Semana de Arte Moderna”, *Jornal do Comércio*, 9-02-1922, pp. 5-6.
- Andrade, Oswald (1964), *Memórias sentimentais de João Miramar*, São Paulo, Difusão Européia do Livro.
- Aranha, Graça (1979), “A Emoção Estética na Arte Moderna”, in Aracy Amaral: *Artes plásticas na semana de 22*, São Paulo, Editora Perspectiva [4.ª ed.], pp. 266-274.
- Batista, Marta Rossetti (1985), *Anita Malfatti no tempo e no espaço*, São Paulo, IBM.
- Batista, Marta Rossetti & Yone Soares de Lima (1998), “Introdução”, in *Coleção Mário de Andrade: artes plásticas*, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo [2.ª ed.]: XXII-LVIII.
- Brihuega, Jaime (1996), “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias”, in Valeriano Bozal (ed.) (1996), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol. II*, Madrid, Visor, pp. 127-146.
- Brito, Mário da Silva (1964), *História do Modernismo Brasileiro I – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira [2ª ed.].
- Calinescu, Matei (1987), *Five Faces of Modernity*, Durham, Duke University Press.
- Compagnon, Antoine (1990), *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil.
- Eliot, T. S. (1929), *Tradition and Experiment in Present-Day Literature*, Addresses Delivered at the City Literature Institute, London, London University Press.
- Fabris, Annateresa (1994), *O futurismo paulista*, São Paulo, Perspectiva.
- Gullar, Ferreira (1969), *Vanguarda e subdesenvolvimento – Ensaio sobre arte*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

- Helena, Lucia (1986), *Modernismo brasileiro e vanguarda*, São Paulo, Editora Ática.
- Lousada, Wilson (1976), “Apresentação”, in *Movimentos de vanguarda na Europa e modernismo brasileiro (1909-1924)*. Catálogo da Exposição, Rio de Janeiro, Divisão de Publicações e Divulgação da Biblioteca Nacional, pp. 7-11.
- Picchia, Menotti del (1979), “A conferência de Menotti del Picchia” in Aracy Amaral, *Artes plásticas na semana de 22*, São Paulo, Editora Perspectiva [4ª ed.], pp. 275-282.
- Roels Jr., Reynaldo (2007), “Brasil, uma nação a construir (na arte)”, in Reynaldo Roels Jr. (org.), *Um século de arte brasileira – Coleção Gilberto Chateaubriand*, Santa Catarina, Museu de Arte de Santa Catarina, pp. 39-43.
- Saliba, Elias Thomé (2000), “Reinvenção da História”, in Ana Maria Rodrigues (coord.), *Brasil-brasis: coisas notáveis e espantosas – Olhares modernistas*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 43-49.
- Teles, Gilberto (1972), *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, Petrópolis, Vozes.

MODERNIDADES COMPARADAS

ESTUDOS LITERÁRIOS / ESTUDOS CULTURAIS REVISITADOS

Organização: Eunice Ribeiro
Direção gráfica e capa: António Pedro
Edição do Centro de Estudos Humanísticos
da Universidade do Minho

© EDIÇÕES HÚMUS, 2012
End. Postal: Apartado 7081 – 4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão
Tel. 252 301 382 / Fax 252 317 555
E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão
1.ª edição: Dezembro 2012
Depósito legal: 353097/12
ISBN 978-989-8549-42-6

Desde a segunda metade do século XX, os estudos comparados têm vindo a afirmar-se como o espaço por excelência de interrogação e de reflexão sobre o fenómeno literário e suas múltiplas hibridações e cruzamentos, examinados numa perspetiva privilegiadamente transnacional e no eixo das suas relações com outras linguagens artísticas e culturais.

Decorrido um século sobre aquele que foi um período de afirmação revolucionária de um paradigma de modernidade que se declinaria nos múltiplos modernismos europeus e de além-Atlântico, importa repensar criticamente, sob uma ótica comparatista integradora e interdisciplinar e tomando-a quer nos seus pressupostos, quer nos seus corolários estético-culturais, político-ideológicos, filosóficos e sociais, essa etapa da história humana essencial à construção da nossa própria contemporaneidade, recorrentemente vertida nos termos e nos quadros teóricos de uma *pós-modernidade* ou mesmo de uma *transmodernidade*.

O volume que agora se edita reúne comunicações apresentadas no âmbito do 3.º Colóquio da Primavera, realizado nos dias 10 e 11 de maio de 2012 na Universidade do Minho. Promovidos em 2010 pelo Centro de Estudos Portugueses da Universidade de Coimbra, os Colóquios da Primavera constituem uma estimulante iniciativa de colaboração interuniversitária ao nível internacional que congrega anualmente um conjunto de investigadores oriundos dos centros de investigação em Letras/Humanidades das Universidades de Coimbra, Santiago de Compostela e Minho. Subordinada ao tema *Modernidades Comparadas: Estudos Literários/Estudos Culturais Revisitados*, a terceira edição deste evento propôs-se recentrar a atenção crítica em torno da investigação literária e cultural pensada a partir dos modelos fornecidos pelos primeiros modernismos do século que nos precedeu, aproveitando ainda a ocasião do recente lançamento de um novo programa doutoral em *Modernidades Comparadas: Literaturas, Artes e Culturas* pelo Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

9 789899 854942 6

ISBN 978-989-85494-2-6