onde?

Moderno

MODERNO

Moderno onde?

mam

ONDE

Moderno onde?

?

MODERNO

Moderno

quando?

QUANDO

Moderno

Moderno quando

?

quando?

quando?

mam

MODERNO ONDE ?

MODERNO QUANDO ?

onde?

Moderno

Moderno onde?

Moderno onde?

quando?

Moderno

Moderno

Moderno quando?

quando?

Ministério do Turismo, Secretaria Especial da Cultura, Governo do Estado de São Paulo, por meio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa, e Museu de Arte Moderna de São Paulo apresentam

Moderno onde? Moderno quando?

A Semana de 22 como motivação

Curadoria
Aracy A. Amaral / Regina Teixeira de Barros

04.09.2021—12.12.2021

Lei de Incentivo à CULTURA

PROAC EDITAIS

PATROCÍNIO

bradesco

CREDIT SUISSE

KPMG

PARCERIA

São Paulo capital da cultura

CIDADE DE SÃO PAULO CULTURA

REALIZAÇÃO

mam

Secretaria de Cultura e Economia Criativa

SÃO PAULO GOVERNO DO ESTADO

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO

PÁTRIA AMADA BRASIL GOVERNO FEDERAL

Moderno onde?

Moderno quando?

mam

O Museu de Arte Moderna de São Paulo, antecipando o centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, dá continuidade às reflexões sobre esse marco histórico. Ao longo do ano de 2021, a programação do MAM e de seu setor educativo abordam a magnitude do modernismo no Brasil. A exposição *Moderno onde? Moderno quando?* retrata o processo de desenvolvimento da arte moderna brasileira desde o início do século XX até a implantação do Estado Novo, em 1937, passando pelo evento ocorrido no Theatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922.

Com curadoria de Aracy A. Amaral e Regina Teixeira de Barros, a mostra reúne obras dos principais artistas modernos do Brasil. Na sala Milú Villela são expostas pinturas, gravuras e esculturas emblemáticas, ao lado de poemas e maquetes, refletindo o cenário da instalação do movimento no país. Além disso, a mostra apresenta a obra monumental de Cícero Dias, *Eu vi o mundo... ele começava no Recife*, de 1926-1929, fundamental para a compreensão do modernismo como fenômeno nacional.

Esta exposição conta com a importante colaboração do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, Acervo Banco Itaú, Biblioteca Mário de Andrade, Centro Cultural São Paulo, Fundação Biblioteca Nacional, Fundação José e Paulina Nemirovsky, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Museu de Arte Brasileira da FAAP, Museu de Arte Contemporânea da USP, Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, Museu de Arte de São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu Lasar Segall, Museu Nacional de Belas Artes, Museus Castro Maya, Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre outras coleções particulares, às quais agradecemos pelo apoio e empréstimo de obras.

A exposição é fruto de uma ampla pesquisa sobre história da arte moderna e certamente terá um impacto relevante na atualização e ampliação da compreensão do modernismo brasileiro.

Elizabeth Machado
Presidente da Diretoria
do Museu de Arte Moderna
de São Paulo

A Semana de 22: motivo e reflexão

Eleger a Semana de Arte Moderna de 1922 como motivação, tal como a mostra *Moderno onde? Moderno quando?* propõe, tem mais de um sentido. O evento ocorrido no Theatro Municipal há 100 anos justifica a exposição, mas é também o motivo para a compreensão dos processos de institucionalização do modernismo. É como se o debate sobre a Semana de 22 tivesse se transformado num padrão recorrente - uma espécie de tema da arte brasileira. Como no aniversário de 20 anos, com a famosa conferência *O movimento modernista*, de Mário de Andrade, em 1942, e na mostra de 50 anos, em 1972, a Semana de 22 foi comemorada praticamente a cada década.

A presente publicação, mais do que um catálogo que documenta e apresenta imagens das obras expostas, traz textos inéditos de pesquisadores de diversas áreas. Além do artigo das curadoras Aracy A. Amaral e Regina Teixeira de Barros, uma ampla cronologia, elaborada por Rachel Vallego, pontua os acontecimentos artísticos, urbanísticos, políticos e sociais ocorridos no período entre 1900 e 1937, central para a mostra. As curadoras convidaram ainda mais sete autores, que discutem o modernismo brasileiro a partir de diferentes perspectivas.

Luiz Felipe Alencastro analisa do ponto de vista político, econômico e social o período em torno da Semana de Arte Moderna e o contexto sul-atlântico, com destaque para as relações entre Brasil e Argentina. Ele recorre aos ensaios de Antonio Candido sobre *Marco Zero*, de Oswald de Andrade, e trata dos fluxos migratórios e das reformas urbanas. Felipe Chaimovich elege os acontecimentos que antecederam a Semana de Arte Moderna, fundamentais para a concepção e realização do evento de 1922, com ênfase no papel da família Prado. Ana Maria de Moraes Belluzzo situa historicamente a geração modernista,

aponta as contradições enfrentadas pelos artistas e intelectuais que participaram de um projeto coletivo de interpretação do país, e aborda obras modernistas indispensáveis para o debate.

Aldrin Moura de Figueiredo põe em xeque as fronteiras geográficas, políticas e literárias do modernismo brasileiro desde a Amazônia, tratada até agora como mera fornecedora de fábulas que alimentaram o imaginário nacional. Cacá Machado examina o pensamento e as pesquisas de Mário de Andrade, aborda a complexidade da cultura musical brasileira e sua polifonia oriunda de diferentes setores da sociedade. Durval Muniz de Albuquerque Júnior debate a relação entre o modernismo paulista e o pernambucano a partir do Movimento Regionalista e Tradicionalista, da atuação de Gilberto Freyre e da crítica de Joaquim Inojosa. Já Ruy Castro opõe-se às narrativas sobre a Semana de 22 elaboradas pelos protagonistas do modernismo paulista e questiona as versões mais difundidas - menciona Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Graça Aranha, entre outros, relativiza a importância da Semana de 22 como marco histórico e discorre sobre sua tardia repercussão.

Em vez de uma mera celebração do centenário da Semana de 22, *Moderno onde? Moderno quando?* constitui-se numa contribuição para a pesquisa e a reflexão sobre os significados desse evento, os discursos construídos sobre ele, seus antecedentes e desdobramentos. A exposição e a publicação ajudam a redefinir a importância histórica da Semana de 22 e seus motivos. Assim, o MAM colabora para a ampliação dos sentidos que pode ter o modernismo e para a compreensão da emergência da arte moderna como um acontecimento nacional.

Cauê Alves
Curador-chefe
do Museu de Arte Moderna
de São Paulo

Sumário

13 Moderno onde? Moderno quando? A Semana de 22 como motivação
Aracy A. Amaral
Regina Teixeira de Barros

19 A Semana de Arte Moderna: platinofilia e nacionalização do mercado de trabalho em São Paulo
Luiz Felipe de Alencastro

31 A família Prado e os antecedentes das artes plásticas na Semana de 22
Felipe Chaimovich

41 Emergência da arte moderna
Ana Maria de Moraes Belluzzo

55 Outras margens, outros centros: o modernismo brasileiro a partir da Amazônia
Aldrin Moura de Figueiredo

65 O coro, o boi e o modernista
Cacá Machado

79 Movimento regionalista e tradicionalista, a seu modo, modernista? As disputas em torno do moderno e do modernismo no Nordeste
Durval Muniz de Albuquerque Júnior

91 Espírito de porco. Perguntas e observações sobre um evento cuja história abriu mão dos fatos e começou a se contar sozinha
Ruy Castro

102 A exposição

189 Cronologia Brasil 1900-1937
Rachel Vallego

202 Obras expostas

Moderno onde? Moderno quando?

A Semana de 22 como motivação

Aracy A. Amaral

É crítica, curadora e historiadora da arte. Professora titular de História da Arte da FAUUSP e bolsista da Fapesp e da Fundação Calouste Gulbenkian, é formada em Jornalismo pela PUC-SP, com mestrado pela FFLCH-USP e doutorado pela ECA-USP (1971). Diretora da Pinacoteca do Estado (1975-1979), Fundação Bienal de São Paulo (1980) e diretora do Museu de Arte Contemporânea da USP (1982-1986). Fellowship da Simon Guggenheim Memorial Foundation (1978) e membro do Prince Claus Awards Committee (2002-2005), Haia. Autora e organizadora de livros e publicações sobre arte no Brasil e na América Latina.

Regina Teixeira de Barros

É doutora em Estética e História da Arte pela USP. Coordenou a equipe de pesquisa e a edição do *Catálogo Raisonné Tarsila do Amaral* (2006-2008). Foi curadora da Pinacoteca do Estado de São Paulo entre 2003 e 2015, onde realizou diversas exposições, entre as quais *Tarsila viajante* (Pinacoteca e Malba, Buenos Aires, 2008) e *Arte no Brasil: uma história do modernismo* (2013). Em 2018 recebeu prêmios da ABCA e da APCA pela mostra *Anita Malfatti: 100 anos de arte moderna* (MAM, 2017). Em parceria com Aracy Amaral, realizou a curadoria de *Tarsila: estudos e anotações* (Fábrica de Arte Marcos Amaro, Itu, 2020).

O século XX amanheceu com o Brasil ansioso por se modernizar. Virada a página da monarquia, extinta a escravidão com atraso – e sem projeto futuro para o porvir dos africanos, que aqui aportaram com uma contribuição que construiu a economia colonial –, estava latente o desejo de um novo país. Os núcleos urbanos começaram vivamente a se alterar nessa espacialidade enorme em sua diversidade cultural, que teve o mérito de se preservar como um único país.

Assim, emergem com força o neoclassicismo e o ecletismo na arquitetura no Norte – Amazonas e Pará –, graças à impressionante riqueza oriunda da borracha; assim como se destacam no Rio de Janeiro os palacetes à beira-mar e na região central da cidade, tão bem evocados por Machado de Assis e Aluísio Azevedo. E, logo após, com a audaciosa obra da demolição do tradicional Morro do Castelo, a abertura de novas avenidas alteraria não apenas o traçado, como a vida urbana da então capital federal. O Nordeste dormitava em sua economia açucareira, com o orgulho sempre presente de seu patrimônio tradicional, tanto em Pernambuco como na Bahia.

Se Minas vivenciava o ocaso da mineração de um período áureo já extinto, muito da mão de obra mineira tomara a direção das zonas novas de São Paulo e do interior fluminense, no vale do Paraíba, onde o café imperava desde as primeiras décadas do século XIX como a mola mestra de uma riqueza que perduraria até meados do século XX. A província de São Paulo era um fenômeno de crescimento acelerado, abrupto, com a chegada de imigrantes no fim do século XIX, sobretudo italianos, que se dirigiam às lavouras abertas. Também na capital se instalavam os da indústria e do comércio de rápida prosperidade. Fábricas despontavam com velocidade impensada, e uma nova cidade surgia. Como disse o historiador Benedito Lima de Toledo, a capital paulista era um verdadeiro palimpsesto, em que tudo se destruía para construir uma nova cidade. E até hoje se mantém esse destemor em borrar o passado e refazer o espaço urbano. Desaparecia velozmente a São Paulo fotografada por Militão Augusto de Azevedo em dois tempos, nas décadas de 1860 a 1880. Ou, como reforça o arquiteto Carlos Lemos, a vinda dos italianos nos trouxe o tijolo e, assim, acabou com a taipa que dominava a construção na cidade. Restam do período colonial duas joias, segundo ele: a casa da Marquesa de Santos, hoje museu, ao lado do Pátio do Colégio; e o gracioso Mosteiro da Luz, à avenida Tiradentes.

O modernismo pelo Brasil

O modernismo nas artes no Brasil não surgiu de repente, num estouro, na Semana de 22. O modernismo significou uma abertura de janelas para o que já sucedia paulatinamente, aos poucos, na Europa, desde fins do século XIX; e nos Estados Unidos, desde os tempos da Ashcan School, com Robert Henri definindo a tradição realista da pintura americana, e depois surgindo com força na exposição do Armory Show em Nova York, em 1913.

Brasileiros de vários quadrantes deste país também, se analisarmos as trajetórias dos artistas que depois denominaríamos "modernistas", já estavam estudando na Europa, atentos ou não, vinculando-se ou não com o que de mais novo ocorria, desde a segunda década do século anterior. Mesmo antes, um Alvim Corrêa já vivia na Europa, onde veio a falecer na Bélgica, em 1910. Mas na segunda década, analisem-se as vidas e viagens dos Gomide, ou dos Rego Monteiro, de Guignard, ou dos teóricos Mário Pedrosa, Sérgio Milliet, Rubens Borba de Moraes, Oswald de Andrade, todos futuros modernistas, além de Angelina Agostini, Artur Timótheo, Visconti, Flavio de Carvalho, John Graz. Sem mencionar a excepcional Anita Malfatti, que estuda na Alemanha e depois em Nova York (roteiros então inéditos para um brasileiro). E sem falar na década seguinte, de 1920, quando já para lá viajam, agora de olhos muito abertos, uma Tarsila, um Di Cavalcanti, ou um Ismael Nery fascinado por Chagall.

Do Nordeste ou do Sudeste, todos estiveram por lá e viram, ou não, o que ocorria, agitando as artes e cultura europeias.

Mas, e a Semana? Como pôde ela ocorrer fora do Rio de Janeiro, nossa bela capital

federal, que se preparava para celebrar o Centenário da Independência em grandes eventos comemorativos, com pompa e magnificência?

Como, indagam-se tantos inconformados, pôde ela ter lugar numa cidade de economia de base rural, rica, com tantas fábricas implantando-se em ritmo frenético e crescendo como cogumelos? Mas cidade de apenas sobrados, "ainda sem prédios com elevador" (Ruy Castro) e uma incipiente e distante avenida Paulista, planejada para começar a marcar um novo tempo com seus imigrantes endinheirados? Porém tranquila, apenas despertando para algumas novas livrarias, poucas casas de chá, caipira de tudo para os fluminenses e cariocas de imensos casarões no Flamengo e Botafogo, sediados na capital do Brasil desde 1760?

Grandes obras urbanísticas e nova arquitetura entretanto surgiam em São Paulo, como o imenso edifício do Museu do Ipiranga, além dos grupos escolares majestosos, marcando o compasso dos ideais educacionais positivistas de fins do século XIX, um Theatro Municipal que desejava comparar-se ao do Rio de Janeiro, entre outras obras públicas assinadas sobretudo por Ramos de Azevedo e arquitetos europeus.

Que atrevimento foi esse dessa gente – sempre pela mão do empresariado, que começava a desejar se firmar culturalmente desde fins do século XIX com uma Escola de Artes e Ofícios, uma Pinacoteca do Estado; esse mesmo empresariado que viajava em carros *pullman* em trens diários para Santos para assistir e dirigir seus escritórios poderosos de exportação de café para o exterior –, que atrevimento foi esse, afinal, dessa gente? Tinham eles "cacife" para pensar ou mesmo para promover uma Semana de Arte Moderna?

Ou foram eles a vontade, a mão que agiu por meio de um entusiasta como Di Cavalcanti ou de um Mário de Andrade, para tornar realidade um desejo de afirmação; o dinheiro pode atrair cultura, a cultura pode definir a personalidade de um povo quando se tem algo no cérebro e uma ideia na cabeça? Afinal, não foi assim pelas mãos desse empresariado paulista que surgiu o Liceu, a Pinacoteca, que aconteceria o fenômeno inesperado da Semana, o Museu de Arte Moderna, a Companhia Vera Cruz, a TV Tupi, o Teatro Brasileiro de Comédia, as Bienais de São Paulo? De Paulo Prado a Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo) a Chateaubriand, a cultura em São Paulo não surgiu sempre impulsionada pela mão de seu empresariado, antes de passar à municipalidade ou ao estado?

Isso seria suficiente para explicar essa tomada de posição, essa iniciativa que ficaria como marco de um novo tempo cultural no país? Mas seria mesmo?

Seria bom termos sempre em mente uma colocação pertinente do professor Luiz Felipe de Alencastro: o Brasil, tal como o denominamos hoje como país, até o fenômeno do ouro em Minas Gerais – que demandou verdadeira implantação populacional – não passava de uma vasta faixa de terra paralela ao litoral, constituída por várias feitorias ou pequenas vilas/aldeias de fins mercantis, para europeus sequiosos de sua exploração.

Os fenômenos do café e da borracha que se seguiram ao ciclo do ouro vieram consolidar, na segunda metade do século XVIII e no XIX, aquilo que hoje consideramos como um país. Portanto, de formação bastante recente.

Mas São Paulo, com o fenômeno da imigração europeia, desde meados do século XIX, e da japonesa, desde inícios do século XX, impôs-se de maneira assombrosa aos olhos europeus, por seu crescimento cru, porém rápido e impressionante. Esse o encanto que europeus encontravam em São Paulo, como o poeta Blaise Cendrars em 1924, fascinado, em sua primeira visita, com a negação de um passado que percebia, assombrado pela ausência de tradições (*Ici nulle tradition, ni ancien ni moderne*... B. C.), e pelo mau gosto poderoso das construções, pelo desejo de crescer e de se impor.

Projetos arquitetônicos inovadores como os de Victor Dubugras (Mayrink, SP, 1906), ou os de Carlos Ekman (Vila Penteado, 1902) e Giulio Micheli (Viaduto Santa Ifigênia, 1910-1913), que pipocavam já pela cidade entre outros desde inícios do século, traziam inovações espaciais e construtivas que antecipavam personalidades como Gregori Warchavchik e Flavio de Carvalho, nos anos 1920.

Talvez seja um pouco desse clima renovador no Brasil como um todo e na cidade de São Paulo, em particular do período modernista, o que tentamos trazer à tona com esta exposição.

A exposição

A proximidade das celebrações do centenário da Semana de Arte Moderna nos motivou a refletir sobre os eventos ocorridos no Theatro Municipal de São Paulo em fevereiro de 1922 e sobre o papel desses acontecimentos na instauração do modernismo no Brasil. Mais do que propor uma apreciação assertiva, a exposição *Moderno onde? Moderno quando?*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, retoma o assunto à luz de novas perspectivas, evitando as respostas prontas, cristalizadas pela voz corrente. Reza o senso comum que a Semana de 22 foi um divisor de águas entre o velho e o novo, entre o "passadismo" e o "modernismo". Entretanto, se nos debruçarmos sobre a produção (artística, musical, arquitetônica, literária) que antecede a Semana – e nos permitirmos considerar outras localidades do país além de São Paulo –, encontraremos incontáveis evidências de que a Semana faz parte de um amplo (e descontínuo) processo que a extrapola, tanto temporal quanto territorialmente. Em vista disso, buscamos selecionar pinturas, esculturas, desenhos e fotografias que exprimissem uma intenção de inovação – na composição, na fatura ou no tema tratado –, independentemente de data e local de produção. Assim, a exposição *Moderno onde? Moderno quando?* apresenta artistas e obras participantes do evento no Theatro Municipal – nem sempre tão modernos quanto se imaginaria –, mas também traz trabalhos realizados por artistas que os precederam e outros que os sucederam.

Dada a necessidade de demarcar um arco temporal para esta mostra, elegemos o período compreendido entre 1900 e 1937, respectivamente a chegada de um novo século e a implantação do Estado Novo. A bem dizer, mais do que um marco propriamente dito, 1900 representa o espírito da *Belle Époque* e, como tal, admite certa elasticidade. Assim, as pinturas mais antigas nesta exposição datam de 1889 (de autoria de Abigail de Andrade e Estevão Silva); a de Almeida Júnior foi executada dez anos depois, ainda antes da virada do século. Assuntos da ordem do dia, como as renovações urbanas, estão exemplificados por meio de diferentes linguagens artísticas: a reforma promovida por Pereira Passos no Rio de Janeiro (pintura de Eliseu Visconti), a Estação Ferroviária de Mayrink (maquete do projeto de Victor Dubugras) e o divertido sarau de Valério Vieira (fotomontagem). A questão da identidade nacional, argumento em voga ao longo do século XIX, adentra no século XX e explicita-se no regionalismo de Almeida Júnior; de maneira metonímica, perpassa a natureza-morta de frutas tropicais de Estevão Silva e as festas populares, representadas por Rodolfo Chambelland em esfuziante cena de carnaval. Temas atraentes para o pintor da vida moderna – como o lazer e o trabalho – figuram lado a lado com obras de temáticas próprias ao universo artístico: modelos, ateliês e autorretratos. Apocalíptica, crítica ou bem-humorada, a imaginação se faz presente na pintura do manauara Manoel Santiago, nas ilustrações de Alvim Corrêa e nas colagens fotográficas de Valério Vieira.

Se esse rol de artistas corresponde a uma amostragem sintética de tendências modernas que precederam à Semana, outros personagens surgem após o evento e são igualmente significativos para a diversificação e o amadurecimento da arte moderna no Brasil. A tentativa de traduzir a ideia de brasilidade em uma imagem, por exemplo, está estampada nas reminiscências de infância de Cícero Dias – representadas nesta exposição pela magnífica obra *Eu vi o mundo*... –, no orgulho de famílias de fuzileiros navais fixado por Alberto da Veiga Guignard, nas paisagens Pau-Brasil de Tarsila do Amaral, nos tipos populares registrados por Di Cavalcanti (pós-Semana) e Lasar Segall. Em contraposição às pinturas solares da maior parte desses artistas, as imagens gravadas por Oswaldo Goeldi reportam-se a um Brasil noturno, assombrado pela desolação e pela morte. À medida que a década de 1930 avança, os tipos brasileiros passam a ser espelhados sobretudo nos trabalhadores rurais e nos operários. A arte ganha uma tônica engajada nas telas de Candido Portinari e de Raimundo Cela, bem como na gravura

de Lívio Abramo. Por outro lado, os ventos surrealistas deixaram marcas na pintura antropofágica de Tarsila, no Essencialismo de Ismael Nery, na figuração chagalliana de Cícero Dias, e mesmo nos questionamentos teológicos de Flavio de Carvalho (tanto na pintura quanto no teatro).

Vale ressaltar que os integrantes desta exposição (participantes ou não da Semana de 22) ora eram imigrantes radicados no Brasil, ora nasceram em municípios brasileiros de diversas regiões do país. É certo que muitos se fixaram ao menos durante algum tempo no Rio de Janeiro, fosse com a finalidade de frequentar a Escola Nacional de Belas Artes, fosse para se aproximar de círculos de artistas e intelectuais com anseios renovadores, ou ainda fazendo da capital federal um trampolim para a Europa. O Rio de Janeiro era sem dúvida uma cidade que visava a se modernizar e que concentrava boa parte da nata artística e intelectual. Entretanto, em 1922, o Rio priorizou as celebrações – em grande estilo, diga-se de passagem – da Independência, um fato que ocorrera cem anos antes. Enquanto isso, São Paulo (leia-se a elite paulistana ligada à cafeicultura), enriquecida, esforçava-se para erigir uma imagem de cidade voltada para o futuro, em sintonia com as mais recentes tendências europeias. Nesse sentido, a Semana de Arte Moderna pode ser interpretada como parte de um projeto político paulista, cujo discurso vinha na direção oposta daquele engendrado, naquele momento específico, pelos cariocas. Ainda assim, é forçoso repetir que a Semana de Arte Moderna não desponta como um fato isolado – e que São Paulo não era a única cidade do país com pretensões modernas.

As dificuldades e injunções decorrentes da pandemia de Covid-19 exigiram uma drástica adequação do projeto preliminar à nova realidade. Mantivemos as premissas acima, mas o número de artistas e trabalhos sofreu uma forte redução, de modo a proporcionar uma circulação arejada e segura para os visitantes. Optamos por apresentar um conjunto de obras icônicas – na medida do possível, diante das inúmeras recusas – e representativas da produção de cada artista, sem pretensão alguma de esgotar as possibilidades. Uma seleção de capas de livros e revistas, charges, músicas populares e eruditas foi adensada numa projeção única, e integra uma cronologia com imagens dos principais acontecimentos políticos, sociais e culturais transcorridos entre 1900 e 1937. Trechos de poemas lançados no período ilustram o estado da arte da literatura e complementam o amplo cenário do modernismo no Brasil, no qual a Semana, entre outros marcos, está inserida.

O catálogo

Nosso intuito, ao conceber um catálogo que pudesse ser também uma obra de referência, foi convidar colaboradores estudiosos, de vários centros do país, a fim de pontuarmos os núcleos de surgimento de expressões de modernidade nas primeiras décadas do século passado. Esses diferentes depoimentos vêm ao encontro das múltiplas faces culturais do Brasil, que se configuram pela riqueza de sua diversidade.

Por outro lado, as diversas colaborações mostram claramente uma movimentação vibrátil em torno à Semana de Arte Moderna, antes e depois dela, tanto no meio artístico como no intelectual. Trazem à tona a tentativa de rever o modernismo à luz dos novos desafios e posturas do mundo em que hoje vivemos.

A Semana de Arte Moderna: platinofilia e nacionalização do mercado de trabalho em São Paulo

Luiz Felipe de Alencastro

É historiador e cientista político. É professor da Escola de Economia da FGV-SP, onde coordena o Centro de Estudos do Atlântico Sul. Foi professor visitante na Universidade de Salamanca, da University of Massachusetts Dartmouth e Andrew W. Mellon Senior Researcher na John Carter Brown Library, Brown University. É membro da seção de História e Arqueologia da Academy of Europe e professor emérito da Sorbonne Université, onde foi professor catedrático de História do Brasil.

A Semana de Arte Moderna transcorre na convergência de duas mudanças decisivas na história brasileira. Uma na esfera sul-atlântica, outra no âmbito do território nacional. A primeira mudança, relativa à emergência da Argentina como concorrente e eventual modelo do "progresso à americana", repercute no Rio de Janeiro e em São Paulo. A segunda, derivada das migrações do Nordeste para o Centro-Sul – simultaneamente ao declínio da entrada de imigrantes no Brasil –, tem como teatro central a capital paulista e o estado de São Paulo, mas transforma o país inteiro.

Na esfera internacional, cabe lembrar as alterações sobrevindas na história mundial e latino-americana no final do século XIX e início do século XX. A mais profunda delas foi a irrupção da Alemanha como grande Estado-Nação a partir de 1870. Depois de derrotar a França, Bismarck organiza, na Conferência de Berlim (1884-1885), a partilha da África, atribuindo à Alemanha seu quinhão colonial.[1] O pangermanismo entra em cena, alardeando pretensões territoriais da Europa, mas também reivindicando a filiação germânica de zonas ultramarinas. Num atlas escolar alemão difundido no entreguerras e intitulado *Deutscher Volks-und Kulturboden* [Terras étnicas e culturais alemãs], o Brasil aparece como o país sul-americano dotado da maior população de origem alemã, com grande relevo para Blumenau, destacada no mapa como única cidade de nome germânico no subcontinente.[2] Surgem movimentos pró-alemães no sul do país e alertas na imprensa brasileira, mas também na França, sobre um separatismo pró-alemão no Brasil. Adicionando-se à francofilia dominante entre os intelectuais brasileiros, o debate sobre a ameaça interna pangermanista ganha foros de questão internacional. O grande historiador francês Henri Hauser, ativo na criação da Universidade de São Paulo (USP) e professor na Universidade do Distrito Federal (1936-1937), onde Sérgio Buarque de Holanda foi seu assistente, publicou em 1916 um livro influente sobre a expansão econômica alemã, assinalando a consolidação dos enclaves germânicos em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul.[3] Charles Andler, germanista e socialista francês, escreve em 1915, numa obra sobre a expansão alemã no mundo, que os alemães formavam "uma esmagadora maioria" no Rio Grande do Sul.[4] Surge o espectro de uma "Alemanha Meridional" no Brasil, e mesmo de um território transnacional, com uma "Alemanha Antártida" ou "Alemanha Austral" unindo o sul do Brasil à Argentina e ao Uruguai, sob a tutela de Berlim.[5] Em 1917, quando o desfecho da guerra na Europa ainda era incerto, Graça Aranha, o patrono da Semana de Arte Moderna, faz uma contundente denúncia do "perigo alemão" no Brasil, no prefácio do livro de um jornalista francês que "desmascarava" o pangermanismo no mundo.[6]

Na mesma altura, o ascenso do Japão e o começo da imigração japonesa fazem renascer o "perigo amarelo". Aventado no debate novecentista sobre a imigração chinesa como um risco de "mongolização" da sociedade brasileira, o "perigo amarelo" ressurge no contexto geopolítico do século XX com os alegados "quistos étnicos" promovidos pelo império japonês em busca de um domínio neocolonial no Brasil.[7] Na realidade, o expansionismo e o desafio naval do Japão alertam os Estados Unidos e acentuam as restrições à imigração nipônica na Califórnia. Desde logo, enquanto a chegada de italianos diminui em São Paulo, movimentos imigratórios japoneses são reorientados para Santos. Pela primei-

1

Henri Brunschwig. *Le Partage de l'Afrique noire*. Paris: Flammarion, 2009.

2

Biblioteca Digital da Cornell University. Disponível em: https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:3293930. Acesso em: 30 maio 2021.

3

Henri Hauser. *Les méthodes allemandes d'expansion économique*. Paris: Armand Colin, 1916, pp. 198, 199, 211, 212, 230, 244. Hauser fará uma análise similar, mais incisiva e precisa, num artigo sobre a imigração japonesa no Brasil – escrito quando ensinava no Rio de Janeiro, publicado na França e traduzido nos Estados Unidos –, alertando em particular sobre o plano de introdução de 30 mil japoneses na Amazônia. Ver em: Henri Hauser. "L'immigration au Brésil et le problème japonais", *Institut International d'Histoire Constitutionnelle*, n. 2, 1937, pp. 265-276, cf. L.F. de Alencastro, "Henri Hauser et le Brésil". In: Séverine-A. Marin et Georges-Henri Soutou. *Henri Hauser (1866-1946)*. Paris: Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2006, pp. 281-296.

4

Charles Andler. *Le Pangermanisme*: ses plans d'expansion allemande dans le monde. Paris: Armand Colin, 1915, pp. 29, 34.

5

O Combate, 31 out. 1917, p. 3; Stefan Chamorro Bonow. *A desconfiança sobre os indivíduos de origem germânica em Porto Alegre durante a Primeira Guerra Mundial*: cidadãos leais ou retovados? (tese de pós-graduação em História), PUC do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011, pp. 73, 76, 234.

6

Trata-se da tradução do livro de André Cheradame: *O Plano Pangermanista desmascarado:* a temível cilada berlineza da "partida nulla". Rio de Janeiro/Paris: Livraria Garnier, 1917. Cf. Pamela Beltramin Fabris. *Nós, os selvagens, não reverenciamos os symbolos kaiserianos*: conflitos em torno de uma identidade germânica em Curitiba (1890-1918) (dissertação de mestrado em História), UFPR, Curitiba, 2014, pp. 120-132, 150-153.

7

Shirlei Lica Ichisato Hashimoto. *As representações dos japoneses nos textos modernistas brasileiros*: Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Juó Bananére (tese de pós-graduação em Literatura Brasileira), FFLCH/USP, São Paulo, 2015, pp. 200-201; Monica Raisa Schpun. "Discriminación Étnica: los inmigrantes japoneses em São Paulo en los años treinta y cuarenta del siglo XX". In: Elda González Martínez, Ricardo González Leandri (eds.). *Migraciones trans-atlánticas:* desplazamientos, etnicidad y políticas. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2015, pp. 223-247.

ra vez, uma região brasileira passa a receber contingentes sucessivos de imigrantes asiáticos.[8] A anexação da Coreia (1910) e a ocupação da Manchúria chinesa pelo Japão (1931), ao mesmo tempo que a imigração nipônica se ampliava em São Paulo, imprimem tons paranoicos ao sentimento antijaponês, tanto na direita como na esquerda paulista. Em *Marco Zero* (1943), de Oswald de Andrade, que voltarei a comentar, o militante comunista Leonardo Mesa conta a seus camaradas:

> Em Buenos Aires, numa reunião de comitê da Terceira Internacional, haviam-lhe mostrado um mapa da ocupação estratégica do Brasil pelo imigrante amarelo. Só o governo ignorava. Havia até um almirante na localidade de Sete Barras. Espiões educados, outros transformados em pescadores ou em peritos de agricultura, penetravam nos escritórios e nas casas, levantavam mapas do litoral e do interior.[9]

De 1908 a 1923, 32 mil japoneses desembarcam em Santos, mas esse número quadruplica na década seguinte, engendrando um dos marcadores identitários de São Paulo. O preconceito antijaponês persistiu, entretanto, em São Paulo e no resto do Brasil. Numa entrevista recente, o ex-ministro Delfim Netto descreveu de maneira caricatural os estereótipos étnicos sobre paulistas presentes nos anos 1960 no Rio de Janeiro, onde o estrangeiro é predominantemente encarnado pelo imigrante português. Referindo-se às expectativas geradas por ele e sua equipe da USP (Paulo Yokota, Carlos Antônio Rocca, Akihiro Ikeda, Affonso Celso Pastore) em 1967, quando assumiu o Ministério da Fazenda, cuja sede ainda se encontrava no Rio de Janeiro, ele disse: "No Rio, era o seguinte: chegou esse gordo, italiano e vesgo. Nós vamos matá-lo em seis meses, tá certo? E além de tudo tem uns animais estranhos com ele, uns japoneses".[10]

Ao lado dos fatores gerais que impulsionavam o nacionalismo em muitos outros países, o "perigo alemão" e o "perigo amarelo" podem ter pesado na profissão de fé sobre a "integridade da pátria" dos modernistas, explicitada no manifesto publicado pela *Klaxon*.[11]

De alcance mais regionalizado que as duas precedentes, a terceira mudança inesperada na ordem internacional, cujo impacto no Brasil é às vezes subestimado, concerne ao crescimento da Argentina e, em particular, de Buenos Aires, no início do século XX.

Esse é o ponto que merece reflexão quando se examina o contexto global da Semana de Arte Moderna.

De fato, o incremento da navegação a vapor, das ferrovias, do telégrafo estimulam a avassaladora ocupação do Pampa e da Patagônia.[12] Navios a vapor frigoríficos ligam Buenos Aires a Liverpool, transformando a Argentina na maior fornecedora de carne ao Reino Unido. Reduzindo o custo do transporte entre o *hinterland* e Buenos Aires e Rosario, as ferrovias também aumentam as exportações agrícolas. Baseados na comparação dos índices do PIB *per capita*, especialistas consideram que, entre 1903 e 1930, a Argentina integrou plenamente os países mais ricos do mundo.[13]

8

Monica Raisa Schpun, op. cit.

9

Oswald de Andrade, *Marco Zero*, I – A revolução melancólica, 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 18 (doravante, MZ – I).

10

InfoMoney. Disponível em: https://www.infomoney.com.br/perfil/delfim-netto/. Acesso em: 06 jun. 2021

11

"Klaxon sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista. O que não impede que, pela integridade da pátria, Klaxon morra e seus membros brasileiros morram". *Klaxon*, n. 1, maio 1922, p. 2.

Sobre a francofilia no Brasil durante a Primeira Guerra: Olivier Compagnon. "Como era belicoso o meu francês: as elites intelectuais brasileiras e a França no contexto da Primeira Guerra Mundial". In: Anaïs Fléchet, O. Compagnon, Sílvia Capanema P. de Almeida. *Como era fabuloso o meu francês!* Imagens e Imaginários da França no Brasil (séculos XIX-XXI). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2017, pp. 88-110.

Sobre a francofilia no entorno da Semana de Arte Moderna: Maria de Fátima Fontes Piazza. "Tal Brasil, qual América? A América Brasileira e a cultura ibero-americana". *Diálogos Latinoamericanos*, n. 12, 2007, pp. 42-67.

Sobre a política cultural francesa com relação ao Brasil: Hugo Supo. "Le Brésil pour la France: la construction d'une politique culturelle française 1920-1950". In: D. Rolland. *Le Brésil et le monde, pour une histoire des relations internationales des puissances émergentes*. Paris: L'Harmattan, 1998, pp. 127-143.

12

Na sequência da "Conquista del Desierto" (1879-1885), considerada por juristas e historiadores argentinos como um genocídio dos povos mapuche e tehuelche, argentinos, imigrantes e latifundiários invadem territórios indígenas da Patagônia e dos Pampas. Cf. Pilar Pérez. "La Conquista del desierto y los estudios sobre genocidio. Recorridos, preguntas y debates". *Memoria Americana. Cuadernos de Etnohistoria*, 2019, 27(2). Disponível em: http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/MA/article/view/7160/6408. Acesso em: 20 maio 2021.

13

Não cabe aqui discutir o declínio ocorrido depois de 1930, transformando a Argentina no "único país que ingressou e logo saiu do Primeiro Mundo na era contemporânea", como nota Lucas Llach. "Rica, pero no tan moderna: Argentina antes de la Depresión", *Desarrollo Económico*, 60 (231), 2020, pp. 153-179.

Boa parte da opinião pública brasileira se surpreendeu com o surgimento no Atlântico Sul do novo polo de atração de capitais, rotas marítimas e imigrantes europeus, rival, a um só tempo, do Rio de Janeiro, de Santos e de São Paulo. Assim, em 1900, o porto fluminense é ultrapassado pelo comércio de Buenos Aires. A capital portenha, cuja população subira de 664 mil habitantes em 1895 para 1,576 milhão em 1914, convertera-se, naquela altura, na mais populosa, mais europeia e mais rica metrópole latino-americana. O Rio de Janeiro alcançava então a marca de 1 milhão de habitantes, enquanto São Paulo registrava uma população de 449 mil indivíduos.

O contraste entre a situação dos dois países tornou-se flagrante na polêmica envolvendo o decreto Prinetti (1902), do nome do então ministro da Itália, que proibiu a emigração italiana subvencionada para o Brasil, visando diretamente o estado de São Paulo, pioneiro no subsídio à imigração.[14] Financiando o transporte dos imigrantes – "de preferência" vindos do norte da Europa, dizia a primeira lei provincial paulista de 1871 – e núcleos coloniais, o governo de São Paulo pagou a metade das passagens dos 2,3 milhões de imigrantes desembarcados no estado entre 1887 e 1928.[15] Os abusos, as duras condições de trabalho e a precariedade sanitária que cercavam os imigrantes nos portos e fazendas deram origem à proibição decretada em 1902 pelo governo italiano.[16] A partir de então, a emigração italiana tomou a direção da Argentina e, sobretudo, dos Estados Unidos, em detrimento do Brasil.[17]

A rivalidade econômica com a Argentina e outros países sul-americanos em busca de investimentos externos e imigrantes aparece como uma das razões da realização do primeiro censo econômico e industrial do país, em 1891. Intitulado "O Brasil. Suas riquezas naturais. Suas indústrias" (1907-1908) e comportando cinco volumes parcialmente traduzidos em várias línguas, o censo revelou, entre outros fatos, a nascente industrialização em São Paulo. Na introdução do censo observa-se a necessidade de coletar e publicar dados que estimulassem investimentos no país: "Frequentes vezes os membros do corpo diplomático e consular do Brasil estabelecidos nas principais cidades do mundo têm se achado na vexatória contingência de confessar que não podem prestar os esclarecimentos que lhes são solicitados por banqueiros, capitalistas, negociantes [...]". No tópico relativo aos direitos dos estrangeiros no Brasil, dirigido à imigração, informava-se que "entre as Constituições dos países cultos, nenhuma [é] mais liberal que a do Brasil".[18]

Na verdade, foi a visita oficial de Campos Salles a Buenos Aires, em 1900, a primeira viagem de um chefe de Estado brasileiro à Argentina, que revelou à grande imprensa a dimensão do progresso daquele país e iniciou a platinofilia no Brasil. Havia, nos dois países, um clima de regozijo com a intensificação das relações bilaterais sob o signo do regime republicano. Dois anos antes, o Tratado do Rio Janeiro (1898) solucionara o último contencioso fronteiriço entre essas duas nações, no oeste de Santa Catarina e do Paraná.

Desembarcando em Buenos Aires para preparar a chegada da comitiva presidencial, no final de outubro de 1900, o representante do Itamaraty, Cyro Azevedo, declarou ao jornal *La Prensa* ter ficado "estupefato" com a transformação ocorrida na cidade nos anos precedentes.[19] A comitiva presidencial incluía jornalistas do Rio e

14

Giovani Balbinot. "Detratores e defensores da imigração italiana para o Brasil: O Decreto Prinetti de 1902 e a Exposição Mundial de 1906". *Sæculum – Revista de História*, n. 38, 2018, pp. 205-227.

15

Francisco Vidal Luna; Herbert S. Klein. *História econômica e social do Estado de São Paulo, 1850-1950*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2019, pp. 45-46.

16

Thomas H. Holloway. *Imigrantes para o café*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, pp. 102, 252-253; Kátia Cristina Petri. Terras e imigração em São Paulo: Política fundiária e trabalho rural. *Revista Eletrônica do Arquivo do Estado de São Paulo*, n. 2, 2005. Disponível em: http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao02/materia01/. Acesso em: 20 maio 2021.

17

Herbert S. Klein. "The Integration of Italian Immigrants into the United States and Argentina: A Comparative Analysis." *The American Historical Review*, v. 88, n. 2, 1983, pp. 306-329.

18

O Brasil. Suas riquezas naturais. Suas indústrias. Rio de Janeiro, 1907, v. 1, pp. III-IV, p. 265. Os volumes do censo estão disponíveis no site do IBGE, v. 2, t. 1 e v. 2, t.2, em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv17983_v2_t1.pdf. Acesso em: 20 maio 2021.

19

Correio Paulistano, 18 set. 1900, p. 1.

de São Paulo, os quais foram também recebidos pelas autoridades em Córdoba e Rosario. Conectadas às redes europeias e às redes nacionais e locais, linhas telegráficas no Atlântico e no subcontinente permitiam que o noticiário carioca e o paulistano seguissem de perto os acontecimentos do Cone Sul.[20]

Na circunstância, o *Correio Paulistano* publicou uma série de artigos em que comentava as relações brasileiro-argentinas. Num deles, o articulista nota que seu jornal, que ostentava o subtítulo "Órgão Republicano", dera mais destaque à viagem de Campos Salles que a imprensa pró-monarquista da capital federal.[21] Outro artigo aponta o contraste entre as cidades europeias, cuja "acumulação de riquezas seculares" fazia arrefecer o ânimo de imitá-las, e Buenos Aires. Ali, continuava o articulista, "não pode o brasileiro deixar de inflamar-se ao espetáculo do que vê de grandioso, acudindo-lhe imediatamente ao espírito a ideia que só por desídia e pela força da rotina não temos podido produzir ainda nada que se assemelhe sequer".

Concretamente, o esplendor de Buenos Aires aparecia como alternativa real, vizinha, republicana do "progresso à americana", diferente "desse progresso que perlustramos no passado [...] como o que movimenta as velhas sociedades europeias [...]". Concluindo, o autor instava Campos Salles a empreender, ao retornar ao Rio do Janeiro, uma "reforma radical" no tecido urbano do Distrito Federal, "que conserva ainda roupagens coloniais".[22] Na revista *Kosmos* e no diário carioca *Gazeta de Notícias*, Olavo Bilac, que esteve em Buenos Aires em 1900 na comitiva de Campos Salles e em 1910, na 4ª Conferência Internacional Americana, diz a mesma coisa. Como escreve Antonio Dimas, o melhor especialista no autor: "Olavo Bilac constrói uma Argentina como patamar mínimo de civilização a ser atingida. O parâmetro mais próximo histórico e geográfico, possível de ser copiado e alcançado".[23]

Nas páginas da revista mensal carioca *Kosmos*, que a Academia Brasileira de Letras classifica como a "mais exuberante publicação brasileira da primeira década do século XX", Buenos Aires e Argentina são objeto de sucessivas análises positivas e, por vezes, ditirâmbicas.[24] São estudadas e conhecidas as reformas urbanas e sanitárias de Pereira Passos e Oswaldo Cruz empreendidas no Rio de Janeiro, sob a influência da reurbanização de Paris por Haussmann e da revolução pasteuriana.[25]

Porém, a influência do progresso platino – inesperado, vizinho e competitivo – não deve ser desconsiderada.

A imitação de Buenos Aires era patente e assumida. Descrevendo em 1908 as belezas portenhas, o diplomata Thomaz Lopes, assessor de Rio Branco e secretário da Legação Brasileira em Montevidéu, não hesita em atribuir as reformas urbanas no Rio de Janeiro ao efeito reflexo do avanço da capital argentina: "Nós seguimos o louvável exemplo [...] de Buenos Aires porque foram os argentinos que inauguraram [...] essa época de progresso, beleza, higiene e conforto na América do Sul".[26]

O contraste entre a situação sanitária das duas capitais era flagrante. No Rio de Janeiro, a persistência da febre amarela, endêmica

20

Lila Caimari. "News from Around the World: The Newspapers of Buenos Aires in the Age of the Submarine Cable, 1866-1900". *Hispanic American Historical Review*, 96 (4), 2016, pp. 607-640.

21

"A viagem ao Prata". *Correio Paulistano*, 25 out. 1900, p. 1.

22

Correio Paulistano, 29 out. 1900, p. 1. Ver também Artur Monteiro Leitão Júnior e Rita de Cássia M. de Souza Anselmo. "A reforma urbana do Rio de Janeiro no início do século XX: Opções e escolhas a partir do debate Olavo Bilac/ Lima Barreto". *Geografia*, v. 36, n. 3, 2011, Rio Claro, pp. 437-451.

23

Antonio Dimas. "Entre o Rio e o Prata". In: *Bilac, o jornalista* (Ensaios). São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, pp. 115-117.

24

Disponível em: https://www.facebook.com/academia.org.br/posts/4623019511041456/. Acesso em: 20 maio 2021.

25

Jaime L. Benchimol. *Pereira Passos, um Haussmann tropical*: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1992; Mayara Grazielle Consentino Ferreira da Silva. "Algumas considerações sobre a reforma urbana Pereira Passos". *Urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana*, v. 11, 2019, pp. 1-11.

26

Kosmos, V (4), abr. 1908: a primeira parte da reportagem apareceu no número de março. Sobre a emulação de Buenos Aires na reforma urbana do Rio: Jeffrey D. Needell. "Rio de Janeiro and Buenos Aires: Public Space and Public Consciousness in Fin-De-Siecle Latin America." *Comparative Studies in Society and History*, v. 37 (3), 1995, pp. 519-540, sobretudo pp. 523-524.

desde o século XIX, constituía um flagelo infamante que fazia fugir capitais e imigrantes da capital federal. Bilac escrevia em 1896 que a febre amarela "está insaciavelmente agarrada ao nosso peito, a mamar-nos a vida, o crédito, a reputação".[27] Tais fatores pesaram na decisão de empreender o saneamento e a reurbanização da capital federal e maior porto brasileiro. O mesmo impulso ocorreu em Santos, modernizado pelas reformas sanitárias de Saturnino de Brito, tornadas necessárias pela concorrência de Buenos Aires como primeiro destino imigratório sul-americano. Embora tenha levado anos para ser implementado, o Plano Diretor de Saturnino de Brito concluiu em 1914 uma etapa decisiva para a construção de esgotos e canais de drenagem que melhoraram as condições sanitárias do porto.[28] Roberto Simonsen, com sua empresa, a Companhia Construtora de Santos, participou da renovação urbana da cidade. Contratado por Simonsen, Gregori Warchavchik familiarizou-se em Santos com a construção taylorizada e iniciou em seguida sua atividade pioneira de arquiteto modernista na capital paulista.[29]

Ainda na revista *Kosmos*, o diretor da Instrução Pública do Distrito Federal, Leôncio Correia, compara a intelectualidade brasileira com a argentina. Atribuindo o progresso portenho e argentino à liberdade de imprensa e às práticas democráticas, escreve: "Aos olhos de viajantes ilustres, já a Argentina se apresentou como um aspecto novo da civilização do Ocidente".[30]

Esquerda e direita miravam o exemplo platense em São Paulo, que se afigurava mais afinado com a agrocracia e o cosmopolitismo da capital argentina do que o Rio de Janeiro. Os parâmetros comparativos envolviam a capital paulista e Buenos Aires, mas também, mercê do novo federalismo brasileiro, o estado de São Paulo e a província buenairense.[31]

Mas havia quem discordasse da platinofilia. Assim Lima Barreto escreve em *Isaías Caminha* (1906):

> Nós invejávamos Buenos Aires imbecilmente. Era como se um literato tivesse inveja dos carros e dos cavalos de um banqueiro. Era o argumento apresentado logo contra os adversários das leis voluptuárias que aparecem pelo tempo: "A Argentina não nos devia vencer; o Rio de Janeiro não podia continuar a ser uma estação de carvão, enquanto Buenos Aires era uma verdadeira capital europeia".[32]

Numa crônica de 1915, ele ataca o higienismo e o branqueamento do novo urbanismo:

> A obsessão de Buenos Aires sempre nos perturbou o julgamento da coisas. A grande cidade do Prata tem um milhão de habitantes [...] longas ruas retas; a capital argentina não tem pretos; portanto, meus senhores, o Rio de Janeiro deve ter largas ruas retas [...] o Rio de Janeiro, capital de um país que recebeu durante quase três séculos milhões de pretos, não deve ter pretos.[33]

27

Antonio Dimas, op. cit., p. 110.

28

J. M. Carriço. "O Plano de Saneamento de Saturnino de Brito para Santos: construção e crise da cidade moderna". *Risco – Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo* (online), (22), 2016, pp. 30-46; Teresa de Jesus Peixoto Faria. "Os projetos e obras do engenheiro Saturnino de Brito e mudança na paisagem urbana". *Geografia Ensino & Pesquisa*, v. 19, 2015, pp. 115-122.

29

José Tavares Correia de Lira. "Ruptura e construção: Gregori Warchavchik, 1917-1927". *Novos Estudos Cebrap*, 78, 2007, pp. 145-167; Mariana Fialho Bonates. "Taylorismo, indústria e a construção dos quartéis do exército no Brasil na década de 1920: entre o discurso e a prática". *Revista Brasileira de História da Ciência*, v. 11 (1), 2018, pp. 98-113.

30

Kosmos, V (4), abr. 1908: Leôncio Correia. "A Intelectualidade na Argentina e no Brasil". Biografia de Leôncio Correia, disponível em: http://expagcrj.rio.rj.gov.br/correia-leoncio/. Acesso em: 10 abr. 2021.

31

James P. Woodard. "The Argentine Allusion: On the Significance of the Southern Cone in Early Twentieth-Century São Paulo". *The Americas*, 78(1), 2021, pp. 61-87.

32

A assimilação da capital federal a "uma estação de carvão" refere-se ao fato que, no período precedente à abertura do Canal de Panamá (1914), o porto do Rio era uma escala quase obrigatória nas rotas marítimas demandando o Pacífico. Dada a restrita autonomia dos navios a vapor, existiam ao longo das rotas, no Recife, no Rio e em Santos, "estações de carvão" para abastecer os vapores que se dirigiam ao Rio da Prata ou ao Pacífico. Cf. Lima Barreto. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* [1906], São Paulo: Ática, 1995, cap. X.

33

Lima Barreto. "A Volta". *Correio da Noite*, 26 jan. 1915. In: *Toda crônica*, Rachel Valença (org.). Rio de Janeiro: Agir, 2004, v. I, p. 166.

A propósito, o exemplo buenairense nem sempre era positivo. Em 1919 teve lugar a sangrenta repressão do movimento operário e sindical na "Semana Trágica", com centenas de mortos e *pogroms* antissemitas em Buenos Aires e em outras cidades do país. Além do mais, no final dos anos 1920, com o longo declínio econômico argentino, a imigração passou a ser restringida, como ocorria, aliás, no Brasil, nos Estados Unidos, no Canadá e na Austrália.[34]

Contudo, no plano institucional e jurídico, a afirmação da identidade latino-americana e as relações entre o Brasil e os países platinos consolidam-se na colaboração dos juristas e diplomatas especialistas do pan-americanismo. Rio de Janeiro (1906) e Buenos Aires (1910) sediam conferências pan-americanas e congressos de juristas americanos.[35] Em Buenos Aires nasce, em 1910, a União Pan-Americana, que se torna em 1948 a Organização dos Estados Americanos (OEA), com sede em Washington.

No longo prazo, a vida intelectual e política platense e a paulistana mantêm certa proximidade, mesmo com o descompasso existente entre o acanhamento da cidade de São Paulo e o cosmopolitismo de Buenos Aires. Convém lembrar a observação de Sergio Miceli sobre os vínculos da capital argentina com a vanguarda artística e intelectual hispano-americana. Assinalando as longas estadas em Buenos Aires de Neruda, Gabriela Mistral, Siqueiros, Alfonso Reyes, Miceli salienta que os modernistas brasileiros nunca tiveram ligações com os modernistas portugueses e "tampouco se mostraram receptivos a propostas, experimentos e linguagem de contemporâneos de outros países latino-americanos".[36] De todo modo, o tema das trocas culturais e da correspondência entre autores paulistanos e buenairenses é bem estudado por especialistas e não será aqui comentado.[37] Todavia, a influência das reformas políticas argentinas e uruguaias no debate sobre a organização partidária e eleitoral no estado de São Paulo deve ser ressaltada.

Conquanto não se refira à viagem de Campos Salles – ato inaugural da platinofilia –, o historiador americano James P. Woodard estuda extensamente os reflexos do progresso político e cultural argentino em São Paulo nas primeiras décadas do século XX.[38] Em particular, Woodard enfatiza o interesse suscitado em São Paulo pela chamada "Lei Sáenz Peña", de 1912, estabelecendo o sufrágio secreto e obrigatório para os argentinos de nascimento ou naturalizados, e pelo direito de voto nas eleições municipais concedido aos estrangeiros residentes no país, sob certas condições.[39]

Adepto das reformas eleitorais argentinas e uruguaias, Mario Pinto Serva, publicista e pedagogo paulista, transformou-se no mais devotado defensor do voto secreto.[40] Com intensa atividade editorial e jornalística, ele ganhou o apoio do jornal *O Estado de S. Paulo* na sua propaganda pela democratização do sistema político e pelo sufrágio obrigatório. Deputado paulista na Constituinte de 1934, Pinto Serva defendeu o voto feminino e a alfabetização obrigatória.[41] Jaqueline Zulini demonstra que o Código Eleitoral de 1932 – que mudou a política brasileira ao introduzir o voto secreto, o sufrágio feminino, o voto obrigatório e a Justiça Eleitoral – resultou de trabalho coletivo no qual Mario Pinto Serva teve um papel importante, ao lado de Assis Brasil e Rocha

34

Blanca Sánchez-Alonso. "Making Sense of Immigration Policy: Argentina, 1870-1930." *The Economic History Review,* v. 66, nº 2, 2013, pp. 601-627, p. 604; David Rock e Mario R. dos Santos. "Lucha Civil en la Argentina - La Semana Trágica de Enero de 1919." *Desarrollo Económico,* v. 11 (42/44), 1971, pp. 165-215; Sandra McGee Deutsch. "The Argentine Right and the Jews, 1919-1933." *Journal of Latin American Studies*, v. 18 (1), 1986, pp. 113-134.

35

"Conferências Panamericanas", CPDOC. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/CONFER%C3%8ANCIAS%20PAN-AMERICANAS.pdf. Acesso em: 10 abr. 2021; Tereza Maria Spyer Dulci. *As Conferências Pan-Americanas:* identidades, união aduaneira e arbitragem 1889 a 1928 (dissertação de mestrado em História Social), FFLCH/USP, 2008, pp. 35-64; Leslie Bethell, "Brazil and Latin America". In: *Journal of Latin American Studies,* v. 42 (3), 2010, pp. 457-485.

36

Sergio Miceli. "A vanguarda argentina na década de 20". In: *Sonhos da Periferia*. São Paulo: Todavia, 2018.

37

Ver entre outros: W. Alves-Bezerra. "Horacio Quiroga no Brasil: os 'efeitos da língua'". *Caracol*, n. 14, 2017, p. 370-387; Mayra Coan Lago. "A 'nova' Argentina (re)vista: breves considerações acerca das representações modernas portenhas por um paulista". *Interseções*, v. 16 (1), 2014, pp. 148-172.

38

James P. Woodard, op. cit., pp. 72-73.

39

Graciela L. Ferrás. "Nacionalismo y reforma electoral en la Argentina del Centenario: Ricardo Rojas en el debate de la Ley Sáenz Peña". *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*. 89, 2014, pp. 55-84.

40

James P. Woodard, op. cit., pp. 64-65.

41

Sobre a atividade pedagógica de Pinto Serva e suas ligações com a Liga Nacionalista e *O Estado de S. Paulo*, ver: Alexandre Simão. *Mario Pinto Serva e as fronteiras do campo educacional (1915-1928)* (dissertação de mestrado em Educação), UNESP, Marília, 2017, pp. 53-55. Ver também: Adrianna Setemy, *Liga Nacionalista de São Paulo,* CPDOC. Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/LIGA%20NACIONALISTA%20DE%20S%C3%83O%20PAULO.pdf. Acesso em: 12 abr. 2021.

Cabral. Certas partes do código foram diretamente copiadas da Lei Eleitoral uruguaia de 1924, o que valeu acusações de plágio aos seus autores.[42]

No quadro das novas instituições federalistas, São Paulo dispunha de mais margem de manobra para equacionar seu espaço político do que o Rio de Janeiro, tanto nas relações com a União como na própria esfera estadual. Tornado Distrito Federal na República, o ex-Município Neutro só dispunha de uma câmara municipal submetida ao peso desproporcional do governo federal. Tal desequilíbrio, subjacente à Revolta da Vacina (1904) e a outros conflitos, levou ao aparecimento, em 1933, do Partido Autonomista do Distrito Federal, liderado por Pedro Ernesto, e a um contencioso até hoje mal resolvido entre o governo federal, o estado fluminense e o município do Rio de Janeiro.[43]

Na verdade, São Paulo entra na década de 1920 num quadrante que redefine a identidade regional e nacional. De permeio a uma dinâmica fronteira agrícola, às pressões oligárquicas, à emergência de camadas urbanas, às atividades industriais, ao afluxo de imigrantes de várias partes do mundo e a um incipiente proletariado ativo na greve de 1917, São Paulo se converte também no destino da migração nordestina. Nenhuma outra região brasileira reunia tais desafios.

São Paulo e o fim da xenofagia do mercado de trabalho brasileiro[44]

Uma ruptura decisiva e perene se produz no mercado de trabalho brasileiro entre os anos 1920 e 1940, quando se invertem os fluxos de trabalhadores que haviam até então marcado a história do país. Assim, a imigração decresce fortemente após a Primeira Guerra Mundial. Nos anos de 1921 a 1930, ainda entravam 84 mil imigrantes anualmente no país, mas na década de 1930 a média anual caiu para 14.400 indivíduos. As razões dessa queda são múltiplas.

No plano europeu, a emigração posterior a 1930 inclui uma menor proporção de indivíduos economicamente ativos. Em decorrência de conflitos étnicos e políticos, há mais mulheres, crianças e velhos entre os estrangeiros que chegam ao Brasil. Inversamente, as migrações nordestinas para São Paulo e para o norte do Paraná correm com mais regularidade e são menos influenciadas pelos desastres causados pela seca, incorporando um número maior de indivíduos economicamente ativos. São Paulo funciona como câmara de compensação entre os fluxos externos e internos de mão de obra. Praticamente inexistente entre 1900 e 1920, a migração líquida de nacionais para o estado é superior à imigração líquida de estrangeiros no período 1920-1940.[45] Ou seja, chegam para trabalhar em São Paulo mais brasileiros, principalmente vindos do Nordeste, do que estran-

42

Jaqueline Porto Zulini. "Obra de Assis Brasil? A tramitação do Código Eleitoral de 1932". In: Paolo Ricci (org.). *O autoritarismo eleitoral dos anos trinta e o Código Eleitoral de 1932*. Curitiba: Appris Editora, 2019, pp. 41-59.

43

Sobre Pedro Ernesto Batista, ver sua biografia no site do CPDOC. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/biografias/pedro_ernesto. Acesso em: 20 maio 2021. Ver, sobretudo, o livro insuficientemente apreciado de Michael Conniff. *Política urbana no Brasil:* a ascensão do populismo, 1925-1945. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2006.

44

Xenofagia da economia brasileira: sua propensão a agregar energia humana reproduzida fora de seu espaço produtivo. Não se trata de uma blague oswaldiana. Utilizei esse neologismo pela primeira vez em 1979 e, em seguida, em vários outros textos.

45

Douglas H. Graham e Sérgio Buarque de Holanda Filho. *Migrações internas no Brasil*: 1872-1970. São Paulo: IPE/USP, 1985, pp. 57-65.

geiros. Tal é o contexto que conduz o governo paulista a eliminar a subvenção oficial à imigração em 1927.[46]

Ao mesmo tempo, o estado se consolida como polo industrial nacional. Em 1920, um terço do valor da produção industrial brasileira vem do estado de São Paulo, que passa a contar com o maior número de trabalhadores industriais do país.[47] O romance nordestino, que inaugura a segunda fase do modernismo, repercute em São Paulo no momento em que imigrantes italianos, japoneses, levantinos e migrantes nordestinos se cruzavam em Santos, na Hospedaria dos Imigrantes, nas ruas e fábricas da capital e nas fazendas paulistas.

Dessa forma, a Semana de Arte Moderna e, mais largamente, a Revolução de 1930 ocorrem na altura em que o mercado de trabalho se territorializa nacionalmente em São Paulo, fenômeno inédito desde o século XVII, quando o trabalho escravizado africano começou a se sobrepor ao trabalho compulsório indígena. À luz dessas transformações, compreende-se melhor o novo patamar em que evolui o debate político e cultural paulista e brasileiro.

Dentre as múltiplas obras literárias e artísticas que registram e representam as transformações desse período, *Marco Zero* – que Oswald de Andrade começou a escrever em 1933 e publicou em 1943 – merece um lugar à parte. Descrevendo um encontro de povos e linguagens inaudito em qualquer outro momento da história e inverossímil em qualquer outra região brasileira, o livro aborda a decadência de uma velha família de fazendeiros, a expressão dos sotaques, dos preconceitos e da violência social.

Oswald relata a mudança da paisagem social e urbana paulista nas primeiras décadas do século:

> Os imigrantes tinham a tradição do artesanato e da economia, fizeram as primeiras fábricas e os primeiros palácios. Sírios rasparam a barba sobre terrinas e Sèvres legítimos. Judeus rezaram em iídiche perante garçons de casaca. Puseram chalés normandos nos trópicos. Nossa indústria encontrou uma grande sobra de famintos no campo para explorar, criou bairros urbanos [...] A Light pôde escrever nos seus bondes: "São Paulo é o maior parque industrial da América Latina".[48]

Marco Zero ganha mais força quando transpõe as porteiras das fazendas. Incestos e estupros abalavam as unidades domésticas, enquanto o sadismo senhorial irrompia no cotidiano das unidades agrícolas: "Antigamente, quando um porco penetrava no pomar, o coronel dizia ao feitor Idílio – Mate o porco! – Mas o colono arrecrama! – Mate o colono!".[49] O "mate o colono!" soa como uma sinistra piada de um fazendeiro num salão paulistano. A frase faz parte, penso eu, dos trechos literariamente mal formulados do livro, mencionados mais abaixo por Antonio Candido. No entanto, o antigamente, quase ontem, volta com mais estilo, rememorado pelo fazendeiro: "Bento Formoso tinha mais de meio século de café [...] Começara a puxar café com escravos na adolescência", e brandido contra o trabalhador livre: "Tá cum sodade da senzala? Desgraçado!"[50]

46
Luiz Felipe de Alencastro. "A pré-revolução de 30". *Novos estudos CEBRAP,* n. 18, 1987, pp. 16-48; Carlos B. Vainer. "Estado e migrações no Brasil: Anotações para uma história das políticas migratórias." *Travessia – Revista do Migrante,* (36), 2000, pp. 15-32.

47
Francisco Vidal Luna; Herbert S. Klein, op. cit., pp. 304-305.

48
MZ – I, p. 111.

49
MZ – I, p. 57.

50
MZ – I, p. 13.

Na arbitrariedade que corre os campos, as reverberações do passado envolviam a geografia, a topografia e as relações de trabalho. Gente desnorteada pela exploração transatlântica chegava aos casebres onde se operava a transição entre a escravidão e a infracidadania:

> Os imigrantes aglomerados na amurada da proa chegavam à fedentina quente de um porto [...] Santos – É aqui! Buenos Aires é aqui! – Tinham trocado o rótulo das bagagens [...] Jogavam-nos num pavilhão comum em São Paulo – Buenos Aires é aqui! [...] num carro de bois que pretos guiavam através do mato, por estradas esburacadas, chegavam uma tarde às senzalas donde acabava de sair o braço escravo.[51]

Lidando com novas culturas, a opressão social que conduz à miscigenação retrograda o perfil étnico dos imigrantes ao molde da multissecular colonização. Em certa altura, um imigrante italiano questiona o vigário da cidadezinha de Jurema: "Me dissero que o senhore chama de bugre os japoneses e quere convertê eles na relijô católica".[52]

No território rural sem lei, só a lei interesseira de alguma potência europeia ou asiática podia trazer proteção, só um consulado brasileiro em São Paulo salvaria os trabalhadores nacionais, como pondera a militante Miguelona: "Sinó nóis tem que arranjá também um cônsole... [...] Percisa um cônsole pros brasileiro. Só japoneis que há de tê?"[53]

Contudo, aparecem no horizonte mudanças, apregoadas nos projetos revolucionários de posseiros e proletários rurais: "O Majó tem chão demais e não aproveita. E inda qué tirá tudo dos possero",[54] ou na revolta individual: "Um fazendão. Não chega? Inda qué pigá as terra dos pobre. Se o comunismo não vem logo, eu mato um. Pronto! Vô na cadeia!".[55] Mudanças vislumbradas também no projeto microempresarial de imigrantes, mais discreto, e mais realista nos seus objetivos de transformar o campo: "A terra livre. Apenas explorada a orla econômica da mata virgem. O japonês caçoava mostrando o cipoal – Prantação basirera!".[56]

Numa reunião do Sindicato de Construção Civil de Santos, militantes sindicalistas e revolucionários oriundos de vários países preparam uma greve portadora de transformações muito mais radicais. "Entraram no edifício iluminado. O húngaro Ladislau deixou-os no alto da escada [...] Lírio de Piratininga [farmacêutico afrobrasileiro] acompanha Leonardo Mesa [militante do Komintern]". Em seguida, intervém "um português, condutor de bondes", "um italiano roliço [...] ao lado do mulato [Lírio de Piratininga]", "um trabalhador nordestino [que] gritou: – Se fô pra metê o pé na barriga do patrão eu meto, mas greve eu num faço!". O debate terminou abruptamente quando a polícia cercou o local e encerrou "violentamente" a assembleia.[57]

Na Babel sindical santista, o "trabalhador nordestino" sem nome é uma novidade em São Paulo e no Brasil, como assinalei acima. Marca dessa novidade, "nordestino" era, nos anos 1930, um substantivo gentílico bem recente, surgido apenas em 1925, segundo o

51
MZ – I, p. 81.

52
MZ – I, p. 25.

53
MZ – I, p. 33.

54
MZ – I, p. 11.

55
MZ – I, p. 29.

56
MZ – I, pp. 79-80.

57
MZ – I, pp. 114-116.

Houaiss. O que faz sentido, visto que o próprio conceito de Nordeste como região de traços geográficos e culturais comuns acabava de ser elaborado, em 1920, por Agamenon Magalhães.[58]

Resta que, na assembleia do sindicato santista, o autor mostra, pelas falas "sem arcaísmos, sem erudição", "a contribuição milionária de todos os erros" nas lutas sociais.

Em dois ensaios célebres, separados por mais de duas décadas, Antonio Candido analisa *Marco Zero* no contexto da obra de Oswald. No primeiro texto, de 1945, sobre o volume inicial da obra, com o subtítulo "A revolução melancólica", Candido faz restrições certeiras à narrativa: "Quantas vezes não paramos no meio da leitura [...] para tomar fôlego, cansados de esperar uma solução literária para as perspectivas que o romancista vai abrindo a pequenos golpes". Na resposta que escreveu na época à crítica de Antonio Candido, Di Cavalcanti defende mais o autor do que o livro, sobre o qual ele observa: "O exame da situação social do Brasil está feito no livro de Oswald de Andrade de maneira rebarbativa [...] é em estado de angústia que devoramos páginas e páginas de grande intensidade, que nos atiram, entretanto, num socavão de marxismo romantizado [...]".[59]

Num segundo ensaio, datado de 1970, Candido reavalia sua crítica sobre *Marco Zero*, incluindo aí o segundo volume, "Chão", publicado em 1945. Nesse ensaio, Candido observa que o interesse central dos dois volumes é o destino da família Formoso, "tomada como exemplo dos latifundiários paulistas em crise".

Minha leitura me fez pensar que o drama dos Formoso foi causado por dinâmicas geradas em 1929 e 1930, que escapavam ao mandonismo e às redes políticas dos fazendeiros de café. Tendo conseguido prever e preparar – melhor que os produtores de outros estados – a transição para o pós-escravismo, os fazendeiros paulistas foram surpreendidos por eventos inusitados, tanto no plano internacional como no plano nacional. A crise de 1929, de dimensão planetária, cai como um raio no céu azul da fazenda Formosa, pertencente à família Formoso: "Puta que pariu! Que tinha a ver a Formosa com Nova Iorque?"[60]. No plano doméstico, apesar de ser criticado por militantes mais radicais, o Ministério do Trabalho, a Lei de Sindicalização e a legislação trabalhista impulsionada pelo governo central geram inquietação nas fazendas: "Além de comunista é ingrato. [...] Que se dirija ao Ministério do Trabalho! Vai ver! O que ele está pensando?".[61]

Referindo-se a "Chão", que ele considera mais elaborado que o primeiro volume, Antonio Candido chega a uma conclusão pertinente para "A revolução melancólica", à qual nos referimos ao longo deste texto: "Esquematicamente, diríamos que nos melhores livros de Oswald o que sobressai é a *maneira*, mas aqui, é a *matéria*".[62] Os itálicos são de A. Candido.

Marco Zero registra uma etapa inconclusa da história brasileira, em que a matéria ainda não achou a maneira de mudar o país.

58

De fato, em 1922, Agamenon Magalhães – depois político proeminente do Estado Novo e do PSD –, apresentara sua candidatura ao posto de professor de Geografia no Ginásio Pernambucano, no Recife, com a tese "O Nordeste brasileiro, o habitat e a gens". Pela primeira vez, a região era estudada e definida na sua especifidade histórica e social. Até então chamada genericamente de "Norte", essa parte do Brasil passou a ser conhecida como "Nordeste". Cf. Evaldo Cabral de Mello. *O Norte agrário e o Império*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984, p. 13.

59

A polêmica foi republicada na *Folha de S.Paulo* de 12 de maio de 2017. Disponível em: https://acervofolha.blogfolha.uol.com.br/2017/05/12/em-1943-di-cavalcanti-rebateu-critica-de-livro-de-oswald-de-andrade-feita-por-antonio-candido/. Acesso em: 25 abr. 2021. Di Cavalcanti se referia aqui aos artigos sobre *Marco Zero* publicados em 1943 por Antonio Candido, depois refundidos e ampliados num outro texto a que nos referimos aqui, publicados pelo autor em 1945: Antonio Candido. *Vários Escritos*, 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 59.

60

MZ – I, p. 45.

61

MZ – I, p. 63.

62

Antonio Candido, op. cit., p. 83

A família Prado e os antecedentes das artes plásticas na Semana de 22

Felipe Chaimovich

É doutor em Filosofia pela USP. Foi o curador do Museu de Arte Moderna de São Paulo entre 2007 e 2019 e o crítico de arte da *Folha de S.Paulo*, entre 2000 e 2006. Foi curador do *29º Panorama da Arte Brasileira* (2005) e de *O impressionismo e o Brasil* (2017), no MAM. É autor de "Objects or reflection: Brazilian cultural situation", em *On Cultural Influence* (Apexart, 2006), de "Academia contemporânea", em *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes* (MNBA, 2009) e de "Brazil: Art after 1980", em *Grove Oxford Art Online*. É professor de estética, curadoria, crítica e história da arte.

Como estabelecer antecedentes das artes plásticas na Semana de 22? Os doze artistas cujas obras foram exibidas no saguão do Theatro Municipal de São Paulo divergiam entre si, como mostrou Aracy Amaral:

> 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.[1]

Assim, não é possível estabelecer uma antecedência estilística do conjunto exposto durante a Semana de Arte Moderna.

Entretanto, mesmo não havendo convergência plástica dos participantes, Anita Malfatti destacava-se no grupo como a artista com mais trabalhos exibidos, num total de 20 obras, 12 das quais eram telas a óleo. Desse modo, sublinhava-se quantitativamente sua importância no evento, confirmando-se a interpretação de que a mostra de Anita Malfatti em São Paulo, em 1917, e sua recepção na imprensa foram o marco inicial e antecedente necessário para a constituição do grupo envolvido na Semana de 22.[2]

Um segundo antecedente imediato da Semana de Arte Moderna é a mostra de Di Cavalcanti, em 1921.[3] O pintor carioca estava expondo pela terceira vez em São Paulo, agora uma série de ilustrações para o livro *Fantoches da meia-noite,* na Casa Editora O Livro, quando o proprietário do estabelecimento o apresentou a Graça Aranha, então de passagem pela cidade. O escritor retornara do posto diplomático que exercia em Paris e interessava-se pela "mocidade literária e artística de São Paulo",[4] como recorda o pintor em suas memórias. Di Cavalcanti reuniu seu grupo e o apresentou ao escritor como solicitado, quando Graça Aranha, antes de partir para o Rio de Janeiro, teve a iniciativa de, por sua vez, apresentá-lo àquele que seria figura decisiva no processo da Semana de 22: Paulo Prado.[5] Tudo isso ocorreu em novembro de 1921, e logo Di Cavalcanti, Paulo Prado e sua esposa Marinette Prado envolveram-se, na residência do casal, em conversas que, antes do fim do ano, já haviam tomado rumo determinante: "Lá fui eu me encontrar com o Paulo Prado na avenida Higienópolis e, da conversa com aquele grande homem que possuía um passado de vida intelectual e de boa vida parisiense, nasceu a ideia da Semana de Arte Moderna".[6]

Em janeiro de 1922, Graça Aranha retorna a São Paulo, encontrando, porém, o grupo de artistas e escritores desanimado com a viabilidade do plano. O diplomata concebe, então, a aliança decisiva entre Paulo Prado e um comitê organizador que compartilhasse as responsabilidades pela realização do evento, escrevendo para a esposa: "Agora tudo sai".[7] A partir de então, a iniciativa ganha uma nova escala determinada pelo tal comitê, que tem Paulo Prado como principal apoiador, mas para cuja direção é convidado seu amigo René Thiollier.[8] Assim, a Semana de 22 só se materializa por causa de Paulo Prado: "[...] Era preciso uma base econômica para a realização do plano de conferências, exposições e concertos que se projetava", como sintetizou Di Cavalcanti.[9]

1
Aracy Amaral. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Ed. 34, 1998, 5ª ed., p. 148.

2
Ver Paulo Mendes de Almeida. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

3
Cf. Amaral, op. cit., p. 127.

4
Apud: Amaral, op. cit., p. 126.

5
Cf. Thaís Waldman. *Moderno bandeirante:* Paulo Prado entre espaços e tradições (dissertação de mestrado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2010. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-11122009-100211/publico/2010_ThaisChangWaldman_VCorr.pdf. Acesso em: jan. 2021, p. 77.

6
E. Di Cavalcanti. Apud: Amaral, op. cit., p. 128.

7
Cf. Waldman, op. cit., p. 165.

8
Apud: Carlos Berriel. *Tietê, Tejo, Sena*: a obra de Paulo Prado. Campinas: Ed. da Unicamp, 2013, p. 114.

9
Apud: Amaral, op. cit., p. 128.

Como, em apenas três meses, Paulo Prado recebeu um artista que não conhecia em sua casa, concebeu com sua esposa e com ele o projeto de um festival de arte moderna e chegou a ser o principal sustentáculo social e econômico da Semana de 22? Do ponto de vista pessoal, Paulo Prado tinha afinidade com a causa do grupo mobilizado a partir da exposição de Anita Malfatti de 1917, pois, na ocasião, adquirira a tela *A onda,*[10] que exibia em sua residência. Por outro lado, enquanto figura pública, Paulo Prado já organizara, com o mecenas, colecionador e senador paulista Freitas Valle e com o diplomata e poeta francês Paul Claudel, uma mostra de pintura e escultura francesas em 1919, no mesmo saguão do Theatro Municipal de São Paulo, onde foram exibidos quadros impressionistas e esculturas de Rodin, Bourdelle e Laurens, e durante cuja abertura foram executadas peças musicais de César Franck e Debussy, na sala de espetáculo.[11]

Entretanto, a adesão de Paulo Prado a um novo evento dedicado às artes plásticas e à música modernas apenas três anos após o primeiro inscreve-se também num contexto econômico, como viria a sintetizar Di Cavalcanti. Não é apenas como colecionador ou diletante que Paulo Prado reafirma-se como promotor da arte moderna em São Paulo: ele representa a família Prado.[12] Paulo Prado desde 1898 era presidente da Casa Prado Chaves, fundada em 1887, braço dos negócios familiares dedicado à exportação de café.[13] A companhia foi uma das primeiras exportadoras de café com capital brasileiro, passando a competir internacionalmente com as similares inglesas que intermediavam o produto nacional, e assim os Prado começaram a operar como capitalistas internacionais. Na gestão de Paulo Prado, além de exportar, a companhia tornou-se a segunda maior produtora paulista de café, estado que produzia 90% do café do Brasil, país produtor de 80% do café mundial.[14] Paulo Prado foi também representante de São Paulo na Comissão de Valorização do Café, entre 1913 e 1916, atuando assim na política econômica nacional. Nesse cargo, ele negociou com o embaixador Paul Claudel um convênio entre a França e o Brasil, durante a Primeira Guerra Mundial, concluído em 1917: a França comprou 2 milhões de sacas de café paradas no porto de Santos, em troca da entrada do país como aliado na guerra, permitindo o arresto de trezentos navios alemães em portos brasileiros.[15] O convênio franco-brasileiro sofreu críticas públicas desde o início, pois, embora o café comprado pela França viesse de vários produtores e aliviasse economicamente o Brasil, todas as exportações deviam ser intermediadas pela Casa Prado Chaves.[16] Foi nesse período que Paulo Prado e o diplomata e poeta francês Paul Claudel conceberam a mostra de pintura, escultura e música francesas de 1919. Considerando-se a posição de Paulo Prado, essa mostra deve ser reconhecida como um terceiro antecedente imediato da Semana de Arte Moderna.

A escolha do Theatro Municipal por Paulo Prado em 1919 e em 1922 imprimia sentido similar aos dois eventos. Inaugurado em 1911, o teatro era um marco da reforma urbanística da gestão de Antônio Prado na prefeitura de São Paulo,[17] entre 1899 e 1911. Em 1922, ao promover novamente uma manifestação de arte no Theatro Municipal, agora por intermédio de René Thiollier, Paulo Prado dava sequência às reações ao convênio franco-brasileiro, porém sob o impacto da mais recente polêmica: sofrendo pressão dos Estados

10
Cf. Berriel, op. cit., p. 70.

11
Cf. Berriel, op. cit., pp. 94-95.

12
Entende-se aqui a família Prado como o ramo que une as gerações do barão e da baronesa de Iguape, de Martinho e Veridiana da Silva Prado, dos seus filhos Antônio, Martinico e Eduardo, e do primogênito de Antônio e Catarina da Silva Prado: Paulo. Ver Darell Levi. *A família Prado*. São Paulo: Cultura 70, 1977, pp. 38-39.

13
Cf. Levi, op. cit., pp. 254-255.

14
Cf. Berriel, op. cit., pp. 77-78.

15
Cf. Carlos Augusto Calil. "Um brasileiro de São Paulo". In: Paulo Prado. *Paulística etc*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, pp. 36-37.

16
Cf. Berriel, op. cit., p. 91.

17
Cf. Waldman, op. cit., p. 159.

Unidos, o presidente Epitácio Pessoa questionara publicamente o acordo com a França, logo após tomar posse, em 1919.[18]

A inclusão das artes plásticas em eventos estratégicos para os negócios da família Prado teve início com Eduardo Prado, tio paterno e mentor de Paulo.[19] Eduardo foi o primeiro agente econômico dos Prado[20] a residir permanentemente no epicentro do capitalismo globalizado do século XIX, fixando-se em Paris, na década de 1880, e viajando frequentemente a Londres. Entre 1888 e 1889, Eduardo Prado foi o responsável por construir o pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Paris, que incluiu uma galeria de belas-artes. A participação brasileira como um todo era obra direta de seu irmão mais velho, Antônio. Em sua viagem de formatura, após se graduar pela Faculdade de Direito de São Paulo, Antônio Prado visitara a Exposição Universal de Londres, em 1862, registrando seu impacto em cartas à família.[21] Logo após o anúncio oficial da futura exposição de Paris, em novembro de 1884, quando era ministro dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, Antônio Prado declarou no Senado que o Brasil nela se faria representar. Contudo, a exposição celebrava o centenário da Revolução Francesa, despertando oposição tanto entre as monarquias europeias como na Corte brasileira.[22] Assim, enquanto Antônio esteve fora do ministério imperial por um breve período, o Brasil retrocedeu e chegou a cancelar a presença, em janeiro de 1888.[23] Dois meses depois, de volta ao governo, então como ministro dos Estrangeiros, Antônio Prado equacionou a questão, ao constituir um Comitê Franco-Brasileiro que operaria com dotações públicas e teria o apoio da família imperial, mas que seria o responsável privado pela presença do Brasil em Paris.[24] A ação direta da família Prado nas obras era garantida pela posição de Eduardo como membro do comitê e presidente da comissão de construção do pavilhão.

O pavilhão brasileiro visava a transmitir duas mensagens em 1889: a escravidão fora abolida e a imigração de trabalhadores livres era amplamente incentivada.[25] A família Prado começara a promover a imigração de europeus brancos em 1871.[26] Em 1886, Martinico, seu irmão Antônio e seu sobrinho Paulo fundaram a Sociedade Promotora da Imigração, cujas transações financeiras seriam administradas pelo banco pertencente ao patriarca Martinho Prado.[27] No ano seguinte, a Sociedade Promotora recebeu verba estatal por intermédio do sócio e ministro Antônio Prado.[28] Por meio da sociedade, os Prado passaram a investir na imigração italiana como parte de suas transações internacionais, aproveitando-se da política europeia de incentivar o êxodo de trabalhadores urbanos e rurais pobres.[29] Porém, a escravidão era vista pelos países colonialistas como empecilho à emigração para o Brasil, tal como reconhecia o governo imperial nos textos oficiais da participação brasileira nas duas exposições universais anteriores.[30] O pavilhão de 1889, capitaneado pela iniciativa privada, anunciaria à Europa a recente abolição da escravidão no Brasil, cuja lei fora redigida por Antônio Prado e assinada pela princesa imperial no ano anterior, abrindo definitivamente as portas do país para a emigração maciça.

A composição da galeria de belas-artes do pavilhão brasileiro de 1889 punha em evidência o pintor negro Estevão Silva. Dentre as obras exibidas, havia 15 paisagens, 7 cenas de costumes, 6 retratos, 2 cenas de história – sendo uma sobre a independência e outra so-

18
Cf. Calil, op. cit., pp. 36-37.

19
Cf. J. F. de Almeida Prado. "Paulo Prado e a época de sua formação". In: José Villela (org.). *Sociologia e História:* 4 precursores brasileiros, 3 filósofos da história. São Paulo: SESC, SENAC e Instituto de Sociologia e Política, 1956, p. 100.

20
Cf. Levi, op. cit., p. 184 e Ulisses Lampazzi. *Em busca do império:* a trajetória intelectual e política de Eduardo Prado (dissertação de mestrado em História). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca, 2012. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/93205/lampazzi_up_me_fran.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: jan. 2021, p. 79.

21
Cf. Levi, op. cit., pp. 140-141.

22
Cf. Lilia Schwarcz. *As barbas do imperador*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 403.

23
Cf. "L'Empire du Brésil à l'Exposition Universelle de 1889". In: M. F. J. de Santa-Anna Nery (ed.), *Le Brésil en 1889*. Paris: Libr. Charles Delagrave, 1889. Disponível em: http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/518666. Acesso em: nov. 2020.

24
Cf. Gabriela Ferreira et al. "'O Brasil em 1889': um país para consumo externo". In: *Lua Nova*, n. 81, 2010. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/ln/n81/a05n81.pdf. Acesso em nov. 2020, p. 85.

25
Cf. Ferreira et al., op. cit., pp. 87-88.

26
Ver Tabita Lopes. "A família Prado em São Paulo: imigração e branqueamento em fins do século XIX". In: Adriana Campos et al. (orgs.) *Anais do Seminário Internacional Brasil no Século XIX*. Disponível em: https://www.seo.org.br/images/Anais/Arthur/Tabita%20Tiede%20Lopes.pdf. Acesso em: nov. 2020.

27
Cf. Tabita Lopes, op. cit.

28
Cf. Levi, op. cit., pp. 170-175.

29
Cf. Eric Hobsbawn. *A era do capital:* 1848-1875. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, pp. 279-80 e *A era dos impérios:* 1875-1914. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, 7ª ed., p. 59.

30
Cf. Ferreira et al., op. cit., pp. 81-82.

bre a abolição da escravidão –, 1 cena cristã e 27 naturezas-mortas, das quais apenas uma não havia sido pintada por Estevão Silva. Em termos quantitativos, depois dele vinham Abigail de Andrade com 6 obras e Aurélio de Figueiredo com 5, tendo os demais artistas de 1 a 3 obras. Ainda que não seja possível determinar um critério único de curadoria, o destaque conferido a Estevão Silva é evidente. Do ponto de vista brasileiro, sua posição étnica, social e econômica era comum entre os alunos da Academia Imperial de Belas Artes, pois a pintura e a escultura eram exercidas por filhos de artesãos ou de pequenos comerciantes, por ex-escravos ou por filhos de escravos,[31] como era o caso de Estevão Silva, matriculado na instituição como sendo de origem "africana".[32]

Contudo, Estevão Silva representa também o ex-aluno independente da academia, transitando para o nascente mercado de arte da Corte carioca da década de 1880 e sendo reconhecido na imprensa por suas naturezas-mortas. Em 1879, ainda como estudante, Estevão Silva recusara publicamente, diante do imperador, uma premiação da Academia de Belas Artes conferida a ele, mas julgada por si mesmo e por seus colegas como subalterna,[33] sendo punido com suspensão de um ano, em 1880.[34] Segundo seu colega Antônio Parreiras, desentendeu-se ainda com um comendador que retratara, sendo até chamado pela polícia, donde não ter mais recebido encomendas de retratos. Teve de sobreviver de naturezas-mortas, menos rentáveis,[35] mas foi premiado por um conjunto de 14 quadros de frutas na Exposição Geral da Academia, em 1884. Após a premiação, fez duas exposições individuais na Corte, firmando-se nesse gênero: em 1885, mostrou "dois estudos de frutas do país" na Casa Moncada e, em 1887, pratos de frutas na Casa Vieitas.[36]

Para a galeria de belas-artes de Paris, foram selecionados majoritariamente quadros de frutas brasileiras do artista, exibidos ao redor de amostras de café, principal matéria-prima em destaque no pavilhão. As frutas brasileiras também estavam presentes nos ornamentos arquitetônicos interiores do edifício, executados pelo escultor francês Haber-Lippmann.[37] Por outro lado, a figuração das múltiplas e diversas frutas nacionais nas naturezas-mortas de Estevão Silva elevava a percepção das riquezas naturais do país por meio da pintura de quadros, evitando a visão do Brasil como exótico, efeito que o comitê organizador tentava combater diante das avaliações negativas sobre a participação brasileira na Exposição Universal de Filadélfia, em 1876.[38]

A relação crítica de Estevão Silva com a Academia exemplificava o discurso de Eduardo Prado. Além de participar do comitê organizador e de presidir a construção do pavilhão em Paris, Eduardo também escreveu o capítulo "A arte" na principal publicação do Brasil para a ocasião. Nesse texto, ele assumia uma posição contrária ao ensino acadêmico do Rio de Janeiro, seguindo uma linha construída na crítica de arte carioca, na década de 1880:[39] "Esse estabelecimento não deu grandes resultado. Presentemente, está quase desorganizado".[40] Para ele, o problema central seria a política de incentivo à ida de brasileiros à Europa para estudo artístico, em vez de se fomentar a formação da arte no Brasil:

> Chegou-se a criar, com esse sistema [de bolsas de estudo concedidas pelo imperador desde 1845], um movimento artístico estéril, pois não é enviando para a Europa crianças mais ou menos prodigiosas ou gênios mais ou menos incompreendidos que se chegará a encorajar a arte brasileira.[41]

Eduardo Prado propôs, então, uma política para formar a arte nacional – importar professores:

> Parece que o governo esqueceu repetidas vezes essa verdade no Brasil: é materialmente impossível que essa educação estética nacional se faça por ela mesma, sem o concurso do estrangeiro. [...] Precisamos apenas de professores, e seria preciso buscá-los nos países onde se os encontra.[42]

Tal política seria sustentada por uma aliança entre o setor público e o privado: "Se o governo toma em mãos essa causa nacional, se os particulares a protegem, o porvir artístico do Brasil poderá ser brilhante".[43] Nesse sentido, é relevante a menção de Eduardo Prado a Georg Grimm como pintor de paisagem.[44] Esse artista bávaro foi atraído ao Rio de Janeiro, em 1878, devido à demanda crescente de quadros por parte de clientes enriquecidos pela economia cafeeira, desde a década de 1850.[45] Grimm praticava, dentre outros gêneros, a paisagem pitoresca ao ar livre,[46] trazendo da Europa um conjunto desses quadros, exposto na Corte, em 1882. O imperador visitou a mostra e, em seguida, o ministério imperial obrigou a Academia a contratar Grimm como professor da cadeira de Paisagem, Flores e Animais, contra a vontade dos acadêmicos.[47]

Grimm obtém passes de bonde para seus alunos e instaura o ensino da pintura de paisagem ao ar livre por meio de excursões aos arredores da capital. O método exige uma execução rápida para que se captem as cores fugazes de cada momento do dia, resultando em quadros considerados apenas como estudos pelos critérios acadêmicos, pois a tinta é aplicada com velocidade, criando assim uma superfície áspera, com passagem abrupta entre as cores.[48] Por outro lado, o contato com a natureza local impunha-se como disciplina para os alunos de Grimm, contrariando as regras da Academia, como se recorda seu aluno Antônio Parreiras: "Faz uma cousa assim [disse Grimm a Parreiras sobre um exercício de cópia de gravura em ateliê]. A Academia quer. Depois vem comigo para o campo se você quer ser um dia um paisagista".[49] Os demais acadêmicos mantêm-se contrários à presença de Grimm na instituição, e seu contrato não é renovado em 1884. Ele parte para Niterói acompanhado por sete alunos que abandonam a Academia em desagravo ao mestre: Parreiras, Giovanni Battista Castagneto, Domingo García y Vázquez, Hipólito Caron, Joaquim França Jr., Francisco Gomes Ribeiro e Thomas Driendl.[50] Fora da Academia, transitam para o mercado de arte carioca, onde fazem exposições individuais de suas pinturas de paisagens ao ar livre,[51] desenvolvendo carreiras independentes após a separação do grupo, em 1886. Conforme escreve o crítico de arte Gonzaga-Duque em 1888, Grimm deu origem à única escola artística do Rio de Janeiro.[52] Tal posição é corroborada em Paris, no artigo do barão do Rio Branco sobre as belas-artes; tendo participado, com seu amigo[53] Eduar-

31

Cf. José Carlos Durand. *Arte, privilégio e distinção:* artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, *1855-1985*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 6.

32

Cf. Alexandre Neiva Pessôa. *Estevão Silva e a pintura de naturezas-mortas no Brasil do século XIX* (dissertação de mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/5161/1/612585.pdf, p. 90. Acesso em: jan. 2021.

33

Cf. Antônio Parreiras. *História de um pintor contada por ele mesmo:* Brasil – França, 1881-1936. Niterói: Niterói Livros, 1999, 3ª ed., p. 103.

34

Cf. Alexandre Neiva Pessôa, op. cit., p. 104.

35

Cf. Durand, op. cit, p. 37.

36

Cf. Pessôa, op. cit, p. 102.

37

Cf. Heloisa Barbuy. "O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal". In: *Anais do Museu Paulista*, v. IV, 1996. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/anaismp/v4n1/a17v4n1.pdf. Acesso em: dez. 2020, p. 222.

38

Cf. Ferreira et al., op. cit., p. 85.

39

Cf. Tadeu Chiarelli. "Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira". In: Luiz Gonzaga-Duque, *A arte brasileira.* Campinas: Mercado das Letras, 1995, pp. 16-19.

40

Eduardo Prado. "L'art". In: M. F. J. Santa-Anna Nery, op. cit., p. 559.

41

Ibid., p. 557.

42

Ibid., p. 560.

43

Ibid., p. 561.

44

Cf. Ibid., p. 534.

45

Cf. Durand, op. cit., pp. 33-34.

46

Ver Felipe Chaimovich. "O impressionismo e o Brasil: o nascimento da arte industrial". In: *Moderno MAM Extra*, #7. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2017.

47

Cf. Carlos Roberto Levy et al. *O Grupo Grimm:* paisagismo brasileiro no século XIX. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1980, pp. 21-26.

48

Ver Richard Bretell. *Impression:* Painting Quickly in France, 1869-1890. New Haven: Yale Un. Press, 2000.

49

Antônio Parreiras. "A primeira paleta". In: *Moderno MAM Extra*, #7. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2017, p. 38.

50

Cf. Levy et. al., op. cit., p. 15.

51

Cf. Maria Antonia Couto da Silva. "A repercussão das exposições individuais de pintura no Brasil da década de 1880". In: *Dezenovevinte (19&20),* Rio de Janeiro, v. IX, n. 2, jul./dez. 2014. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/exposicoes_1880.htm#_edn3. Acesso em: dez. 2020.

52

Cf. Gonzaga-Duque, op. cit., p. 193.

53

Cf. Cândido Motta Filho. *A vida de Eduardo Prado*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, pp. 78-86.

do Prado, da organização da representação brasileira na Exposição Universal, escreveu parte do verbete "O Brasil" da *Enciclopédia* de Levasseur, em 1889, onde afirma ter feito Grimm muitos alunos de paisagem, única menção a um artista com qualidade pedagógica.[54]

A proposta de reforma da Academia do Rio de Janeiro como condição para a emergência de uma arte nacional brasileira tem seu ponto de inflexão nos meses seguintes ao encerramento da Exposição Universal de Paris, em 31 de outubro de 1889. Em 30 de novembro, o governo provisório da recém-proclamada República nomeia uma comissão para reformar os estatutos da instituição artística estatal, integrada por Rodolpho Bernardelli e Rodolpho Amoedo, entre outros. De janeiro a março de 1890, são apresentados três projetos, sendo o da dupla Bernardelli e Amoedo duramente criticado, o que leva à demissão de ambos em maio.[55] Em junho ocorre a dissidência de um grupo de estudantes descontentes com o andamento do processo e a paralisia das atividades acadêmicas: ficam conhecidos na imprensa como "os novos", entre os quais estavam Bento Barbosa, Eliseu Visconti, João Batista da Costa, José Fiúza Guimarães e Raphael Frederico.[56] Em julho, "os novos" abandonam a Academia e vão trabalhar e estudar num barracão provisório, no largo de São Francisco. Recebem o apoio de Rodolpho Bernardelli, Amoedo, Aurélio de Figueiredo, Castagneto e outros artistas que assinam, na imprensa, um pedido de financiamento espontâneo dos leitores para que aulas gratuitas e públicas pudessem ser ministradas no barracão, "estando os ex-alunos da academia moralmente obrigados a não aproveitar o pouco material de ensino que lá se fornece".[57] Em agosto são elogiados na *Gazeta de Notícias,* com o nome de "Ateliê Livre de Belas Artes"; no mesmo mês, realizam uma mostra de Belmiro de Almeida e, no dia 27, mudam-se para o prédio do antigo Ateliê Moderno, na rua do Ouvidor, onde inauguram uma exposição em novembro.[58] Ainda como efeito da oposição ao andamento das mudanças na Academia, Parreiras também se desliga dela em 1890, após breve período como professor interino de Paisagem e, em Niterói, sua cidade natal, ele dá continuidade aos ensinamentos de Grimm, fundando sua Escola do Ar Livre, de curta existência, como registra em suas memórias. Porém, em dezembro de 1890, a reforma da instituição estatal é promulgada, passando a se chamar "Escola Nacional de Belas Artes" e tendo como diretores iniciais Rodolpho Bernardelli e Amoedo. Professores e alunos insurgentes retornam ao sistema oficial. Apesar das alterações ocorridas na reforma, Gonzaga-Duque, crítico dos rumos do ensino artístico acadêmico desde a década de 1880, identificaria a mudança de nome da instituição como mera "questão de rótulo", lamentando a acomodação de Bernardelli com o governo recém-instalado no Rio de Janeiro: "A escultura sai perdendo o mestre que a honrava, pela sedução das glórias do oficialismo".[59]

A visão pessimista sobre a capacidade de o novo governo vir a solucionar problemas nacionais teve em Eduardo Prado um de seus principais representantes. Um mês após o fechamento do pavilhão brasileiro, ele começa a reagir ao regime militar com uma série de seis artigos publicados em Portugal. No texto de janeiro de 1890, sintetiza sua posição: "No Brasil, a questão hoje não está posta entre a República e a Monarquia. A luta é entre a liberdade e a tirania".[60] Em maio, Paulo Prado chega a Paris para viver com seu tio

54

Cf. José Maria Paranhos. "Les Beaux-arts". In: E. Levasseur (ed.), *Le Brésil*. Paris: H. Lamirault, 1889. Disponível em: http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/518670. Acesso em: dez. 2020, p. 61.

55

Cf. Camila Dazzi. "'A reforma de 1890' – continuidades e mudanças na Escola Nacional de Belas Artes (1890-1900)". In: *Atas do III Encontro de História da Arte*. Disponível em: https://silo.tips/download/a-reforma-de-1890-continuidades-e-mudanas-na-escola-nacional-de-belas-artes. Acesso em: dez. 2020, pp. 197-198.

56

Cf. Mirian Seraphim. "1890 – o primeiro ano da república agita o meio artístico brasileiro e marca a carreira de Eliseu Visconti". In: Ana Maria Cavalcanti et al. (orgs.) *Oitocentos*, t. 1. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/Dezenove-Vinte, 2008. 1 v. Disponível em: https://www.academia.edu/23975200/2008_Oitocentos_Tomo_I_Arte_Brasileira_do_Imp%C3%A9rio_%C3%A0_Primeira_Rep%C3%BAblica_Organiza%C3%A7%C3%A3o_Ana_Maria_Tavares_Cavalcanti_Arthur_Valle_e_Camila_Dazzi_1_ed_Rio_de_Janeiro_EBA_UFRJ_DezenoveVinte_ISBN_978_85_87145_25_3. Acesso em: dez. 2020, p. 265.

57

Apud: Ana Maria Cavalcanti. "Os embates no meio artístico carioca em 1890 – antecedentes da Reforma da Academia de Belas Artes". In: *Dezenovevinte (19&20)*, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate_1890.htm#_edn2. Acesso em: dez. 2020.

58

Cf. Miriam Seraphim. "A carreira artística". In: Tobias Visconti (org.). *Eliseu Visconti:* A arte em movimento. Rio de Janeiro: Hólos, 2012, pp. 70-72.

59

Luiz Gonzaga-Duque. "O Aranheiro na Escola". In: *Kosmos,* n. 8, ago. 1907. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/146420/per146420_1907_00008.pdf. Acesso em: dez. 2020.

60

Eduardo Prado. *Fastos da ditadura militar no Brazil*. São Paulo: Livraria Magalhães, 1923, 5ª ed., p. 45.

Eduardo, dando início a uma fase determinante de sua formação. O sobrinho, apenas nove anos mais novo que o tio, fazia sua viagem de formatura, tendo se graduado na última turma da Faculdade de Direito paulistana do período monárquico. Paulo testemunharia não apenas a oposição de Eduardo à república militar brasileira, mas também o afastamento do pai e do tio Martinico da política nacional, processo que alhearia a família Prado definitivamente de sua posição de poder durante o regime anterior.[61]

Entre a organização da representação artística brasileira na Exposição Universal de 1889 e a Semana de Arte Moderna, a mudança no eixo de poder da família Prado alterou o escopo das mudanças projetadas para a arte brasileira. Para Eduardo, em 1889, ainda cabia uma reforma da instituição fundada por iniciativa de Dom João VI. Para Paulo, a arte oficial do Rio de Janeiro compactuava com a tirania lá instalada a partir da proclamação da República, só cabendo a ruptura – a Semana de Arte Moderna é descrita por ele como "anárquica". Assim, o escopo da Semana de 22 para Paulo Prado só é nacional por reação ao oficialismo do Rio de Janeiro, mas seu público é o paulista.[62]

O papel seminal da Semana de Arte Moderna para Paulo indica, porém, a continuidade da busca dos Prado por uma arte brasileira como superação de um presente estéril, tal como explicitara Eduardo. Assim, entre 1889 e 1922, permanecem os valores da proeminência da individualidade artística que enfrenta o sistema oficial, como o fez Estevão Silva, do incentivo à vinda de ensinamentos europeus que fundassem uma escola brasileira, como conseguiu Grimm com seu grupo de pintura ao ar livre, e da reação contra o ensino acadêmico, como a do Ateliê Livre e a da Escola do Ar Livre. Todos esses são, pois, antecedentes das artes visuais na Semana de 22.

61

Cf. Levi, op. cit., pp. 275-309.

62

Paulo Prado. "Arte moderna, da coisa bela". In: op. cit., p. 296.

Emergência da arte moderna

Ana Maria de Moraes Belluzzo

É livre-docente e professora titular de História da Arte na FAUUSP, membro do Comitê Internacional de História da Arte e da AICA. Coordenou a pesquisa "Arte no Brasil: textos críticos no séc. XX", no Internacional Center for the Art of the Americas, The Museum of Fine Arts, Houston. Atua como pesquisadora e curadora independente de mostras históricas e individuais, como: *Primitivos de uma nova era*, Bruxelas; *O Brasil dos viajantes*, São Paulo e Lisboa; *Waldemar Cordeiro: Aventura da Razão*; Marcello Nitsche; Maria Bonomi, entre outras. Autora de: *Carmela Gross*; *Voltolino e as Raízes do Modernismo*.

A história é geralmente um conflito de precocidades, de atualidades e de atrasos. [...] A história da arte nos mostra, justapostas, no mesmo momento, sobrevivências e antecipações, formas lentas, retardatárias, contemporâneas de formas ousadas e rápidas. **Henri Focillon**[1]

1 Henri Focillon. *A vida das formas* (1943). Rio de Janeiro: Zahar, 1983 p. 109.

Mudanças artísticas não se fazem anunciar em data precisa, nem amadurecem em evolução sucessiva. Henri Focillon reconhecia a natureza eminentemente histórica das transformações da arte ocidental e as dificuldades inerentes à periodização das grandes mudanças da vida artística internacional.

Em geral, os historiadores designam como "moderno" o Período das Luzes no combate ao Antigo Regime e identificam o surgimento de uma nova era com o nascimento do espírito crítico e da sensibilidade pré-romântica. Já os historiadores da arte apoiam-se em referências mais tardias, como a revolução industrial, que marca o fim da idade romântica, no meio do século XIX. Encontram em Baudelaire o precursor da sensibilidade e da cultura moderna, ainda oscilante entre tradição e modernidade.

Se é difícil precisar o início da modernidade artística ocidental, os leitores podem imaginar as dificuldades para cercar o moderno nas circunstâncias de países de formação colonial, como o Brasil, que não puderam amadurecer a própria modernização técnica.

Sinais da modernização em curso no nosso país podiam ser notados desde meados do século XIX. A vida moderna ia-se instalando nas cidades, na segunda década do século seguinte, com o aparecimento de novas formas, apontando os limites do modelo acadêmico e o impacto das vanguardas artísticas europeias.

É legítimo indagar, assim como contestar, os acontecimentos que marcam o nascimento e a morte dos grandes períodos da arte no Brasil. Há muito a completar na nossa historiografia, além dos limites da arte erudita, principalmente quando se comemora o centenário da arte moderna no país, para o qual não concorreu apenas a realização da Semana de Arte Moderna de 1922, no Theatro Municipal de São Paulo.

Aparecimento da arte moderna no Brasil

Os modernistas da primeira metade do século XX atualizaram a mentalidade brasileira, com olhar lançado simultaneamente para fora e para dentro do país. No Brasil, a cultura moderna assumiu dimensão de um movimento complexo. Transformou a literatura, as artes plásticas, a música, a arquitetura, a arqueologia; ensejou revisões históricas, sociológicas, antropológicas, linguísticas, entre

outras. O esforço de artistas e escritores foi parte de um projeto coletivo de interpretação nacional, desenvolvido por intelectuais em vários campos do saber. O modernismo brasileiro tanto fundamentou conhecimentos em pesquisa, como ousou revelar o país no frescor de um poema ou de uma pintura.

Nas primeiras décadas do século, escritores e artistas plásticos, em contato direto com realizações de vanguardas europeias, abriram caminhos. A introdução de práticas modernas no país foi marcada pela contribuição de imigrados e descendentes – saídos da Europa durante a Primeira Guerra Mundial –, que trouxeram para o Brasil a experiência adquirida nos países de origem. Pouco a pouco, a bagagem trazida e a experiência vivida por artistas brasileiros no seio das vanguardas europeias foram-nos desvencilhando da norma culta das regras artísticas acadêmicas, indo ao encontro da descoberta do país profundo, em consonância com o olhar lançado para dentro.

***

O aparecimento da arte moderna entre nós pede atenção ao caráter revolucionário do feito operado no campo da arte moderna internacional, em curso ainda nos anos 1920 e 1930, assim como às contradições vividas pelos artistas brasileiros no período republicano.

A revolução moderna possibilitou inegável libertação da obra artística, "até então confinada ao conceito acadêmico, codificado desde o triunfo avassalador da Renascença italiana", como dizia o crítico Mário Pedrosa. Ele apontava o alcance do acontecimento em relação às profundas mudanças na experiência perceptiva humana. Podia inferir que o descondicionamento da experiência perceptiva propiciava novo entendimento sobre o fenômeno criador e teria levado ao aprofundamento das possibilidades de criação artística. Aludia às condições em que

> a arte deixava de ser uma acumulação de fatos ou normas mensuráveis para ser também um fenômeno de desinibição; uma espécie de banho interior, uma iniciação da alma para que esta obtenha o dom de comunicar-se, torne-se apta a entrar em contato direto com o objeto, ou a representação palpitante e convulsiva deste.[2]

***

Não foram poucas as contradições enfrentadas pela geração modernista, nas circunstâncias da jovem República, ao buscar se desvencilhar de modelos artísticos atrelados ao passado e dispensar hábitos arraigados no círculo das elites brasileiras. A liberação da arte de códigos e amarras, o abandono de formatos e padrões externos deixaram o caminho aberto para um novo contato do artista brasileiro com o prosaico cotidiano da rua. Também o aproximou de discrepâncias acumuladas na história.

2
Mário Pedrosa. "Flores do Abismo". In: *Joaquim*, n. 11. Curitiba, jun. 1947, p. 7.

Ao longo da história brasileira prevaleceu o descompasso entre a representação oficial e a vida social. São dissociações que operam a partir de desajustes de linguagem, mascaramento de sentidos que encobrem o acesso à realidade. Com efeito, o estabelecimento da República não teria passado de arranjo entre a nova burguesia mercantil e setores de clãs rurais. Bastaria lembrar, entre outras incongruências, o fato de "*14 juillet* ter-se tornado feriado nacional no Brasil, durante todo o período da República até 1930", quer dizer, nos quarenta anos que, depois de 1930, passaram a ser chamados de "República Velha".[3] No Brasil, como em outros países latino-americanos, a nação não emergiu com o Estado Republicano. Seria preciso criá-la.

***

À procura de caminhos, as novas gerações tatearam o tempo presente sob várias indagações. Deram corpo a diferentes "modernismos" nos anos de 1920 a 1940, até a construção de Brasília. Nos limites deste texto, percorro alguns momentos da transformação artística das décadas de 1920 e 1930, em que a índole experimental e reflexiva mobilizou o conjunto das questões subjacentes à procura da arte moderna no Brasil.

O movimento modernista atualizou a seu modo a vontade de conhecer e expressar a singularidade da gente e da terra. Na segunda década do século XX, a geração modernista encontrava-se sob impacto de profundas mudanças experimentadas no país e no mundo. O Brasil, mal saído do regime escravista, engatinhava na vida republicana, sob rédeas regionais da política dos governadores. Assistia-se à chegada da industrialização, à lenta queda das velhas oligarquias, ao advento do projeto centralizador do Estado Novo – condições que, por si, inquietavam os intelectuais, que se deparavam com um país profundamente heterogêneo, sem coesão cultural. Uma realidade "sociogeográfica", na qual sobreviviam diferentes culturas tradicionais, enquanto as culturas urbanas aspiravam à modernidade. Na efervescência do período, acentuavam-se diferenças sociais, regionais, culturais que, aliás, afloraram sob diversas vertentes do modernismo brasileiro. Em outras palavras, os anseios de renovação, expressos de diversas formas pelo país, deram expressão cultural às diferenças regionais e às aspirações nacionais.

Em vez de periodizar limites da arte moderna no Brasil, achei preferível atentar para o fato de os artistas modernos contribuírem para a extroversão das diversas temporalidades do país, para o que trago à tona poucos momentos, densos, nos quais afloram tensões que permitem reconstruir, com liberdade crítica, critérios de valor que necessariamente presidem a compreensão dos significados da arte.

A consciência artística do século XX radica-se na arte como emancipação e, no caso brasileiro, percorre poeticamente distâncias entre um Brasil arcaico e um Brasil moderno.

3
Nas palavras de Magalhães Jr. Apud: João Cruz Costa. *Pequena História da República.* 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 36.

Metropolização de São Paulo

Oh larguezas dos meus itinerários!... [...]
Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris,
onde tuas águas, onde as mágoas dos teus sapos?
"Meu pai foi rei!
– Foi. – Não foi. – Foi. – Não foi."
Mário de Andrade[4]

A pequena vila da metade do século XIX conheceu rápida e profunda transformação com a riqueza gerada pela economia do café. A pacata colina, entre o córrego do Anhangabaú e o do Tamanduateí, foi palco de explosiva metropolização. A cidade de São Paulo, estabelecida no entroncamento das linhas férreas, ligava o interior do país agrícola ao porto exportador de Santos. Moveu o fluxo dos produtos, armazenou, concentrou atividades e recursos. A produção paulista, controlada financeiramente pelos ingleses, adquiria posição importante no mercado mundial. Com o término do regime escravista, a oligarquia paulista providenciava a entrada de levas de imigrantes europeus, o que se traduziu em um crescimento da população e uma expansão do tecido urbano que vieram permitir a passagem para uma economia apoiada na industrialização. Na segunda década do século XX, a província de São Paulo vivia um crescimento explosivo. A burguesia exportadora, em comunicação direta com a vida das capitais europeias, e desejando se equiparar a elas, demandava um novo padrão de civilidade urbana.

***

A colina central e a cidade industrial, que se desenvolvia ao longo da linha de ferro, conheceram grandes transformações. Foi descongestionada a área central e a cidade adquiriu nova configuração paisagística pela reconstrução do vale do rio Anhangabaú e a edificação de suas encostas. O novo cartão-postal passou a exibir o Theatro Municipal (Valério Vieira, pp. 124,125) em uma das vertentes. Os pântanos do Tietê transfiguraram-se e foram introduzidos no panorama elegante. A Várzea do Carmo deu lugar ao parque D. Pedro II, inaugurado em 1922 por ocasião da comemoração do Centenário da Independência, área de lazer destinada à população do bairro do Brás. Os jardins do vale do Anhangabaú constituíam a máxima expressão do plano de arquitetos franceses,[5] realizado graças ao empenho do prefeito conselheiro Antônio Prado, com grandes praças e parques de destino público. O desejo de equiparar São Paulo às capitais europeias e estimular seu avanço cultural era um sentimento comum entre membros da elite paulistana, dentre os quais estava o escritor Paulo Prado, filho do conselheiro, que foi presença fundamental no patrocínio da Semana de Arte Moderna de 1922. Anos depois, ao rever o movimento modernista, Mário de Andrade admitiria: "Só mesmo uma figura como Paulo Prado e uma cidade grande e provinciana como São Paulo poderiam fazer o movimento modernista e objetivá-lo na Semana".[6]

4
Mário de Andrade. "Anhangabaú". In: *Pauliceia desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922, pp. 81, 82.

5
A reforma urbana projetada por arquitetos paisagistas franceses visava ao embelezamento e funcionamento da cidade. Joseph-Antoine Bouvard e Francisque Couchet foram autores do plano de melhoramentos para a capital. Ver em: Oscar Felizardo Escudero e Sergio Luís Abrahão. "Os projetos de Joseph-Antoine Bouvard para o Vale do Anhangabaú e Parque D. Pedro II." *In Situ*, SP 3 (especial), 2017, pp. 215-239.

6
Mário de Andrade. "Movimento modernista". In: *Aspectos da Literatura Brasileira.* São Paulo: Martins, 5ª ed., 1954, p. 235.

Mário de Andrade despe a Pauliceia

A consciência estética do fenômeno urbano motiva uma página definitiva do "novo estado de espírito" que impulsiona a Semana de Arte Moderna. *Pauliceia desvairada,* de autoria de Mário de Andrade, aparece em 1922, abrindo a primeira fase do modernismo paulista. Apresenta instigante relação entre "indivíduo" e "metrópole", motivo já versado nas admiráveis contribuições de Charles Baudelaire sobre a modernidade estética e de Georg Simmel sobre metrópole e vida mental.[7] Mas Mário teria sido inoculado por *Les Villes tentaculaires,* do belga Émile Verhaeren, em 1920.[8]

Para Mário, São Paulo é caso de amor. A provocadora Pauliceia tem alma feminina, é sua noiva. Um organismo vivo que mobiliza toda a sorte de afeto e faz aflorar sensações. O poeta moderno aparece envolvido com o presente, desapegado da hierarquia de motivos belos, agradáveis, nobres, na premência de dar vazão a qualquer tipo de emoção a partir da experiência vivida em contato com a rua.

O "Prefácio interessantíssimo" foi o primeiro esboço da poética modernista assentada entre nós. Comenta o fenômeno poético relacionado às "belas-artes" e traz especulações teóricas, retomadas pelo autor em *A escrava que não é Isaura* (1922-1924). Mário delicia-se ensinando como fazer "arte livre e sincera", desligada das regras, com as palavras em liberdade.

Esclarece que

> escrever arte moderna não significa [...] representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras frequentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser.[9]

Alerta o leitor de que "está fundado o desvairismo", referindo-se ao pensamento livre das disciplinas e das cadeias lógicas: "Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi".[10]

O universo urbano é espaço vivido, condensado pela memória do poeta lírico. No fluxo ininterrupto do subconsciente, afloram palavras, frases, silêncios, sem ligação imediata. A livre ideação segue ordem imprevista da associação de sons e imagens.

O ser da grande cidade habita paisagens polifônicas. Percorre múltiplos lugares de fala, palavras cortadas e toda espécie de ruído. Pode-se ouvir o que dizem personagens de fábulas, o idioleto dominante nos pregões populares: "*batat' assad' o furnn*".

Mário reflete ironicamente sobre a cultura da modernidade. Constitui coros socialmente agrupados e eleva a própria voz. Em "Ode ao burguês", insulta:

7
Charles Baudelaire, em *Le peintre de la vie moderne*, 1863; e Georg Simmel, em *A metrópole e a vida mental*, 1903.

8
Émile Verhaeren. *Les Villes tentaculaires*. Bélgica: E. Deman, 1985.

9
Mário de Andrade. *Pauliceia desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922, p. 34.

10
Ibidem, pp. 7, 8.

O burguês-níquel [...]
A digestão bem feita de São Paulo!
O homem-curva! O homem-nádegas!
O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,
É sempre um cauteloso pouco-a-pouco![11]

Pares do jogo artístico aproximam-se também pelas vozes:

"Meu pai foi rei! – Foi – Não foi", berra o sapo-boi saindo da penumbra do rio Anhangabaú. A fala de personagens de fábula foi emprestada por Mário de Andrade de um trecho de "Os sapos", poema de Manuel Bandeira (1918), lido no recital da Semana de Arte Moderna (1922), num gesto de humor contra o clamor da "saparia parnasiana achando que não havia mais poesia". Os modernistas estreitavam relações com modos populares.

Eu vi o mundo... ele começava no Recife

O enunciado de Cícero Dias é tecido a partir do território brasileiro animado pela vida rural, descortinando a paisagem canavieira da zona sul de Pernambuco, nos anos 1920, 1930. Desde cedo, o menino do engenho de Jundiá tomou gosto pelo desenho e pela pintura. Seguiu criando cenas de frescor narrativo, dispondo figuras em imprevistas associações, sem abrir mão da liberdade das brincadeiras infantis, do jogo lúdico do desenho que dá vida a tudo. No mundo mágico, as coisas falam umas com as outras, sejam objetos, seres imaginários, homens, animais ou plantas. Basta uma historinha na cabeça para povoar o espaço do papel e lá estão: carros de boi, casais de namorados, anseios sexuais, rotinas costumeiras e gestos particulares. Não deixaria faltar generosa oferenda de leite, enfeites de flores entre ornamentos e gentilezas. As sensações de plenitude do corpo exprimem-se eroticamente. Em suma, a experiência do mundo brotava no vocabulário da Zona da Mata sem qualquer ingenuidade, na forma de um universo fantástico. O nascer do mundo revelado a partir do Recife comunga da visão primordial, idílica, por onde vagam imagens subconscientes e expressões comuns a todas as pessoas.[12]

***

O painel de grandes proporções foi pintado pelo artista quando era estudante de arquitetura no Rio de Janeiro. Chamou-se *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* (pp. 152-157). Cícero transportou para ele a memória do Recife: as figuras flutuantes, sem hierarquia de escala e tamanho, sob angulações vertiginosas, em diversas orientações num espaço sem gravidade, que povoaram uma superfície de 15 metros de largura. Nesse caso, a gramática do sonho e o desenho desembaraçado da regra culta estão próximos da improvisação dos rabiscos infantis. Aliás, o reconhecimento da linguagem própria da criança foi conquista do pensamento moderno.

11
Ibidem, p. 67.

12
Waldir Simões de Assis Filho (ed.). *Cícero Dias.* Josué Montello (pref.), Mario Helio Gomes de Lima (texto). Curitiba: Simões Galeria de Arte, 2001.

***

Gerada a partir da vivência pessoal do artista, a obra soava como manifesto, ao ser apresentada no Salão da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), em 1931. A frase sobre o mundo visto do Recife jogava luz sobre pontos de vista de diferentes adeptos dos polos regionais do modernismo brasileiro, nem sempre convergentes.

Organizado pelo diretor da academia, o jovem arquiteto Lucio Costa, e conhecido como "Salão Revolucionário de 1931" – um importante marco do modernismo no Brasil –, o tradicional salão acolhia pela primeira vez contribuições artísticas fora dos cânones, sem se limitar à participação de acadêmicos. Além das imagens subconscientes liberadas pela desenvoltura de Cícero Dias, comparecia a imaginação surrealista sob o rigor formal de Ismael Nery (*O encontro*, p. 161), surgia a pintura de Alberto da Veiga Guignard, a de Oswaldo Goeldi, Lasar Segall, entre tantos. O Salão Revolucionário foi o momento inicial da institucionalização da arte moderna na esfera pública, que antecedeu o apoio e o caráter oficial adquirido pela arte moderna no período Vargas. O que já é uma outra história, que fica para outra oportunidade.

***

Assinalo o vivo diálogo entre literatos e artistas plásticos na primeira metade do século XX, como mostra a crônica escrita pelo escritor José Lins do Rego, em 1932, ao encontrar as gentes do Nordeste canavieiro nos quadros do pintor pernambucano. Uma aquarela de Cícero Dias ilustra a distribuição do espaço cotidiano no âmbito de *Casa-grande & senzala,* livro de Gilberto Freyre, de 1933. Cícero também realizou desenho para cartaz do 1º Congresso Afro-Brasileiro, organizado por Gilberto Freyre no Recife, em 1934, selando outra parceria, quando estavam apenas se iniciando os estudos sobre religião e costumes dos negros no Brasil.[13]

A família do fuzileiro naval

Alberto da Veiga Guignard deixou obras de admirável consistência plástica, pelo hábil manejo de valores propriamente visuais, irredutíveis às ideias literais, e que se distinguem pelo apuro técnico no domínio pictórico. Ele teceu soluções imaginativas sob cuidadosa aferição de cor e luz. Após vinte anos na Europa, rigorosa formação acadêmica na Alemanha, experiências em diversas capitais europeias, Guignard retornou ao Brasil em 1929. Participou do Salão Revolucionário de 1931, quando a arte moderna tendia a se aliar ao teor nacional popular.

A pintura *A família do fuzileiro naval*, datada de 1938, pertenceu ao crítico Mário de Andrade e integra uma série de "retratos pinta-

13
Gilberto Freyre. *Casa-grande & senzala* (1933) Rio de Janeiro: Record, 1992.

dos", entre os quais estão também *Os noivos* (p. 173), de 1937, hoje nos Museus Castro Maya, e *Festa em família,* de 1945, do acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP, todos eles tocantes retratos que compõem uma espécie de lambe-lambe da pintura e geram uma especial vivência estética em quem observa modelos imobilizados diante do fotógrafo, vistos pelo pintor.

O motivo estético da "foto-pose" surge na pintura de Guignard como índice de expressão popular, assimilado pelo pintor como um possível suporte do imaginário e da cultura plástica do povo. O mesmo recurso estético era usado em obras do pintor ingênuo Henri Rousseau, o "Douanier", para fixar motivos distantes, imagens sonhadas, exóticas, que chamaram a atenção das vanguardas europeias.

Guignard tece comentários sobre o retrato e os novos tempos. Se a pintura de retrato foi um tradicional meio de distinguir figuras, o advento do retrato fotográfico veio democratizar a representação humana e fez com que muitos pudessem reconhecer sua presença no mundo, com tudo o que isso quer dizer. Guignard joga com o aparecimento de novas identidades no curso da modernização social, transmitindo uma visão (pictórica) integradora. *A família do fuzileiro*, *Festa* e *Os noivos* enquadram famílias negras associadas a símbolos locais de brasilidade, em singela e ao mesmo tempo solene apresentação de grupos sob nova ordem civil. As figuras, dispostas de acordo com convenções do retrato e artifícios da pose, expõem-se ao mundo com decoro: arrumadas em traje de festa. Faíscam num momento de esperança e ilusão. O artista joga com convenções visuais e com a hierarquia social. Luminosidade, estabilidade e prestígio misturam-se na farda militar do fuzileiro naval. Encanta a índole ornamental com que o artista abraça o pequeno grupo familiar, compartilhando enfeites com aparente "sinceridade" no tratamento da pintura. A maneira natural ou instintiva de criar é, no entanto, procedimento altamente reflexivo. Ao contrário da sensibilidade ingênua, percebe-se nessa pintura esse entendimento reflexivo de Guignard. Liberado dos artifícios da cultura artística e dos padrões compositivos da pintura acadêmica, Guignard atira-se à pureza de sensações. Os críticos reconhecem a forte luminosidade brasileira em suas telas – nelas Lourival Gomes Machado encontrou a expressão do "lirismo nacional".[14]

14

Lourival Gomes Machado. *Retrato da arte moderna do Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1947.

Tarsila do Amaral e as ditas artes primitivas

A geração de brasileiros que abraçou a expressão moderna no seio das vanguardas internacionais alimentou a expectativa de uma arte condizente com a "realidade brasileira". Após a Semana de 22, artistas e intelectuais paulistas saíam em "viagens de descoberta", para conhecer aspectos do passado e a atualidade das culturas tradicionais do país. Chegaram às cidades coloniais mineiras, durante festas religiosas da Semana Santa. No mesmo ano, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade dirigiram-se à maior festa popular – o carnaval carioca –, em companhia de Blaise Cendrars,

intelectual empenhado na valorização estética do primitivismo europeu.[15] As viagens favoreceram o "abrasileiramento" da plástica de Tarsila, como mostra a pintura *Carnaval em Madureira* (p. 147), de 1924, obra que integra a poética Pau-Brasil, período em que a construção literária de Oswald e a experiência plástica de Tarsila são complementares. Nessa pintura, os sinais da vida moderna, antes orientados pela impessoalidade do traçado geométrico da paisagem urbana, aparecem permeados de gente local. A torre Eiffel – símbolo máximo da nova técnica internacional – surge transformada em alegoria carnavalesca, introduzida com humor na paisagem suburbana. Figuras são sintetizadas em pequenos volumes coloridos, animais e vegetação são solucionados no desenho de poucos traços, que a artista havia aprendido com mestres cubistas. O peculiar uso da cor responde à forte impressão deixada pela grande luminosidade das cores puras do ambiente tropical, numa sintaxe de contrastes estridentes para o gosto erudito. Tarsila transpunha para a pintura arranjos encontrados na cena cotidiana brasileira, a alegre decoração das casas populares, gente fantasiada ao modo popular.

O *Manifesto da poesia Pau-Brasil*, de 1924, na desenvoltura da linguagem de Oswald de Andrade, considerava o primitivismo uma arma de combate ao lado douto que "erudita tudo". A madeira de exportação, que enriqueceu os primeiros colonizadores, dava nome ao movimento.

Oswald noticiava que "o poema e o desenho surgiam como armas de liberdade [...]", e que a "poesia era a nova riqueza" do país.

Estimulava "a ágil poesia. Em vez da cópia, a invenção, a surpresa."

O manifesto começava assim:

> A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.
>
> O carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança."

Defendia "a língua sem arcaísmos, sem erudição, natural e neológica, a contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos."[16]

***

A utilização da noção de "primitivo" no vocabulário artístico derivou dos "ditos povos primitivos", distintos dos povos "civilizados". A visão do selvagem, canibal, bárbaro perdurou por séculos na Europa. O lento acolhimento das "culturas primitivas" pelas sociedades modernas foi de radical importância e decorreu do desenvolvimento dos estudos etnológicos que reconheceram a impulsão estética e a capacidade humana em qualquer sociedade.

15

A cultura popular brasileira teria entrado no campo de interesse dos modernos intelectuais franceses adeptos da introdução do "folclore" na arte erudita, desde que foi revelado o aproveitamento da música popular brasileira no modernismo francês, por obra do compositor Darius Milhaud, que teria sido fortemente impactado pela festa de carnaval, quando aqui esteve na primeira década do século.

16

Aracy Amaral. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. V. I, II. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1975; Aracy Amaral. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970; *Catálogo Raisonée Tarsila do Amaral*. Maria Eugenia Saturni (dir. e org.), Regina Teixeira de Barros (ed.). São Paulo: Base 7/Pinacoteca do Estado, 2008; Oswald de Andrade. "Manifesto da Poesia Pau-Brasil", *Correio da Manhã*. São Paulo: 18 mar 1924.

***

A figura d'*A negra* foi esboçada por Tarsila do Amaral, em 1923, num tempo de convívio com vanguardas parisienses, em que lá circulavam os *Poèmes Nègres* de Tristan Tzara e *Anthologie Nègre* de Blaise Cendrars,[17] enquanto seu mestre Fernand Lèger criava figurino afro para o Ballet Suédois. *A negra* estabeleceu um divisor de águas no percurso plástico de Tarsila, anunciando novo ciclo, ao se tornar motivo primordial do Movimento Antropofágico, concebido por Oswald de Andrade e Raul Bopp, quando a figura foi associada à imagem do *Abaporu* [homem que come, em língua tupi], em 1928.

A negra de Tarsila é imagem extraordinária, estranha, distante, até exótica. Foi feita de memória em Paris. Motivos transmitidos pela oralidade popular deram suporte ao processo imaginativo de Tarsila, associado por ela à infância vivida na fazenda em companhia das "mães negras", que contavam histórias para crianças dormirem. Mais remotas do que lembranças autobiográficas, poderiam ser imagens das profundezas do inconsciente coletivo? Ou resquícios de imagens primitivas que existiam no país naquela época, como bonecas carajás... ou ícones de procedência afro-brasileira? *A negra* propiciou várias leituras, num momento em que artistas modernos indagavam sobre a ancestralidade do país.[18]

***

Os novos passos foram dados por Oswald de Andrade. O Manifesto Antropófago, publicado na *Revista de Antropofagia*, 1928, associava a força das imagens de Tarsila ao clássico da narrativa de *Viagem ao Brasil no século XVI*, em que Hans Staden relata a ameaça dos Tupinambás devorarem o europeu.[19]

O Movimento Antropófago baseia-se na potência pré-cabralina: o poder ritual de devoração de nativos canibais para adquirirem o poder do colonizador europeu. Na articulação de seu texto, Oswald aderia ao comportamento selvagem, rudimentar, pré-lógico, sem se aprisionar às regras da linguagem europeia. Num jogo de ideias conduzido com humor, assumia "o direito a todos os erros".

A antropofagia concebida por Oswald inaugura uma desforra anticolonialista e sua originalidade está na proposta de abarcar livremente recursos disponibilizados pela modernidade europeia, para atualizar a experiência cultural do país. Conduzia a atenção para os modos de apropriação e reelaboração da cultura do outro, que imperam na modernidade estética brasileira e internacional.

***

Em sua fase antropofágica, Tarsila realizou paisagens naturais, entre elas a pintura *Floresta* (p. 159), de 1929, apresentada nesta exposição do MAM. Nessas paisagens animadas, as forças primordiais da natureza afloram e se completam, numa sorte de cosmogênese. Entre animismo e erotismo, procriam-se plantas, protegem-se sementes. O nascimento da vida, alusivo ao princípio de fecundidade e reiterado pela dupla natureza feminino/masculino, também evoca o ciclo relacionado à maturação das diferentes culturas e à sexualidade feminina.

17 Blaise Cendrars. *Anthologie Nègre*. Paris: Éditions de la Sirène, 1921.

18 Ana Maria Belluzzo. "The modernist conscience and the great return". In: *New Observation*, New York, May, 1992.

19 Oswald de Andrade. "Manifesto Antropófago". In: *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1. São Paulo, maio 1928, pp. 3, 7.

O desalento do mundo. Oswaldo Goeldi

Impossível omitir o efeito causado pelo precoce aparecimento no país de *O homem amarelo* e *Mulher de cabelos verdes* (p. 128), pinturas que revelavam acentos expressionistas do subjetivismo estético de Anita Malfatti, em 1915/1916. Exprimiam o teor trágico do expressionismo em ousados planos de cores fortes, com a agressividade primitiva dos *fauves*. Foram elaboradas no tempo em que a artista estava integrada na vaga modernista norte-americana do pré-guerra, anos após ter experimentado o teor trágico do expressionismo na Alemanha convulsionada.[20]

Dois outros artistas chegaram ao Brasil afetados pelo drama da guerra, persistindo em suas obras o impacto da crise humanitária e o dilema da separação cultural. Lasar Segall e Oswaldo Goeldi transportavam a erudição de artistas formados no círculo expressionista do Norte Europeu. Lasar Segall, natural de Vilna, Lituânia, estudou na Alemanha, onde aderiu à nova estética e teve participação ativa no Grupo Secessão de Dresden (1919). Sua obra já madura circulou várias vezes no Brasil, acolhida pelos modernistas de São Paulo, em 1923.

Nascido no Brasil, Oswaldo Goeldi viveu em Berna e retornou ao país em 1919, onde consolidou sua sensibilidade. Inicialmente identificado com o espírito visionário de Alfred Kubin, seu trabalho amadureceu em contato direto com a realidade brasileira. Sujeito solitário, movido por forte necessidade interior, penetrou a realidade suburbana em andanças pelos arredores do Rio de Janeiro. Motivado por aspectos do mangue, configurou cenas fantasmagóricas dessa zona destinada à prostituição, após a reforma urbana (*Mulheres no mangue*, 1925, p. 170). Seu traçado primitivo, áspero, condensado em poucos sinais, exprimiu a estranheza deixada por um mundo inóspito.[21] Adotava o desenho como expressão autônoma e identificava-se com os recursos da gravura, que negava a obra única, numa profunda relação com os meios de expressão. Seu temperamento encontrou na gravura em madeira uma fiel aliada. Podia enfrentá-la com rudeza, sem nada esconder. Persistia até alcançar apurado registro das sucessivas impressões. Veio a ser o mestre da xilogravura brasileira moderna, revelada entre nós no modo mais direto e bruto da gravura expressionista praticada por Munch, Beckmann e Schmidt-Rottluff.

Certa vez, Goeldi disse ao crítico Ferreira Gullar que "não se deve confundir experimentos técnicos com verdadeira inovação. Todo artista realmente criador inova, e isso porque ele amplia seus

20 Marta Rossetti Batista. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: Ed. 34/EDUSP, 2006.

21 Ronaldo Brito. *Goeldi*. Rio de Janeiro: S. Roesler/Instituto Cultural The Axis, 2002, p. 14.

meios técnicos na proporção de suas necessidades de expressão". Compreendia a inovação a ser ditada por necessidade interior.[22]

22
Entrevista de Oswaldo Goeldi a Ferreira Gullar. Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 jan. 1957.

Nos desenhos a carvão, a bico de pena e nanquim, como nas estampas, prevalece, sob dramática visualidade, o inexplicável.

Identificava-se com a paisagem sombria e com o espectro noturno de casarões e móveis abandonados pela rua, como se vê em *Urubus e casa ao fundo*, de 1925 (p. 170). Sempre assombrado pela imagem de um negro mundo, rasgado pelo branco na iminência de um raio de luz ou de intempestivo clarão. Seres em trânsito, escapulindo, quando não levados na intempérie. Outras vezes, assistia ao ofício de pescadores do mercado de madrugada, ao sacrifício dos peixes. O mesmo sentimento do mundo, instável, tormentoso. A consistência das obras de Goeldi resiste poderosamente ao olhar crítico contemporâneo.

Outras margens, outros centros: o modernismo brasileiro a partir da Amazônia

Aldrin Moura de Figueiredo

Historiador com doutorado pela Unicamp, foi diretor do Centro de Memória da Amazônia da UFPA (2013-2017). Membro do Conselho Editorial do Senado Federal e pesquisador vinculado ao Instituto Camões e UFPA, dirige o Museu do IHGP; coordena o Grupo de Pesquisa em História Social da Arte (UFPA/CNPq); e é professor e pesquisador da Faculdade de História do PPHIST/UFPA. Publicou, entre outros, *A cidade dos Encantados:* pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia, 1870-1950 (Prêmio Carlos Nascimento, APL, Edufpa, 2009) e *Os vândalos do Apocalipse*: arte e literatura no Pará dos anos 20 (Prêmio Vicente Salles, IAP, 2012).

Fronteiras geográficas, políticas e literárias são, muitas vezes, expressões que guardam profunda analogia no campo da história. Há mais de um século, pelo menos, os intelectuais brasileiros sofrem com o problema da identidade nacional. Mas essa agonia das letras conseguiu a proeza de ser transformada em assunto de interesse popular. As literaturas e as artes brasileiras são, portanto, parte da imaginação social do último século. Nessa experiência de construção do que poderíamos chamar de "brasilidade", um tópico ganhou a cena: a imagem e o sentimento de que o Brasil é um país dual. Formulada inicialmente como uma oposição entre civilização e barbárie, essa dualidade tem sido constantemente desdobrada em outros binarismos. O homem civilizado *versus* o selvagem primitivo. O litoral em confronto com o sertão. O país legal diverso do país real. O progresso contrapondo o atraso. O individualismo paralelo ao personalismo político. A cópia no lugar do autêntico. O moderno em vez do tradicional. A cidade contra a floresta.

Penso, sem receio de errar, que parte da melhor produção literária brasileira – da crítica à poesia, do ensaio à história – nasceu do objetivo de explicação dessa dualidade. Uma fissura que se move entre a realidade crua e a utopia da mudança. Contra essa oposição binária, diversos letrados buscaram uma imagem unificada da nação, condição necessária para a identidade nacional. Nesse aspecto, o movimento modernista que assolou o campo intelectual brasileiro nas primeiras décadas do século XX foi o grande responsável pelas formulações mais importantes para a construção de uma moderna interpretação do Brasil, tanto na literatura, nas obras de Mário de Andrade, Raul Bopp, José Américo de Almeida, Ronald de Carvalho, quanto no ensaio de interpretação histórica, na mítica tríade formadora da nova historiografia nacional – Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior. Em conjunto, essas obras, por mais distantes que possam parecer, expressam uma concepção dual que cristaliza os territórios do moderno e os lugares do tradicional, como forma de estabelecer uma cartografia imaginária da nação.

Longe de querer ruminar o problema da identidade nacional, procuro aqui inquirir o modo pelo qual essas fronteiras foram construídas e mitificadas. Enredado pela questão, fui aos poucos me dando conta de que existiam locais que se tornaram epicentros do debate, angulados por sua posição de fronteira geográfica. A Amazônia talvez seja, afinal, o principal mito geográfico do modernismo brasileiro, como um *locus* consolidado e perfeitamente explicado por vasta bibliografia e eloquente memória. Não exatamente como um centro intelectual de vanguarda, mas apenas e tão somente como uma espécie de reserva de sólidas tradições e de um imenso fabulário, profundamente necessários para o reencontro com as verdadeiras raízes pátrias. Não foi à toa que duas das obras de fundação do modernismo brasileiro vieram a público depois de seus autores terem visitado a região: *Macunaíma*, do paulista Mário de Andrade, originada de sua viagem de "turista aprendiz", em 1927, e *Cobra Norato*, do gaúcho Raul Bopp, cujo esboço foi escrito ainda durante a temporada em que o autor morou em Belém, em 1921. Mas se a Amazônia é tema privilegiado, os autores nativos aparecem como anomalia no cenário das letras nacionais, com pouca ou quase nenhuma projeção nos compêndios de história literária.

Na narrativa da nação brasileira, o descompasso entre o Brasil moderno e a Amazônia tradicional está relacionado a uma projeção de espaço distante, recôndito, marginal e fronteiriço. Do mesmo modo, a região está circunscrita a um outro domínio do tempo, com balizas marcadas pela natureza e não pela história. Foi Euclides da Cunha, um autor paradigmático entre os intérpretes do Brasil, e que há pouco mais de cem anos visitava a Amazônia, em 1905, quem solidificou a imagem da região como "a última página do Gênesis a ser virada". Dizia ele: "Tal é o rio; tal a sua história: revolta, desordenada, incompleta".[1] Antes disso, já havia construído uma fronteira heroica da epopeia brasileira, no confronto entre o litoral e o sertão, entre o político e o messiânico, entre a alvorada republicana e o rescaldo da monarquia, visualizados na história de Canudos.[2] Essas categorias descrevem na verdade mais do que simples arranjos classificatórios de espaço-território, mas revolvem repertórios culturais que se ajustam plenamente adequados ao espaço da nação, em regiões que ainda estão por vir, que ainda hão de completar o processo de conquista e civilização do país.

No contexto do debate que proponho aqui, vale ressaltar que o mito euclidiano ganhou projeção acadêmica na obra de dois franceses com sólidas carreiras intelectuais no Brasil – Jacques Lambert[3] e Roger Bastide[4]. Em suas obras, o Brasil novo e o Brasil arcaico são apresentados por regiões antagônicas. Para ambos, o Sul representa o novo e o Norte representa o arcaico. Aqui está uma das mais célebres versões do dualismo brasileiro. O livro *Os dois Brasis*, de Jacques Lambert, está crivado por dimensões que vão da história à economia, da política à sociedade. Para esse autor, o Brasil possuía uma só cultura e uma só nacionalidade, mas dois sistemas de organização econômica e social que "não evoluíram ao mesmo ritmo e não atingiram a mesma fase; não estão separados por uma diferença de natureza, mas por diferenças de idade".[5] Lambert é o típico intelectual francês dos círculos da Universidade de Lyon, onde fez carreira como historiador do Direito. Em 1939 veio ao Brasil em missão para trabalhar na Universidade de São Paulo, ficando impedido de retornar à França por conta da guerra. Aqui desenvolveu estudos de fundo sociológico e com amplo espectro de leitura, das características demográficas às estruturas sociais, além dos sistemas e das instituições políticas. No livro *Os dois Brasis*, a fronteira espacial separa duas épocas de uma mesma civilização, define sotaques de uma mesma língua, desenha os contornos de uma mesma religião heterodoxa, e reifica uma história comum – barroca e mestiça. O Brasil arcaico é, portanto, o da fronteira simples e hierarquizada, onde a natureza ainda se impõe sobre a cultura, e o homem ainda resiste às mudanças do tempo e à modernização do presente, enfim uma *terra de contrastes*, para usar a expressão consagrada por Roger Bastide.[6]

Seja Euclides da Cunha, seja Jacques Lambert, o certo é que nada é mais contemporâneo na pauta dos debates políticos nacionais do que a questão das assimetrias regionais. Desde os fins do século XIX, especialmente a partir da década de 1890, no limiar da República, os autores regionais nutrem uma mágoa pouco silenciosa em relação às fronteiras literárias entre o Norte e o Sul. Isso tem sua razão de ser. O momento literário da virada do século XIX, entre 1890 e 1910, parece assinalar a constituição dos centros intelectuais do país, na época dominados pelo Rio de Janeiro – antes sede

1

Euclides da Cunha. *À margem da história*. Porto: Liv. Chardron, [1909] 1926, p. 17.

2

Idem. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1902.

3

Jacques Lambert. *Le Brésil, structure sociale et institutions politiques*. Paris: Librairie Armand Colin, 1953.

4

Roger Bastide. *Brésil, terre des contrastes*. Paris: Hachette, 1957.

5

Jacques Lambert. *Os dois Brasis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956, p. 101.

6

Cf. Glória Carneiro do Amaral. "Bastide et Euclides da Cunha". *Bastidiana*. Paris (37-38): pp. 153-163, 2002.

da Corte Imperial, depois, da República. Esse círculo planetário, em volta da capital carioca, causava descontentamento em quem não cedia ao ideal de ganhar vida e fama longe da terra natal. O tom de revolta ganhava maior destaque nas imprensas locais. No Pará, o historiador da literatura José Eustachio de Azevedo afirmava em 1904: "Nós, os do Norte, conhecemos um por um todos os literatos do Sul, citamo-los, fazemo-lhes a merecida justiça; eles, os do Sul, fazem que não nos conhecem: somos os espúrios das letras, uns nulos!".[7] Em uma frase sintetizava o essencial: "A literatura brasileira está no Rio de Janeiro, eis tudo". A prova disso estava nos autores paraenses mais afamados por aquele tempo: "José Veríssimo [...] seria hoje desconhecido se não tivesse a lembrança de sair do Pará para sagrar-se escritor no Rio de Janeiro; com Inglês de Souza, outro paraense, o mesmo sucederia, e assim por diante".[8]

Restava então a literatura local que, bem a seu modo, dialogava com a produção intelectual de outras partes do país e, especialmente, da Europa.[9] Assim, José Eustachio propunha o foco nos novos,[10] no que ele mesmo chamava de "mocidade paraense", a quem inclusive dedicou sua famosa *Antologia amazônica*, para ele o primeiro grande compêndio da memória literária do Pará, à guisa de resposta a *Artistas do meu tempo*, de Mello Moraes Filho.[11]

A demolição dessa fronteira foi uma utopia modernista. Literatos dos quatros cantos do país sonharam em viver das letras em sua própria terra – fosse num casarão do Recife, numa rocinha em Belém, num sobrado de Natal ou numa estância dos Pampas. Mas as fronteiras eram sólidas demais. A odisseia modernista de visitar o Brasil por dentro, o Brasil do interior, o Brasil do centro não fez muito mais do que mostrar onde estava esse centro e onde estava a margem. Para começar, a mais importante de todas as viagens modernistas: em maio de 1927, aportou em Belém um principal cacique da Semana de Arte Moderna de 1922, o poeta Mário de Andrade. A viagem do autor de *Pauliceia desvairada* à Amazônia respondia ao seu anseio modernista por procurar entender a realidade brasileira num quadro latino-americano e, além disso, visualizar as linhas de uma cultura nacional. Nessa empreitada, a compreensão do folclore e da cultura popular seriam os melhores instrumentos para o conhecimento mais profundo do povo brasileiro. A vivência de intelectual urbano era, desse modo, muito importante, pois possibilitaria a junção do "intelectual de gabinete" com a necessidade de ir "ao encontro direto com o primitivo, o rústico e o arcaico", visitando aqueles "indícios de autenticidade cultural".[12] Essa leitura andradina remete, aparentemente, às mesmas propostas literárias dos intelectuais do século XIX, quando buscavam encontrar na "poesia popular" as verdadeiras raízes da literatura brasileira, ao modo de José de Alencar ou Joaquim Manuel de Macedo, nomes consagrados do romantismo nacional. Mas as similitudes são só aparentes. Na verdade, os intelectuais modernistas não estavam interessados em buscar as "raízes" ou as "origens" da cultura nacional; a busca maior era a de estabelecer diferenças, especificidades e valores culturais próprios.

Antes de elucidar melhor essa questão, preciso retornar ao passeio de Mário de Andrade pela Amazônia. Porém, não vou me deter descrevendo as voltas do poeta pelo interior da região.[13] A Amazônia de Mário de Andrade é um tema. Não havia qualquer interesse do

7

José Eustachio de Azevedo. "Sirva de Prólogo" (Da primeira edição). In: *Anthologia amazônica (poetas paraenses)*. 2ª ed. Belém: Livraria Clássica, [1904] 1918, p. 7.

8

Idem.

9

Por volta de 1877, no início de sua carreira, José Veríssimo, profundamente influenciado pelos estudos etnográficos e folclóricos lança, em Belém, o que chamou de "Campanha do Nacionalismo", almejando evidenciar as tradições populares como orientação da literatura desenvolvida na região (estendendo depois para o país inteiro), libertando-as do que considerava uma submissão aos padrões estéticos, estilísticos e literários importados. Segundo Veríssimo, esse nacionalismo não poderia ser confundido com nativismo, pois que tinha suas raízes assentadas na "alma popular". Mesmo assim, a sua melhor definição seria a do "estudo da pátria brasileira em todos os aspectos que no-la apresentem tal qual é, como a *única base segura para assentarmos uma cultura verdadeiramente nacional*". Cf. *Estudos Brasileiros*. 2ª série. Rio de Janeiro: Laemmert, 1894, p. 8, grifo meu. Em 1884, quando da publicação do segundo número da *Revista Amazônica*, José Veríssimo escreve sobre a impossibilidade de os autores paraenses figurarem em algum compêndio de literatura brasileira; dizia mais: que "a civilização brasileira, nada, absolutamente, deve" a essa região do país. Apud: José Eustachio de Azevedo. *Literatura paraense*. 3ª ed. Belém: Secult-FCPTN, [1922] 1990, p. 9.

10

Cf. José Eustachio de Azevedo, op. cit., [1904] 1918, p. 7.

11

Idem.

12

Cf. Telê Porto Ancona Lopes. "Viagens etnográficas de Mário de Andrade". In: Mário de Andrade. *O turista aprendiz*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1984, p. 15.

13

Ver sobre o assunto: Célia C. Bassalo & Joaquim F. Coelho. "Mário de Andrade no Pará: os sucessos e documentos da viagem e algumas considerações sobre o modernismo". *Revista de Cultura do Pará*. 3(12-13): pp. 141-155, 1973; Idem. "Mário de Andrade no Pará". *Minas Gerais*. Suplemento Literário. Belo Horizonte, 14 maio 1974; Telê P. A. Lopes, op. cit., pp. 15-23; Idem. "Viagens etnográficas de Mário de Andrade: itinerário fotográfico". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. v.11, pp. 139-174, 1972; Alínio Salles. Entrevista de Mário de Andrade na oportunidade da visita da comitiva de dona Olivia Penteado a Manaus. *Minas Gerais*. Suplemento Literário. Belo Horizonte, 2 nov. 1974; e Carlos Heitor Castelo Branco, "Mário de Andrade, secretário de d. Olivia". *O Estado de S. Paulo*. Suplemento Literário. São Paulo, 16 jan. 1972, e evidentemente Mário de Andrade, *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, [1927] 1984.

escritor em conhecer a intelectualidade local. Embora recepcionado pelo governador do estado e pelo prefeito de Belém, o contato de Mário de Andrade com os literatos da terra ocorreu por intermédio de um médico, Gastão Vieira, *doublé* de poeta e que, segundo o próprio Mário, apenas tinha "intenções de literatura",[14] mas que, no entanto, não arredou pé de sua companhia durante a estada em Belém. Esse encontro possibilitou, em 26 de maio, uma noitada com a "gente modernizante" da cidade, quando Mário pôde conversar sobre as preocupações da intelectualidade local. Mário de Andrade, de fato, achava todos esses eventos intelectuais desinteressantes e enfadonhos. Há em seu diário um certo ar arrogante, misturado a um humor meio sarcástico, quando de suas referências a alguns intelectuais dos estados por onde passava. Seu interesse era conhecer de perto os costumes populares. Em vez de um homem de letras, Mário preferiu a companhia do violeiro Artemiro Cascaes da Ponte e Sousa, que andou com o poeta por festas populares, apreciando especialmente a apresentação dos cordões de boi-bumbá e os batuques de carimbó, tão característicos do léxico festivo amazônico.[15]

Se para Mário de Andrade esses contatos eram perfeitamente dispensáveis, para os literatos paraenses a coisa era diferente. Gastão Vieira, por exemplo, responsável pelos "informes vagos, vaguíssimos sobre pajelança", recebeu nas anotações do poeta um contundente desabafo: "esta gente não se interessa!".[16] Seja como for, visitando a Amazônia, Mário de Andrade encontrou o herói de sua obra-prima. Encontrou Macunaíma:

> No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite.[17] Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.[18]

Era o que o narrador afirmava. O livro de Mário de Andrade já no estilo é tema de fronteira e sua escrita é cromográfica, escrita com a cor, a cor do Brasil, a cor mestiça. Seu autor teve dificuldade de definir o gênero e acabou o tomando como uma "rapsódia", uma coletânea de contos que articulavam velhos temas populares conservados por registro oral. A rapsódia brasileira, no entanto, diferia em muito da inspiração dos contos épicos gregos, nos quais eram narradas as grandes aventuras heroicas, como na *Ilíada* e na *Odisseia*. Macunaíma estava longe de ser um herói como Ulisses, que defendia os valores morais de seu povo. Mário de Andrade desenhou um anti-herói, um "herói sem nenhum caráter". Macunaíma é um homem-fronteira, pois está no limite entre a consciência tradicional, visitando a civilização.[19] É a desmistificação do herói e o encontro com a sociedade burguesa, moderna, contemporânea, porém, ao mesmo tempo, é arcaico, épico e mítico. Enquanto Macunaíma está na mata, a história não está presente. O domínio aqui é o da natureza, tal qual na Amazônia descrita por Euclides da Cunha. Não há tempo, não há cronologia. Isso porque o mito é anterior à história. Macunaíma rompe a fronteira da história quando sai da mata e vai para a cidade, quando sai do folclore, da tradição e vai para a civilização. Macunaíma

14

Cf. Mário de Andrade. *O turista aprendiz*, p. 69. Segundo Clóvis Meira, Gastão Vieira atuou como professor substituto na Faculdade de Medicina do Pará, por volta do ano de 1922, e já em 1920 era membro do corpo clínico da maternidade da Santa Casa de Misericórdia de Belém; em 1921, foi médico legista "verificador de óbitos" no Gabinete Médico-Legal do Pará, dirigido por Renato Chaves. Cf. C. Meira. *Medicina de outrora no Pará*. Belém: Grafisa, 1989, pp. 18, 46, 17, 200.

15

Vicente Salles. Informação pessoal sobre Artemiro Cascaes da Ponte e Sousa, conhecido como "Bembém", que além de tocar violão e cantar modinhas recolhidas por Mário de Andrade, ainda o ciceroneou pelos redutos mais populares da cidade. Mário de Andrade, na noite de 24 de maio, foi ao ensaio do boi-bumbá, no curral do boi canário, para a temporada junina de 1927. Cf. *O turista aprendiz*, [1927] 1984, p. 171. Durante a viagem que fez à Amazônia, Mário fez muitas anotações que serviram de base a textos futuros, por isso muitas informações sobre os bumbás paraenses e amazonenses podem ser encontradas nos trabalhos organizados por Oneyda Alvarenga depois da morte do poeta. Cf., por exemplo, *Danças dramáticas no Brasil*. 2ª ed. Belo Horizonte e São Paulo: Itatiaia e Edusp, 1982, v. 3, pp. 168-187. Vide também: Vicente Salles. "O 'boi-bumbá' no ciclo junino". *Brasil Açucareiro*, v. 38, n. 75-76, pp. 27-33, 1970.

16

Cf. Mário de Andrade. *O turista aprendiz*, p. 69.

17

É importante notar que o universo afro-amazônico incorporado em *Macunaíma* faz parte de um encontro maior de Mário de Andrade com as chamadas religiões afro-amazônicas, pajelança e o tambor de Mina. Cf. Aldrin Moura de Figueiredo, "O modernismo como tradição: Mário de Andrade e a descoberta dos negros na Amazônia", *Clio*, v. 21, n. 1, pp. 32-58, 2003; e, de modo mais amplo, Idem, *A cidade dos encantados:* pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia, 1870-1950. Belém: Edufpa, 2009.

18

Mário de Andrade. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica por Telê Porto Ancona Lopes. Paris: Unesco, [1928] 1988, p. 5.

19

A inspiração para esta análise devo a François Hartog. *Mémoire d'Ulysse*: récits sur la frontière en Grèce ancienne. Paris: Gallimard, 1996.

transita no Brasil dual de Jacques Lambert e sob os contrastes brasileiros de Roger Bastide.

Cultura, tradição, civilização e modernidade. Está claro que é em torno desses elementos que reside a finalidade do livro de Mário de Andrade. Essa rapsódia inverte a ordem da fronteira. O apelo modernista opta pelo lado tradicional, desconstruindo o moderno; pelo autêntico, destruindo a cópia; e pelo nativo, tocando o civilizado. Mas, se Macunaíma foi visualizado numa viagem à Amazônia, sua primeira construção foi estritamente intelectual. Nos mitos e lendas de *Vom Roroima Zum Orinoco*, coligidos na Amazônia pelo naturalista alemão Theodor Koch-Grünberg, Mário de Andrade conheceu o deus *Makunaima,*[20] figura intrigante da cosmologia indígena amazônica, astuto, zombeteiro e alegre. Na versão modernista, o herói nasceu da mistura das três raças formadoras da nacionalidade brasileira. A mestiçagem étnica estende-se à *bricolage* de textos do folclore brasileiro, entrecruzando mitos e lendas de diversos cantos do país. O personagem central vive na multiplicidade de se tornar vários seres, em todos os tempos, o tempo todo, em todos os lugares, assim como na fronteira entre o real e o imaginário. Ao contrário dos heróis do romantismo, em seu caminho não há a salvação de uma dama ou de um ideal, mas a busca de um amuleto: a muiraquitã, a pedra da sorte, o desejo de ser esperto, de ser ladino. Como companheiros fiéis e inseparáveis, seus irmãos Maanape e Jiguê. Como amores, todas as mulheres, deusas, semideusas, simples mortais. Para reaver sua muiraquitã, Macunaíma transpôs a civilização, chegando às margens do Tietê, na cidade de São Paulo. Lutou contra o vilão, Venceslau Pietro Pietra, o fazendeiro e contrabandista peruano que vive em São Paulo, e terminou seus dias sem a consagração que merece todo herói, mas narrando suas glórias a um papagaio. Mas virou estrela, como na cosmologia indígena. Rompendo fronteiras, o herói teve de sair do mato e ir para o centro. Esse movimento transformou *Macunaíma* no ícone da crítica moderna ao velho tema da identidade nacional.

Antes porém de Mário de Andrade, a Amazônia já fazia parte da ambição modernista. Vindo do extremo sul do Brasil, em 1921, chegou a Belém o poeta Raul Bopp. Diferentemente do autor de *Macunaíma*, Bopp descobriu os escritores nativos antes da Amazônia literária. Misturando-se com a intelectualidade, acabou por fazer par com os letrados locais, ajudando a criar o modernismo no Pará. Foi com esses amigos que conseguiu o emprego como professor interino de Geografia no Ginásio Paes de Carvalho.[21] Compactuou com eles muitas das incertezas sobre o que queriam aqueles jovens do Sul. Questionavam sobre o novo movimento nas artes e na literatura, suas propostas e seu ideário. Havia também muita similitude de propósitos, tanto que alguns nomes que não tiveram qualquer participação na agitação paulista – foi o caso de Raul Bopp – passaram a figurar entre os fundadores do modernismo brasileiro e até a ser confundidos entre os participantes da Semana. O autor de *Cobra Norato* lembra do "movimento de ruidosa confusão", mas a distância, de onde sequer sentiu quaisquer "ideias de maior vibração" ou "influência" decisiva. Para ele, sua "fase de formação modernista vinha já com raízes amazônicas". E arremata que durante sua temporada amazônica colheu "ensinamentos" que o "conduziram a um novo estado de sensibilidade". Uma modernidade êmica, imanente, com acento local, porém com viso universal. Por isso mesmo, Bopp alargou sua visão sobre o

20

Theodor Koch-Grünberg. *Vom Roroima zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*. Berlim: D. Reimer, 1916-28.

21

Raul Bopp. "Belém em 1921". In: *Putirum:* poesias e coisas de folclore. Rio de Janeiro: Leitura, 1968, p. 222.

que chamamos de "identidade nacional" e ao mesmo tempo rompeu com os adornos da literatura oitocentista. Ou como ele mesmo disse: "Abeirei-me das falas rurais, de uma deliciosa formação sintáxica. Na sua simplicidade, estavam certamente germens de poesia pura, descongestionada de acessórios ornamentais".[22]

A experiência do cotidiano, da conversa fiada em mesa de bar e das brigas contra o estado das coisas foi, muito mais do que qualquer ideia emigrada do Sul, o fundamento das mudanças que então ocorriam no campo das letras amazônicas. Nas primeiras reuniões do grupo modernista local, no terraço do Grande Hotel de Belém, por volta de 1920 e 1921, todos comentavam sobre a velha "poesia chorona e sem graça, com alguns reflexos líricos"[23] que então se publicava. Histórias aparecidas na imprensa diária viravam chacota na boca dos literatos. O parnasianismo foi o principal alvo do destempero dos jovens. Por mais que os velhos poetas fossem aceitos nas solenidades de gala e nas seções de revistas, fugia-se deles nos encontros mais íntimos. Muitas dessas escapadas tornaram-se lendárias na memória de literatos paraenses de muitas gerações. O mito aqui é da própria seara das letras. Em depoimento recente, de viva voz, o filósofo Benedito Nunes relembrou uma história vivida por Raul Bopp em Belém, contada a ele por Francisco Paulo Mendes, sujeito que foi uma espécie de agitador cultural e mentor intelectual da geração de 1945 no Pará. Numa feita, certamente em 1921, o poeta gaúcho teria ido buscar alguns livros na casa de Augusto Meira, conceituado juiz, literato e membro do Instituto Histórico e Geográfico do Pará e da Academia Paraense de Letras. Na ocasião, o velho pediu para ler algumas passagens de seu próprio livro, *Brasileis*, uma epopeia brasileira feita em menção aos *Lusíadas*, que se encontrava ainda inédita.[24] Passada a leitura do primeiro canto, e já cansado do palavreado pomposo, Bopp interrompeu a leitura e pediu um copo d'água. No momento que Augusto Meira se afastou para os fundos da casa, o rapaz pulou a janela, fugindo da enfadonha récita. Histórias como essa, fragmentos de uma rapsódia de elite, corriam à época de boca em boca.

Raul Bopp, que conhecia muito bem toda essa estirpe literária paraense, tinha uma definição categórica do universo poético daquela geração. Irritavam-no as exterioridades pomposas parnasianas, os temas enfáticos, as expressões com peso esdrúxulo, o mármore pentélico, e ainda mais o descritivismo inanimado, de cultura clássica, sem cor, com a frieza de estruturas formais, para lograr a imitação de modelos helênicos. Daí que vinha o brado: "Já era tempo de se substituir os templos gregos e remexer o Brasil, nos seus enlaces profundos, para evitar uma estagnação de sensibilidade dos poetas jovens".[25] Mas, ao lado da constatação de que o parnasianismo estava fora de moda, os rapazes entravam em contato diretamente com as vanguardas europeias, sem passar pelo que ocorria em São Paulo. De fato, foi somente depois da Semana de Arte de 1922 que os literatos paraenses tomaram conhecimento da agitação literária dos paulistas. Na Amazônia aportava uma vanguarda marcadamente europeia. A França continuava sendo o epicentro cultural do mundo civilizado, tal como acontecera nas épocas do passadismo, e não havia como mudar isso. As letras nos países anglo-saxônicos, muito pouco dadas a manifestos de grupo, não conseguiram fazer eco entre os literatos amazônicos. Apenas foi citado, vez por outra, o grupo imaginista, que reuniu alguns poetas por volta de 1920, em sua

22

Raul Bopp. "Fase de formação modernista". In: *Putirum:* poesias e coisas de folclore, p. 224.

23

Idem. "Belém em 1921", p. 222.

24

A publicação completa do livro ocorreu em 1941, pelo Instituto Lauro Sodré, em Belém.

25

Raul Bopp. "Agitação literária". In: *Putirum:* poesias e coisas de folclore, p. 223.

maioria britânicos. Outros movimentos não franceses, então muito comentados – como o expressionismo alemão e o futurismo italiano –, passavam por aqui como originários da França.[26] De fato, os paraenses tinham uma certa razão em confundir a geografia de tais manifestos, pois esses movimentos ou encontraram um adequado espaço cultural nos ambientes intelectuais franceses ou adotaram precisamente a capital da França para se constituírem em grupo e lançarem seus manifestos, como havia ocorrido em especial com o futurismo. Em outros casos, aconteceu que determinados movimentos originais foram readaptados e rebatizados por escritores não residentes na França, mas profundamente influenciados pelo ambiente francês – algo que, em certo sentido, pode-se dizer das vanguardas brasileiras.[27]

Foi somente depois de toda essa inserção na literatura da Amazônia que Raul Bopp tornou público o seu *Cobra Norato*, subintitulado *Nheengatu da margem esquerda do Amazonas.*[28] Como acontece com *Macunaíma*, estamos diante de uma obra-prima e do texto poético mais importante do movimento antropofágico brasileiro. É importante refletir que as várias edições do livro foram constantemente pontuadas e retocadas pelo autor, retirando versos e incluindo novas passagens. Nessa feição, *Cobra Norato*, primitivamente ou como projeto de história para crianças, ostenta a máxima de Euclides da Cunha, daquele mundo em formação que é a Amazônia. Esse cuidado de Raul Bopp na preparação e revisão de seus textos fez com que a crítica literária brasileira o considerasse um modernista tardio, tendo publicado seu livro somente em 1931, quando já arrefecia a tempestade vanguardista da Semana de 1922. Apesar disso, é unânime a opinião de que o *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade, de 1928, encontrou seu necessário complemento no poema de Raul Bopp, seu grande amigo e parceiro de taba. Nele, o poeta recria um drama épico e mitológico cultivado entre os ribeirinhos da Amazônia, do Amapá ao Baixo-Amazonas, do Rio Negro ao Tocantins – o mito da cobra-grande. A história é incorporada à moderna estrutura do verso livre, traduzindo elementos do folclore e da fala regional, fundindo imagens originais com o ritmo tenso, sintético, sincopado e quase telegráfico da poética antropofágica.

De início, o poeta brinca de amarrar uma fita no pescoço da Cobra Norato, estrangula-a e enfia-se na pele do réptil: "Agora sim. Me enfio nessa pele de seda elástica e saio a correr mundo: vou visitar a rainha Luzia. Quero me casar com sua filha". Para isso, porém, tem de dormir primeiro. Dorme. Começa então a procura da moça e, enquanto isso, vai descrevendo a natureza amazônica, a terra dos encantados, com as dificuldades de estilo das histórias populares:

> Mas antes tem que passar por sete portas.
> Ver sete mulheres brancas, de ventres despovoados,
> guardadas por um jacaré.
>
> — Eu só procuro a filha da rainha Luzia.
>
> Tem que entregar a sombra para o bicho do fundo.
> Tem que fazer mironga na lua nova.
> Tem que beber três gotas de sangue.
>
> — Ah, só se for da filha da rainha Luzia!

26

Em 1924, o crítico Ramiro Ribeiro de Castro escreveu, n'*O Imparcial*, uma série de artigos, acusando os *novos* paraenses de plagiarem as muitas vanguardas europeias, especialmente as que explodiram depois da Primeira Grande Guerra.

27

Um dos primeiros estudos sobre as influências das vanguardas europeias no modernismo brasileiro, demonstrando o processo de releitura e aclimatação desse referencial, foi o de Benedito Nunes. "Estética e correntes do modernismo". In: Affonso Ávila (org). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, pp. 39-53. Vide também, Annateresa Fabris. *O futurismo paulista*: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1994; Idem. "A questão futurista no Brasil". In: Ana Maria de Moraes Belluzzo (org.), *Modernidade*: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Unesp, 1990, pp. 67-79.

28

A primeira edição: Raul Bopp. *Cobra Norato:* Nheengatu da margem esquerda do Amazonas. São Paulo: Estabelecimento Graphico Irmãos Ferraz, 1931.

Profundo e rigoroso artesanato da língua, Bopp não à toa reescreveu seus poemas à exaustão, sempre recortando excessos, contornando imagens, buscando soluções enfáticas e surpreendentes. Assim é a descrição do cosmos amazônico: "Esta é a floresta de hálito podre parindo cobras. Rios magros obrigados a trabalhar. A correnteza se arrepia descascando as margens gosmentas. Raízes desdentadas mastigam lodo.[...]" A água chega cansada. Resvala devagarinho na vasa mole. A lama se amontoa. Num estirão alagado o charco engole a água do igarapé. Vento mudou de lugar. Um berro atravessa a floresta. E vem a chuva, o mar, a pororoca, e vão o poeta-Cobra Norato compadre roubar farinha no putirum.[29]

29

Raul Bopp. *Poesia completa*. Organização, preparação de textos e comentários de Augusto Massi. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Edusp, 1998, pp. 148-149.

Aqui está a fronteira entre o primitivismo e o texto de vanguarda, estabelecendo na poesia um correlato à prosa de *Macunaíma* de Mário de Andrade. *Os dois Brasis* de Jacques Lambert é felizmente mais uma metáfora literária vista sob o quadrante acadêmico. Mais prolixa do que uma síntese dual da realidade brasileira, na literatura da Amazônia e sobre a Amazônia intervêm imagens e textualidades superpostas, operações de ressignificação, narrativas conflitantes e disputas discursivas.

Nos meandros de *Cobra Norato* e também de *Macunaíma* não estão somente imagens da Amazônia, mas também os diálogos mais ou menos intensos com uma perspectiva que ficou dormente na fortuna crítica do modernismo nacional. A profunda influência dos autores da região, falantes do vernáculo ribeirinho, daquelas margens de Brasil, ficou oculta. Clóvis de Gusmão, Eneida de Moraes, Abguar Bastos, Oswaldo Costa, todos esses militantes das letras entre Belém, São Paulo e Rio de Janeiro, e tão profundamente enraizados nessa escrita. Raimundo Moraes, Ismael Nery ou Oswaldo Goeldi, tão queridos de Mário de Andrade, o que de moderno tem neles, o que de Amazônia? A ascendência familiar de Oswald de Andrade, papa da antropofagia, entre o rio Amazonas e o rio Trombetas? Recordam dessas arestas, dessas searas e fronteiras do tal Brasil profundo? Ainda bem que fronteiras são entidades moventes, podem estar em qualquer parte e ao mesmo tempo transitar na história da margem ao centro, dependendo do olhar que se lança. A hora é de mover o pêndulo. Sejamos gratos ao modernismo.

O coro, o boi e o modernista

Cacá Machado

É historiador e compositor. Formando em História (1996) e com doutorado direto em Literatura Brasileira (2005), ambos pela FFLCH/USP. Autor dos livros *O enigma do homem célebre:* ambição e vocação de Ernesto Nazareth (IMS 2007) e *Tom Jobim* (Publifolha 2008) e dos CDs *Eslavosamba* (YBMusic 2013) e *Sibilina* (YBMusic 2018). É professor do Instituto de Artes da Unicamp (desde 2014) e foi pesquisador/professor visitante na Universidade de Columbia (NY/EUA 2013) e no departamento de História da USP (2012 a 2014). Foi diretor da Funarte (2008 a 2010) e atualmente é diretor de Cultura da Unicamp.

A gente escreve o que ouve – nunca o que houve.
Oswald de Andrade

Existiu na longa duração do modernismo brasileiro uma demanda recorrente por um ponto de harmonização das experiências nacionais. De certo modo, é como se existisse o desejo de "coralizar" o Brasil, isto é, pensar a nação como se fosse um grande coral que pudesse promover a unidade do país com todas as suas diferenças, contradições e paradoxos, tanto em suas forças libertárias como normativas. O arco temporal de que estamos falando é amplo e complexo – *grosso modo*, vai de 1920 a 1960. Sob a perspectiva da cultura musical brasileira, seria algo como um conjunto de vozes polifônicas vindas de diferentes setores da sociedade, que tem seus antecedentes na formação dos gêneros de música urbana anteriores aos anos 1920, passando pelas vanguardas modernistas, cantoras e cantores do rádio/disco, manifestos "música viva" e "música nova", bossa nova, ecoando, por fim, no movimento tropicalista; no veloz e breve século XX, vozes dissonantes, consonantes ou ruidosas que, sob o signo de diferentes modernidades, oscilaram entre a reprodução dos modelos europeus e a descoberta de um caminho próprio. Mas é sobretudo nos anos 1920 e 1930 que esse desejo de "coralização" do país ganha dois exemplos mais explícitos: as formulações teóricas de Mário de Andrade, sobretudo no *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), e a implementação do Canto Orfeônico (1931) no currículo do ensino secundário, liderado pelo compositor Heitor Villa-Lobos, mais tarde inserido no contexto mais amplo da reforma da Lei Orgânica do Ensino, capitaneada por Gustavo Capanema e Anísio Teixeira durante a Era Vargas.

Moderno onde? Moderno quando? Diante do denso maciço em que o modernismo brasileiro se transformou, sobretudo no que diz respeito à sua cristalização histórica,[1] essas perguntas tornam-se altamente relevantes à investigação de quem está a quase um século de distância. Nesse sentido, em vez de olhar o maciço a partir da posição privilegiada do "fim da história", procurando os seus possíveis encadeamentos evolutivos, proponho aqui uma reflexão entrecortada por vozes, escutas, construções de espaços acústicos, sons, ruídos e músicas que atravessaram as diferentes modernidades brasileiras por caminhos nem sempre contínuos ou retos – uma reflexão que parte dos sons e de seus múltiplos sentidos, ora entendidos como linguagem (música e discurso), ora como não linguagem (ruído e silêncio). É um certo deslocamento, portanto, de uma perspectiva crítica do campo visual, tanto literário como imagético e mesmo musical (na tradição ocidental da música escrita), solidificado sob as formas das linguagens, para o campo aural, em torno de suas dimensões sonoras, discursivas, acústicas e de escutas.[2]

Não foi à toa que busquei a imagem do coral como mote inicial. Antes do *Ensaio sobre a música brasileira*, como veremos adiante, Mário já havia trazido o coral como imagem simbólica da sociedade paulistana (e, por continuidade, do Brasil) no poema final de seu livro de estreia *Pauliceia desvairada* (1922). "As enfibraturas do Ipiranga" é construído sob a polifonia de vozes distribuídas num cenário convulsionado: o vale do Anhangabaú tomado pela diversidade da população paulistana na execução de um "oratório profano" sinfônico e coral. Das baixadas do vale, as "Juvenilidades auriverdes" (os mo-

1
Cf. Ana Paula Cavalcanti Simioni. "Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação". *Perspective. Perspective* [Online], 2 | 2013, online desde 19 fev. 2016. Disponível em: http://journals.openedition.org/perspective/5539. Acesso em: 30 abr. 2021; Frederico Coelho. *A semana sem fim:* celebração e memória da Semana de Arte Moderna de 1922. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

2
O conceito de "auralidade" é desenvolvido por Ana Maria Ochoa Gaultier. *Aurality: listening & knowledge in nineteenth-century Colombia*. Durham, NC, e London: Duke University Press, 2014.; e Julio Ramos. "Descarga acústica". *Papel Máquina: Revista de Cultura II*, n. 4, 2010, pp. 49-80.

dernistas, "Nós") debatem-se, com os pés no chão, contra o coro solene dos "Orientalismos convencionais" (artistas, acadêmicos, beletristas) entrincheirados no alto das sacadas do Theatro Municipal e amparados pela dança caricata das "Senectudes tremulinas" (magnatas burgueses), espalhadas pelas janelas dos prédios ao redor – o Automóvel Clube, a Prefeitura, a Rotisserie, o Hotel Carlton e, mais ao longe, a Livraria Alves. Entre o conservadorismo e a vanguarda, a massa, representada pelos "Sandapilários indiferentes" (operariado, "gente pobre") e posicionada no Viaduto do Chá, faz pouco caso do embate da elite intelectual/financeira, porque está mais interessada no divertimento da ópera italiana ou nos sucessos da nascente canção de massas, como a marchinha carnavalesca "Pé de anjo", de Sinhô (Vá de rumor!/Vá de rumor!/Esta gente não nos deixa mais dormir!/Antes "E lucevan le stelle" de Puccini!/Oh! pé de anjo, pé de anjo! Fora! Fora o que é de despertar!).

O território do vale do Anhangabaú funciona, no poema, como uma grande concha acústica de reverberação simbólica da luta de classes. Contudo, o dispositivo da "coralização", enquanto metáfora da dinâmica social, não parece sugerir, aqui, uma harmonização das diferenças. Se os artistas acadêmicos e os homens ricos coadunam-se como um bloco, não podemos dizer o mesmo dos modernistas e dos operários, estes últimos indiferentes ao embate. Ao trazer o "povo" pela voz do proletariado urbano e não rural, o poema deixa uma fissura no esquema geral. Com isso o poeta não camufla, mas explicita a crise.[3]

Em suma, o poema "As enfibraturas do Ipiranga", além de ser construído sob uma lógica sonoro-musical em torno da força agregadora do coro, ainda que mesmo sem um discurso totalizante, aponta também para uma questão que acompanhará Mário de Andrade em seus vários escritos: o lugar da "autenticidade" na busca da voz do "povo", em torno da tensão entre o folclore e a cultura urbana de massas (o popular e o popularesco).[4]

Aboio

É preciso situar o ano de 1928 para Mário de Andrade. Em julho lança *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* e, em novembro, *Ensaio sobre a música brasileira* – criação literária e formulação crítica musical em um só tempo. São duas obras que consolidam, de certa forma, um circuito de conversas e intenções que moldaram o interesse e o compromisso de Mário com o folclore e a cultura popular brasileira, iniciado anos antes. Em *Macunaíma,* Mário cria uma narrativa que chama de "rapsódia", não de "novela", porque o narrador é uma espécie de cantor que conta casos de um herói, cujas matrizes estão em lendas indígenas, em contos, em provérbios, em narrativas populares da tradição oral, mas também em textos e estruturas literárias europeias, tudo isso recomposto em uma narrativa de múltiplas dimensões. No *Ensaio*, surge a voz do pesquisador, do teórico que, sistematizando categorias de investigação das culturas populares, lança as diretrizes ideológicas da nacionalização da música brasileira.

3

Cf. José Miguel Wisnik. *O coro dos contrários*: a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 35.

4

Cf. Juliana Pérez González. *Da música folclórica à música mecânica:* Mário de Andrade e o conceito de música popular. São Paulo: Intermeios, 2015.

Mário de Andrade, nos anos que antecederam a Semana de Arte Moderna, vinha ampliando e posicionando seus interesses em diferentes circuitos. Em 1915, o jovem Mário, com 22 anos, professor do Conservatório Dramático Musical de São Paulo, foi, por exemplo, um assíduo participante da série de seis conferências, "Lendas e Tradições Brasileiras", proferidas por Afonso Arinos, na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo. Vejamos:

> [...] venho apenas chamar a vossa atenção para a existência desse opulento tesouro esquecido e não farei mais do que indicar o vieiro. Explorai-o, colhei a mancheias, que tocareis na fonte verdadeira da vida da nossa raça e ela repetirá convosco o milagre de Fausto.
>
> Poetas, inspirai-vos ali, que sereis para o vosso povo, verdadeiros "vates", isto é, profetas! Compositores, buscai a melodia popular e ela vos dará, com a originalidade e a força, glória e fama imortais.[5]

Além do exagero retórico, pode-se entrever nessa passagem de Arinos o novo espírito "regionalista" que caracterizou a geração de escritores que Alfredo Bosi convencionou chamar de "pré-modernistas".[6] Sob diferentes formas e dicções, Lima Barreto, Graça Aranha, Monteiro Lobato e o próprio Afonso Arinos trouxeram para a literatura brasileira o interesse em retratar personagens em função de uma paisagem física e social de uma determinada região, voltando-se para a cultura popular (tanto urbana quanto rural) como fonte de criação de sentimento nacional. Sabendo que Mário formou-se e circulava com desenvoltura nesse ambiente, Flávia Toni sugere: "Quem sabe Arinos tenha revelado a seu ouvinte [Mário de Andrade] a possibilidade de alguém ser, ao mesmo tempo, artista e etnógrafo, polígrafo".[7] Mais do que a possibilidade de verificarmos a validade dessa hipótese, o que nos resta é a evidência de que os múltiplos interesses de Mário sempre estiveram presentes. E os seus círculos de relações se multiplicavam analogamente ao seu "gigantismo epistolar", qualidade com que ele se autodefiniu para Carlos Drummond de Andrade, um de seus inúmeros interlocutores.

Ainda muito jovem e na iminência de lançar *Pauliceia desvairada*, o polígrafo vai ao Rio de Janeiro, em 1921, arregimentar adeptos modernistas entre os escritores cariocas. Nas cartas entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade isso fica claro quando, por exemplo, o modernista paulista "exige" a presença de Bandeira no encontro na casa do poeta Ronald de Carvalho. Como narra com precisão o organizador do grandioso volume epistolar, Marcos Antonio de Moraes, Mário queria conhecer Bandeira "fisicamente", não por "curiosidade". Em carta de 1923, o paulistano define o encontro como:

> Um *reconhecimento*. [...] Emprego a palavra com a sutileza dos poetas japoneses em seus haicais. Com todas as significações e associações que ela desperta. E daí em diante esse *reconhecimento* não cessou de aumentar, florir, frutificar.[8]

5

Afonso Arinos. *O nosso cancioneiro*. Edições de Maria Eurides Pitombeira de Freitas. Campinas: Pontes, 1933. Apud: Ricardo Souza de Carvalho. "Através do Brasil com Afonso Arinos". *Revista do IEB*. São Paulo: USP, n. 46, fev. 2008. p. 201.

6

Alfredo Bosi. *A literatura brasileira:* o pré-modernismo, v. V. São Paulo: Cultrix, 1966, pp. 56-59.

7

Flávia Camargo Toni. "O compromisso do musicólogo Mário de Andrade". In: Mário de Andrade. *Ensaio sobre a música brasileira*. Flávia Camargo Toni (org., estabelecimento de texto e notas). São Paulo: Edusp, 2020, p. 15.

8

Mário de Andrade. "Carta a Manuel Bandeira", 22 [maio 1923]. In: Marcos Antonio de Moraes (org.). *Correspondência de Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp/IEB, 2001.

9
Carta de Mário de Andrade a Villa-Lobos. Apud: Flávia Camargo Toni, op. cit., p. 14.

Quem começou, na realidade, o diálogo epistolar foi Bandeira, em 1922. Mário, antes de conhecer o poeta no Rio, havia se encantado com o poema "Os sapos" (do livro *Carnaval*, 1919), que chegou a suas mãos por Guilherme de Almeida. Não à toa, esse poema foi recitado por Ronald de Carvalho nos eventos da Semana de Arte Moderna de 1922 e tornou-se pedra de escândalo.

Mário também vinha mantendo diálogo com Villa-Lobos e Luciano Gallet, desde meados da década de 1920, sobre a atualização da música brasileira a partir do reconhecimento e valorização da "cultura do povo". Em carta a Villa-Lobos, em 1925, sugere ao compositor a criação de peças para piano: "Um tema popular de moda, de dança, de lundu harmonizado da maneira tão característica de você. Seria uma delícia!"[9]

Como apurou Flávia Toni, Mário ficara entusiasmado com as *12 Tonadas de carácter popular chileno para piano*, escritas por Pedro Humberto Allende em 1920. Daí sua provocação a Villa-Lobos. Nas trocas de cartas com o compositor, Mário, além de apresentar o compositor chileno para o brasileiro, procurou explicar o procedimento composicional das *12 Tonadas*... baseado na justaposição de temas populares que, num jogo de contrastes e costura polifônica, não se reduzia simplesmente à harmonização da linha melódica. No entanto, para Villa – que havia se consagrado como o maior compositor vivo brasileiro depois da Semana de 22 e que, quando questionado sobre o uso do folclore em sua música, costumava dizer "Eu sou eu", "O folclore sou eu" –, as sugestões em forma de orientações de Mário de Andrade eram recebidas como uma provocação. Mas, nesse caso, as *Cirandas* (1926), peças para piano sobre temas folclóricos, atenderam, mesmo que à revelia do "índio de casaca", a uma encomenda de Mário.

Por fim, a viagem de 1924 dos modernistas (Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, acompanhados pela mecenas Olivia Guedes Penteado e pelo poeta francês Blaise Cendrars) para Minas Gerais, batizada de "Descoberta do Brasil", e, sobretudo, a excursão de Mário pelo Norte e Nordeste, em 1927 e 1928/1929, consolidaram o percurso do pesquisador autodidata como etnógrafo. O trabalho sistemático com as milhares de melodias registradas, desenhos de coreografias, fotografias e conversas anotadas que recolheu durante as viagens alimentaram de diferentes modos o artista autor de *Macunaíma*, o olhar atento do viajante do *Turista aprendiz* e o etnógrafo escritor do *Ensaio* e do projeto de uma enciclopédia sobre as danças dramáticas, denominado *Na pancada do ganzá*. Haverá mais um desdobramento dessa experiência acumulada em outra vertente do polígrafo Mário de Andrade: o gestor à frente do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, entre 1935 e 1938, que formulou políticas culturais como, por exemplo, a criação da Sociedade de Etnografia e Folclore (1936), o Congresso da Língua Nacional Cantada (1937) e a Missão de Pesquisa Folclórica (1938), pioneiro projeto institucional de etnografia no Brasil.

A rede de interesses e os circuitos articulados por Mário foram muitos. Vejamos agora o *Ensaio sobre a música brasileira* mais de perto. Trata-se de um livro para ser lido e tocado. Na primeira parte está o ensaio do título, propriamente, e, na segunda, a "Exposição de melodias populares" em partituras e versos. Depois

10
Mário de Andrade (2020), op. cit., p. 109.

de analisar aspectos da rítmica, da melodia, da polifonia, da instrumentação e da forma das diferentes músicas do Brasil, o coro ganha centralidade no pensamento de Mário de Andrade, não mais como construção acústica simbólica do poeta das "enfibraturas do Ipiranga", mas agora como uma postulação do etnógrafo sobre os caminhos que deveria seguir a composição brasileira:

> Mas os nossos compositores deviam de insistir no coral por causa do valor social que ele pode ter. País de povo desleixado onde o conceito de Pátria é quase uma quimera a não ser para os que se aproveitam dela; país onde um movimento mais franco de progresso já desumaniza os seus homens na vaidade dos separatismos; país de que a nacionalidade, a unidade psicológica, uniformes e comoventes independeram até agora dos homens dele que tudo fazem pra desvirtuá-las e estragá-las; o compositor que saiba ver um bocado além dos desejos de celebridade, tem função social neste país. O coro unanimisa os indivíduos. Não acredito que a música adoce os caracteres não. Se nos tempos de Shakespeare adoçou já não faz isso não. Os círculos musicais que assunto de longe são sacos de gatos. A música não adoça os caracteres, porém o coro generaliza os sentimentos. A mesma doçura molenga, a mesma garganta, a mesma malinconia, a mesma ferócia, a mesma sexualidade peguenta, o mesmo choro de amor rege a criação da música nacional de norte a sul. Carece que os sergipanos se espantem na doçura de topar com um verso deles numa toada gaúcha. Carece que a espanholada do baiano se confraternize com a mesma baiana do goiano. E se a rapaziada que feriram o assento no pastoreio perceberem que na ronda gaúcha, na toada de Mato-Grosso, no aboio do Ceará, na moda paulista, no desafio do Piauí, no coco norte-rio-grandense, uma chula do Rio Branco, e até no maxixe carioca, e até numa dança dramática do rio Madeira, lugar de mata e rio, lugar que não tem gado, persiste a mesma obsessão nacional pelo boi, persiste o rito do gado fazendo do boi o bicho nacional por excelência...[10]

Apesar de longo, considero importante trazer a íntegra do parágrafo para acompanharmos o fluxo narrativo muito particular de Mário. Aqui fica claro o acúmulo e o compromisso ético de suas pesquisas etnográficas. Entre as críticas aos que fazem da "pátria uma quimera" e o reconhecimento de que apesar das "vaidades dos separatismos" existe certa unidade "psicológica" nacional, o compositor teria "função social" se olhasse para além dos desejos de celebridade. O coro, por conta do seu "valor social", assume desse modo um papel de mediador cultural no processo de unificação do país, porque "generaliza os sentimentos". Por fim, surge a figura do boi: a dança dramática do boi-bumbá (bumba meu boi)

presente de norte a sul do país, "símbolo nacional por excelência". Mário já vinha investigando a figura ritual, mítica e simbólica do boi, como nesta passagem das *Danças dramáticas*:

> Mas não só o bumba-meu-boi é a mais estranha, original e complexa das nossas danças dramáticas. É também a mais exemplar. O que caracteriza mais o aspecto contemporâneo de todas as nossas danças dramáticas é que elas, como espírito e forma, não são um todo unitário em que desenvolve-se uma ideia, um tema só. O tamanho delas, bem como o seu significado ideológico, independe do assunto básico. No geral o assunto dá ensejo a um episódio só, rápido, dramaticamente conciso. E esse núcleo básico é então rachado de temas opostos a ele; romances e outras quaisquer peças tradicionais e mesmo de uso anual se grudam nele; textos e mesmo núcleos de outras danças se ajuntam com ele. Às vezes mesmo estas aposições não têm ligação nenhuma com o núcleo.[11]

Nas fichas manuscritas do acervo de Mário de Andrade do IEB-USP, estudadas por Telê Ancona Lopez, é possível verificar o adensamento de sua reflexão:

> [...] Bumba meu Boi ou Boi Bumbá! O Boi mal comparando, parece assumir uma posição de Dionísio, símbolo do reflorescimento e do tempo fecundo. Ora é curioso pois que a celebração dele no Norte venha justamente em junho, tempo de inverno, tempo de cheia nos rios, tempo de menos febre, mais facilidade na vegetação ao passo que no Nordeste está também quando chega o que por lá chamam de "inverno", tempo de Natal, tempo das águas, tempo de reflorescimento, e de muito mais facilidade. Parece haver uma razão profundamente humana e a seu modo religiosa nessa escolha de datas.[12]

O boi é interpretado aqui como um rito dionisíaco, de certo modo, como a transposição do rito vegetal (plantio e colheita) para a dimensão animal (fecundação e morte). Por fim, Mário complexifica, reconhecendo a fragilidade desse "fenômeno absurdo" que é a unidade brasileira:

> Agora mostrar que uma dança dramática existe que, embora de possível, remota e frágil origem lusitana, sempre é extraordinariamente significativa de complexo fenômeno brasileiro – Bumba meu boi. Terá também fundo religioso? É incontestável: morte e ressurreição do Boi. Mas, esse fundo, ainda com as possíveis origens lusas, se dispersam diante da significação social do bailado. O Boi é realmente o rei da criação. É o elemento essencial da luta pela vida e percorre a tradição popular de quasi todos os povos dum modo fundamental. Mas, no Brasil isso é assombroso. E o Bumba representa porventura a mais bela noção crítica de nosso fenômeno nacional, tirada inconscientemente pelo povo brasileiro. Unidade de língua, unidade de religião, várias são as razões inventadas para designar esse fenômeno absurdo que é a unidade brasileira. Talvez fosse mais razoável indicar a unidade do boi. O boi é realmente o principal elemento unificador do Brasil.[13]

11 Mário de Andrade. *Danças dramáticas do Brasil*. Ed. organizada por Oneyda Alvarenga, 2ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, p. 53.

12 Mário de Andrade. Apud: Telê Ancona Lopez. *Mário de Andrade:* ramais e caminhos. São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 128.

Já que "as várias razões inventadas" não dão conta da nossa união, o boi simbolicamente, ou melhor, os diversos cantos de bois do país "coralizados" pelos compositores (cultos), conforme vimos no *Ensaio*, seriam o principal elemento unificador do Brasil, assumindo as suas contradições. Um país, portanto, cuja fisionomia viria a se constituir sob a ressonância cacofônica de vozes que, em seu conjunto contraditório, soariam esteticamente como um concerto de ruídos. Existe aí uma radicalidade no pensamento marioandradino em acolher o paradoxo para a construção da "união nacional", algo que não se reduz ao que posteriormente foi o seu enquadramento genérico, por determinada historiografia, na ideologia "nacional-popular" dos anos 1930. De certo modo, como vimos no jovem Mário das "enfibraturas do Ipiranga", o ruído da polifonia de vozes expõe a fissura. E aí está a radicalidade estética do seu pensamento crítico e criativo: o etnólogo do *Ensaio* e o artista de *Macunaíma*. O boi une as pontas.

O ruído opõe-se à música em certa concepção tradicional das belas-artes. Parte considerável da discussão da música na modernidade passa por esse tema.[14] A produção musical de Heitor Villa-Lobos nas décadas de 1910 e 1920, que explorava a densidade timbrística (ruído) da escrita musical – polirritmias, superposições politonais e combinações instrumentais inusitadas – em peças como *Três danças características africanas* (1914 a 1916, polirritmias com escalas de tons inteiros debussynianas), *Quarteto simbólico* (1921, para flauta saxofone, celesta e harpa), *Noneto* (1923, uma *bricolage* de temas folclóricos), mas, sobretudo, na monumental série dos 14 *Choros* (1920 a 1929), caminha passo a passo, em sua "gramática do caos", com o desejo modernista do coral dos bois dionisíacos de Mário de Andrade. Retomaremos esse argumento adiante. Agora proponho seguir a trilha de outros "bois" que nos levam para diferentes veredas das modernidades da cultura musical do período.

Boi no telhado

O compositor francês Darius Milhaud, quando esteve no Brasil em missão diplomática, em 1917, anotou a seguinte impressão sobre a música que se tocava na cidade do Rio de Janeiro:

> [...] os ritmos dessa música popular me intrigavam e fascinavam. Havia na síncopa uma imperceptível suspensão, uma respiração displi-

13 Mário de Andrade. Apud: Telê Ancona Lopez. Mário de Andrade: ramais e caminhos. São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 132.

14 Cf. Lorenzo Mammì. "Uma gramática do caos: notas sobre Villa-Lobos". In: *A fugitiva:* ensaios sobre música. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, pp. 127-141.

> cente, uma pequena parada que me era muito difícil de captar. Comprei então uma quantidade de maxixes e tangos; e me apliquei em tocá-los com suas síncopas que passavam de uma mão a outra. Meus esforços foram recompensados e eu pude enfim exprimir e analisar esse "pequeno nada" tipicamente brasileiro.[15]

O músico erudito europeu precisou fazer um ajuste entre o ouvido e a visão. A "imperceptível suspensão" da síncopa dos maxixes cariocas não estava escrita nas partituras do modo como ele a escutava nas execuções das ruas. A partitura para o músico popular é uma mera referência, isso quando ele a sabe ler, porque esse fazer musical acontece sobretudo pela transmissão oral e corporal. Para o compositor treinado na abstração do pensamento musical europeu, a partitura é como letra impressa em pedra, seu fazer passa necessariamente pelo processo teórico da escrita – corpo e mente separados entre sujeito e objeto. Por isso o francês comprou partituras. Mas o que o intrigou e o fascinou foi justamente aquilo que para a sua cultura é exceção: a síncopa. Aliás, na teoria musical, "síncopa" é o termo técnico para designar ritmos de exceção. Reconhecer, por fim, a exceção como norma, em sua lógica europeia, significa qualificar aquilo que é típico do lugar, no caso, o novo mundo americano: "Um pequeno nada" brasileiro. Parênteses: se Milhaud tivesse aportado na mesma época em Havana ou em Nova Orleans, por exemplo, provavelmente ele teria dito o mesmo sobre o típico "pequeno nada" da sincopada música popular cubana ou norte-americana sulista – há um processo recorrente na formação da música popular urbana em torno da síncopa nas Américas: do Norte, Centro e Sul.[16]

Esse fragmento da memória de Darius Milhaud concentra, a meu ver, três questões com diferentes ordens de grandeza: 1) o olhar estrangeiro sob a perspectiva do exotismo; 2) a singularidade local como índice de modernidades nacionais; e 3) o contraste entre a percepção do campo visual (experiência culta europeia) e do campo aural (experiência popular americana), o que sugere algo como um "giro acústico"[17] sobre as narrativas da modernidade.

Começando pelo fim. Quando voltou à França, Milhaud estreou em 1920 a suíte sinfônica *Le boeuf sur le toit* (1919), ou *O boi no telhado*, com roteiro cênico de Jean Cocteau, garantido-lhe um lugar de destaque nos ambientes artísticos da vanguarda francesa. Os procedimentos composicionais que o consagraram com o "grupo dos seis", nos anos seguintes, estavam todos lá: a politonalidade, a espacialização dos timbres, a polirritmia. A suíte *O boi no telhado* é uma espécie de *bricolage* a partir de uma antologia de temas consagrados da música popular do período de compositores como Marcelo Tupinambá, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Catulo da Paixão Cearense, Sinhô, Eduardo Souto, Álvaro Sandin, entre outros. Mas também aparecem citações de compositores eruditos, como Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno. O título vem da canção de sucesso do carnaval de 1918, "O boi no telhado", de Zé Boiadeiro, pseudônimo de José Monteiro.

O fato é que, na primeira década do século XX, o Rio de Janeiro tinha no circuito da música popular da cidade uma integração

15

Darius Milhaud. *Notes sans musique.* Paris: Julliard, 1949, pp. 80-81. [Minha tradução]

16

Cacá Machado. *O enigma do homem célebre:* ambição e vocação de Ernesto Nazareth. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

17

O crítico literário Julio Ramos desenvolve essa perspectiva sobre a saturação do "esquema óptico" de modo original no ensaio "Descarga acústica". Segundo Ramos: "Digamos, para concluir, que los debates sobre el privilegio del esquema óptico (y el amor por la escritura) nos llevan hoy a reconocer el peso poderoso y a veces saturado del orden acústico en las geografías sonoras. Tales órdenes son claramente irreducibles a la cuestión de la "oralidad" pre-letrada. Son en cambio órdenes mixtos, transitados por la complejidad de la historia del capital, por las transformaciones tecnológicas, así como por las pugnas encarnadas y descarnadas de los cuerpos que se liberan de los esquemas heredados de la programación sensorial". Julio Ramos, op. cit., pp. 76-77.

entre autor, obra e público, nos termos assinalados por Antonio Candido,[18] claramente consolidado como um sistema. Fosse pelas polcas amaxixadas de Chiquinha Gonzaga para o teatro musical, fosse pelos tangos brasileiros de Nazareth alimentando as salas de cinema ou pelas nascentes canções carnavalescas de Sinhô, a música popular circulava por todos os estratos sociais da cidade como um mediador cultural. Embora os autores tivessem seus públicos definidos, a circulação de suas obras acontecia de modo transversal, tanto pelo comércio de partituras, sobretudo para o público consumidor da elite "culta" – sinhazinhas que entretinham seus senhores nos pianos das salas de estar dos casarões –, quanto pela transmissão oral/corporal da prática musical espontânea, sobretudo nos bairros da população pobre, como na Cidade Nova.

Darius Milhaud deparou-se com esse sistema da música popular fértil e exuberante num cenário urbano exótico, cercado por florestas: "O Rio de Janeiro tinha um encanto poderoso", anotou em sua autobiografia. Nas décadas seguintes, nos anos 1920/1930, o que se vê é que esse sistema ganha potência com a consolidação da canção popular em torno do carnaval e do binômio disco/rádio – o samba. O desdobramento posterior, que se estende de modo geral até a década de 1960, é a centralidade que a canção popular comercial passou a ocupar na cultura brasileira: seja em seus "movimentos", como a bossa nova e o tropicalismo, mas, sobretudo, na "rede de recados" estabelecida interna ao sistema (autor, obra e público), permeável a diferentes fricções estéticas externas, da alta cultura literária (Jobim/Vinicius), passando pelas vanguardas da música pós-tonal (RogérioDuprat/tropicalistas), até o engajamento político (*Show Opinião*/Nara Leão, Zé Keti e João do Vale).

Não podemos perder de vista, no argumento geral, que a tecnologia da gravação e da cultura em torno do disco ao longo do século XX permitiu o acesso ao mundo da música popular como fonte de documentação histórica. Anterior à gravação, a partitura era a mediação. A segunda parte do *Ensaio* é exemplo disso: partituras transcritas por Mário de Andrade a partir de temas musicais coletados em suas primeiras viagens ao norte/nordeste do Brasil. Já a "Missão folclórica" iniciada em 1938 foi municiada com o novo equipamento tecnológico da época: o gravador. Abriu-se assim um novo campo de pesquisa, sistematização e reflexão sobre os sons e as músicas.[19]

Nesse sentido, é preciso reconhecer as modernidades envolvidas aí em registro diferente das narrativas dos modernistas, mas sem perder de vista o vaivém entre as vocações das sonoridades locais e as ambições musicais vanguardistas. Existe um processo de modernização do próprio samba, por exemplo, do ponto de vista de sua linguagem musical, primeiro amaxixado e mais preso formalmente à matriz da polca europeia, e depois o "samba de sambar" da turma do Estácio, mais batucado e articulado com a oralidade da fala.[20] Por outro lado, a tecnologia de feitura do surdo, instrumento que se tornou essencial no samba moderno, é exemplo da corporalidade do som: os cantores das primeiras escolas de samba precisavam da marcação forte para manter o ritmo. O sambista Bidi assumiu a autoria: "Não existia surdo nas escolas de samba. Eu é que 'analisei' lata de manteiga, daquelas latas de manteiga redondas. Eu 'analisei' uns quatro surdos, porque era muita gente pra chamar atenção lá na frente."[21]

18

Cf. Antonio Candido de Mello e Souza. *Formação da Literatura Brasileira*: momentos decisivos. 6ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

19

Cf. José Geraldo Vinci de Moraes; Cacá Machado. "Memoria e Historia de la música en Brasil". In: Juan Bresciano. *La memoria histórica y sus configuraciones temáticas.* Una aproximación interdisciplinaria. Montevidéu: Ediciones Cruz del Sur, 2011.

20

Cf. Carlos Sandroni. *Feitiço descente:* transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

21

Humberto M. Franceschi. *Samba de sambar do Estácio, de 1928 a 1931.* Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2010, p. 76.

Trinta anos depois, em 1954, na canção "O couro do falecido", os compositores Monsueto e Jorge de Castro dariam sentido filosófico ao sacrifício do animal para a feitura dos instrumentos de percussão:

> Um minuto de silêncio
> Para o cabrito que morreu
> Se hoje a gente samba
> É que o couro ele nos deu
>
> Castigue o couro do falecido
> Bate o bumbo com vontade
> Que a moçada quer sambar
> Castigue o couro do falecido
> Morre um para bem de outros
> A verdade é essa, não se pode negar...
> (Tá bom? Tá...)

Se, por um lado, a experiência corpórea do som que essa canção encarna em ambiente urbano carrega a mesma simbologia da morte/do renascimento dos ritos do bumba meu boi identificados por Mário de Andrade de norte a sul do país, por outro, a técnica vanguardista de *bricolage* empregada por Darius Milhaud na construção de uma suíte com fragmentos de temas da música popular brasileira, cujo efeito é a "coralização" de vozes numa polifonia de ruídos, alimentou o modernismo europeu com a imagem surrealista de um boi no telhado brasileiro. Novamente o boi unindo as pontas.

Orfeão

Retomo agora o argumento deixado páginas atrás, como encaminhamento final sobre a complexidade do pensamento de Mário de Andrade em seu projeto modernista de unificação do Brasil pelo coral e o radicalismo estético da primeira fase de Villa-Lobos na década de 1920. Como observou Lorenzo Mammì, "Villa-Lobos experimenta novas possibilidades sonoras, sem a preocupação de inseri-las num sistema formal abrangente, buscando antes, para cada invenção sonora, um valor expressivo independente. Sua pesquisa, aliás, insere-se perfeitamente no clima cultural parisiense dos anos 1920".[22]

Mário, ao contrário de Villa, desejou justamente o sistema abrangente. O seu *Ensaio* será tomado como base programática para os compositores cultos da escola "nacionalista" na década de 1930, como Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Lorenzo Fernândez, Luciano Gallet e Fructuoso Vianna. Esses compositores, alguns com mais ou menos habilidades, assumem de modo geral o mundo rural como celeiro de pesquisa e fonte para a criação. Mas diferente do que vimos no ambiente da música popular, o circuito de música clássica no Brasil não se consolidou completamente como um sistema que integra autor, obra e público, sobretudo nesse último aspecto. A falta de tradição e certa vocação para a cultura popular marcam uma fissura no sistema. Para complexificar o cenário, no final dos anos 1930 o compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter

22
Lorenzo Mammì, op. cit., p. 132.

chega ao Brasil como exilado da guerra, introduzindo as técnicas dodecafônicas para um grupo de jovens compositores, como Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Edino Krieger e Eunice Calundu. Lançam o primeiro manifesto "música viva" em 1944 e o segundo em 1946, opondo-se, de um modo geral, à estética vigente do nacionalismo, em nome da valorização de uma composição cosmopolita e pós-tonal. José Miguel Wisnik resume com precisão o imbróglio:

> Tudo isso indica um panorama complexo e tateante, mais do que claramente dualista. Nacionalismo e cosmopolitismo, folclorismo e dodecafonismo opõem-se num movimento sujeito a idas e vindas, que indica, em sua procura de caminhos, o caráter problemático da inserção da música erudita no Brasil, fundada numa legitimação sempre precária, oscilante entre a cultura popular e a modernidade internacional, ao mesmo tempo que ameaçada pela onda crescente da música popular urbana.[23]

Na década de 1930, veremos uma guinada de Villa-Lobos abandonando o experimentalismo da década anterior em direção a uma estética neoclássica representada, em sua obra, na série das *Bachianas Brasileiras* (1932-1945). É o momento também em que o compositor assume um cargo público na Superintendência Educacional Artística (SEMA) para implementação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico em pleno Estado Novo (1937-1945). O projeto de implementação da prática pedagógica do Canto Orfeônico nas escolas municipais do país ganhou interesse e ressonância no governo Getúlio Vargas, por formar cidadãos de "espírito nacionalista, patriota e ordeiro". Para publicizar as ações, o compositor regia grandes concentrações de crianças em estádios de futebol, algo como 40 mil vozes infantis cantando hinos patrióticos e folclore nacional. Simbolicamente forma-se um duplo: podemos pensar Getúlio Vargas como um Villa-Lobos e Villa-Lobos como um Getúlio Vargas, espécie de regentes da pátria que "coralizam" as contradições e cantam em uníssono com as massas populares. Aqui o desejo de "coralizar" ganha seu aspecto normativo.

Mário de Andrade criticou essa guinada do compositor. No artigo de outubro de 1944, "O perigo de ser maior", da sua coluna semanal na *Folha da Manhã*, o modernista foi afiado:

> [...] Eu gostava era daquele Vila Lobos de antes de 1930, que ainda não aprendera a viver. Que vivedor maravilhoso era ele então! [...] Fazia improvisação no violoncelo, completamente ruim e mal-executada, ou se arrepelava porque lhe tocavam errado a "Lenda do Caboclo", exemplificando ao piano de maneira horripilante, pra logo estar ganhando horas empinando papagaio, e vir jogar na pauta os esboços de uma Ciranda ou de qualquer outra obra-prima. Depois tudo mudou e nem é bom falar... Mas preciso sempre que se afirme que muitos, que a maioria dos músicos verdadeiros do Brasil, repudiam, até envergonhados, quase

23
José Miguel Wisnik. "Entre o erudito e o popular". *Revista de História*. São Paulo, FFLCH-USP, n. 157 (2º sem. 2007), p. 68.

> todos os escritos "com palavras" publicados por Vila Lobos desde então. Desde as suas entrevistas até os seus opúsculos de diretor dos serviços públicos. Mas nada impedirá, nada, que ele seja o criador de numerosas obras-primas musicais, de uma produção imensa que é quase toda do maior interesse de estudo e execução, um dos compositores mais fortes do mundo contemporâneo. Apenas, como pessoa, Vila Lobos não é objeto de exportação nacional. [...][24]

Por fim, o modernista, com certa agressividade, lançou esta frase sobre as canções produzidas para o carnaval de 1939: "Trata-se exatamente de uma submúsica, carne para alimento de rádios e discos, elementos de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam [...]".[25]

O que venho demonstrando até aqui é que o pensamento de Mário é complexo demais para ser reduzido a simplificações que o qualificam como "o ideólogo nacionalista" ou "o folclorista". Muitos equívocos foram provocados confundindo o valor pejorativo do termo "submúsica", circunscrito ao contexto da frase, com um desprezo mais geral de Mário sobre a música popular urbana.[26] Certo é que as noções de "folclórico", "popular", "popularesco" e "submúsica" assumiram variáveis ao longo da trajetória do etnógrafo Mário de Andrade. E aquilo que chamamos hoje em dia de "indústria cultural" e "cultura de massas" estava se configurando junto às frustrações do ex-gestor da Diretoria de Cultura de São Paulo (entre 1935 e 1938), que viu seu ambicioso projeto nacional de política cultural fracassado por conta do revés político no governo do estado. Sua ideia poético-programática de "coralização" do país em suas forças libertárias, assumindo as contradições e os paradoxos do "fenômeno absurdo da unidade brasileira", reduziu-se, de certo modo, à literalidade do coral orfeônico da dupla Villa-Getúlio: rica e potente, é claro, mas normativa e populista. A despeito de seus desejos, a ironia é que o modernista viu o país se "coralizar".

24 Mário de Andrade. Apud: Flávia Camargo Toni. "Mário de Andrade e Villa-Lobos". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros.* São Paulo: IEB-USP, n. 27, 1987, p. 51.

25 Mário de Andrade. "Música popular" [1939]. In: Oneyda Alvarenga (org.). *Música, doce música*. Estudos da crítica e folclore. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976, p. 281.

26 Em seu livro, Juliana Pérez González desenvolve com profundidade o tema. Cf. J. P. González, op. cit.

Movimento regionalista e tradicionalista, a seu modo, modernista?

As disputas em torno do moderno e do modernismo no Nordeste

Durval Muniz de Albuquerque Júnior

Possui graduação em Licenciatura Plena em História pela UEPB (1982), mestrado (1988) e doutorado (1994) em História pela Unicamp (1994). Pós-doutorado em Educação pela Universidade de Barcelona e em Teoria e Filosofia da História pela Universidade de Coimbra. Professor titular aposentado da UFRN. Atualmente é professor visitante da UEPB, professor permanente do PPGHistória da UFPE e UFRN. Coordena o Corpus: GP em História dos Corpos e das Sensibilidades; faz parte do Histor: núcleo de estudos de Teoria da História e História da Historiografia, e do GP "História dos Sertões". Dedica-se especialmente à teoria e filosofia da História.

Em 1976, como parte da sexta edição do *Manifesto regionalista de 1926*, Gilberto Freyre publica um texto introdutório intitulado: "Movimento regionalista e tradicionalista, a seu modo, modernista", em que procura afirmar a importância daquele movimento cultural, ocorrido nos anos 1920 e capitaneado por ele, para as letras e a produção artística regional e nacional.[1] O artigo escrito para marcar a comemoração dos 50 anos da realização do Congresso Regionalista do Nordeste, ocorrido durante o carnaval do ano de 1926, era mais uma tentativa do sociólogo de Apipucos de chamar atenção para a contribuição que aquele evento e toda a mobilização no campo cultural empreendida pelo Centro Regionalista do Nordeste, por ele fundado em 1924, teria dado para a cultura brasileira e para a cultura nordestina, em particular.

Esse texto me parece bastante significativo, pois ele é resultado de duas circunstâncias que eu gostaria de ressaltar. Ele se constitui em mais uma tentativa de resposta às afirmações que partiam, sobretudo, da pena de Joaquim Inojosa, que desqualificavam as contribuições culturais e artísticas daquele movimento e negavam, inclusive com veemência, sua existência, além de contestarem a autenticidade do chamado *Manifesto regionalista de 1926*. Joaquim Inojosa havia publicado, até aquele ano de 1976, dois volumes, dos quatro que escreveu, de *O movimento modernista em Pernambuco,* que vieram a lume nos anos de 1968 e 1969.[2] Ao fazer a história do modernismo em Pernambuco, Inojosa coloca toda a centralidade em sua própria atuação e não inclui a movimentação cultural e artística em torno da figura de Gilberto Freyre como parte dessa história. Portanto, o primeiro objetivo do texto escrito por Freyre, em 1976, é situar o seu Movimento Regionalista e Tradicionalista na história dos modernismos em Pernambuco e no Nordeste, já que procura acentuar o caráter não provinciano, mas regionalista, de sua atuação, emitindo uma crítica velada à movimentação de seu opositor. Ao dizer que seu movimento era "a seu modo modernista", Freyre está reivindicando que o regionalismo e tradicionalismo fossem reconhecidos como integrantes da história do modernismo nessa área do país.

Ao reivindicar integrar o movimento modernista, parece-me que esse gesto de Freyre tem ainda outro significado: o reconhecimento de que o movimento modernista paulista – que combatera na origem e do qual fora um crítico de primeira hora – e de que a narrativa que colocava o modernismo paulista como acontecimento nuclear e explicativo de toda a história da cultura, das letras e das artes brasileiras, ao longo do século XX, haviam sido vitoriosos, só restando tentar deles fazer parte. Esse texto é não apenas uma tentativa de resposta às provocações partidas de Joaquim Inojosa, que sempre se colocou como o representante do modernismo paulista no Recife, mas uma resposta longínqua à série de artigos escritos por Mário de Andrade para o jornal *O Estado de S. Paulo,* em 1942, intitulados "O movimento modernista",[3] nos quais o autor paulista constrói a narrativa que coloca a Semana da Arte Moderna, ocorrida em São Paulo em 1922, no centro da história da cultura brasileira. Podemos dizer que, depois de lutar durante grande parte do século XX contra essa narrativa marioandradina, Gilberto Freyre capitula ao perceber que essa é a versão vencedora, cabendo a ele tentar integrar a essa tradição narrativa o movimento cultural que encabeçou e toda a produção cultural e artística que dela resultou.

1
Gilberto Freyre. "O movimento regionalista e tradicionalista, a seu modo, modernista". In: *Manifesto regionalista.* 6ª ed. Recife: IJNPS, 1976.

2
Joaquim Inojosa. *O movimento modernista em Pernambuco*. V. 1, 2. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, 1968, 1969.

3
Mário de Andrade. *O movimento modernista.* Disponível em: https://www.cedem.unesp.br/Home/documentodasemana/o-movimento--modernista---mario-de--andrade.pdf. Acesso em: 19 jun. 2021.

4

Joaquim Inojosa. *Um "movimento" imaginário:* resposta a Gilberto Freyre. Recife: Edição do Autor, 1972.

5

Mário de Andrade. *Pauliceia desvairada.* São Paulo: Cirandа Cultural, 2017.

6

Joaquim Inojosa. "A arte moderna." Recife: Off. Graph. do Jornal do Commercio, 1924.

Devemos lembrar que o texto serve de prólogo à reedição, pela sexta vez, do chamado *Manifesto regionalista de 1926*, cuja primeira edição só se deu no ano de 1952. Desde que esse manifesto fora publicado, Joaquim Inojosa o denunciava como sendo uma impostura. Inojosa, que estivera presente no Congresso Regionalista do Nordeste de 1926 como representante oficial do governo da Paraíba, nomeado pelo presidente João Suassuna, fazendo inclusive uma comunicação sobre a arte moderna, afirmava de modo contundente que nele nunca fora lido ou aprovado nenhum manifesto, que a publicação feita por Freyre era fraudulenta e visava a dar a ele um lugar de destaque na produção cultural e artística de Pernambuco e do Nordeste que nunca tivera. Quatro anos antes de o texto de Gilberto Freyre ser escrito e publicado, Joaquim Inojosa havia feito um ataque frontal, inclusive à existência do próprio Movimento Regionalista e Tradicionalista, ao tornar público um texto intitulado *Um "movimento" imaginário:* resposta a Gilberto Freyre.[4] Portanto, quando escreve seu texto prólogo, Gilberto Freyre está tentando reafirmar não apenas a veracidade e autenticidade do manifesto, mas a própria existência e importância do movimento cultural que havia conduzido.

Era o último episódio de uma longa disputa por protagonismo e centralidade na vida cultural e nas letras pernambucanas e nordestinas, entabulada entre Gilberto Freyre e Joaquim Inojosa. Essa disputa começara quando Inojosa – advogado, poeta, jornalista e crítico, nascido na cidade de São Vicente Ferrer, localizada na Zona da Mata pernambucana –, ainda estudante da Faculdade de Direito do Recife, participou do Primeiro Congresso Internacional dos Estudantes, realizado na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1922, evento que fazia parte das comemorações do Centenário da Independência do país. Na ocasião, aproveitou para visitar a cidade de São Paulo, onde conheceu, na redação do jornal *Correio Paulistano*, Menotti del Picchia e Oswald de Andrade, sendo apresentado, posteriormente, a todo o grupo modernista. Quando retornou ao Recife, trazendo na bagagem exemplares da revista *Klaxon*, órgão de divulgação dos escritores e artistas modernistas, além de livros de Mário e de Oswald de Andrade, resolveu assumir o lugar de representante e divulgador do movimento entre os pernambucanos. Fundou e editou a revista *Mauriceia*, cujo título remete à cidade Maurícia e ao título do livro de Mário de Andrade, *Pauliceia desvairada*,[5] recém-publicado naquele ano de 1922. A revista circulou durante os anos de 1923, ano da chegada de Gilberto Freyre ao Recife, vindo de seu período de estudos nos Estados Unidos e Europa, e 1924, ano da fundação do Centro Regionalista do Nordeste. Mas a publicação de maior impacto feita por Joaquim Inojosa é a "carta literária" "A arte moderna,"[6] também publicada em 1924, dirigida a Guimarães Sobrinho e Severino Lucena, intelectuais paraibanos que militavam na revista *Era Nova*, fazendo um convite a se juntarem ao movimento modernista. Joaquim Inojosa tinha raízes paraibanas, pois sua mãe, Ninfa Pessoa de Albuquerque Vasconcelos, descendia da poderosa família Pessoa, do município de Umbuzeiro, que dominava a política estadual paraibana naquele momento. Esse fato explica a indicação de Joaquim Inojosa para representar o estado paraibano no Congresso Regionalista de 1926, dirigido por aquele que se tornaria seu grande desafeto e êmulo nos embates culturais em Pernambuco.

7

Mário de Andrade. *O turista aprendiz.* 2ª ed. Belo Horizonte: Garnier/Itatiaia, 2020.

O embate entre Joaquim Inojosa e Gilberto Freyre, além de ser uma luta por protagonismo na cena cultural da cidade do Recife, implica, com o passar do tempo, na disputa em torno de quem teria contribuído para a renovação das letras e das artes no estado e na região, quem teria trazido, pioneiramente, o modernismo para essa área do país. Essa disputa, na verdade, inscrevia-se num processo bem mais amplo de luta pela hegemonia cultural no país. As elites paulistas que, desde o final do século XIX, tornaram-se hegemônicas em termos econômicos e políticos no plano nacional, com o modernismo também investiram em tomar a dianteira e se tornar o centro da produção cultural e artística brasileira, que disputava com o Rio de Janeiro e o Nordeste. Na narrativa construída por aquele que veio a se tornar a principal liderança do movimento paulista, Mário de Andrade, nos seus artigos de 1942, intitulados *O movimento modernista*, a participação de intelectuais e artistas cariocas na Semana de 1922 é pouco ressaltada (a conferência de abertura feita por Graça Aranha, as participações de Villa-Lobos e Di Cavalcanti, por exemplo), bem como não se fala da presença do artista plástico pernambucano, Vicente do Rego Monteiro, que expôs oito de seus quadros no salão de arte moderna paulistano. A própria atuação de Mário de Andrade à frente do Departamento Municipal de Cultura do município de São Paulo deixa claro o projeto de centralidade cultural que alicerça a atuação da principal liderança do movimento paulista. Já na sua viagem como "turista aprendiz" ao Norte e ao Nordeste, no final dos anos 1920, visando à recolha de material folclórico, de material tradicional, de matérias e formas de expressão populares, para a posterior elaboração de uma música, de uma arte, de uma literatura nacional e erudita, deixa claro o lugar que destinava a cada espaço do país, na sua geografia cultural e intelectual. Caberia às regiões periféricas o fornecimento de material tradicional, de material interessante, de formas e matérias de expressão tradicionais, para serem posteriormente retrabalhadas pelos intelectuais do centro cultural e artístico do país. Seriam artistas e intelectuais, como ele, que transformariam o elemento regional em arte, literatura, música e cultura nacionais.[7]

Ao se assumir como representante do modernismo paulista em Pernambuco, Inojosa coloca-se a serviço desse projeto de hegemonização cultural e, ao mesmo tempo, de construção de uma arte e uma cultura nacional homogeneizadas a partir dos ditames vindos do modernismo paulista, embora o próprio modernismo estivesse longe de ser homogêneo e isento de conflitos e dissensos em torno do que seria o moderno em arte e em torno das diretrizes a seguir no campo cultural e artístico. Ao se confrontar com Joaquim Inojosa e ao encabeçar o Movimento Regionalista e Tradicionalista, Gilberto Freyre estava mais do que se contrapondo ao movimento estético paulista, que considerava artificial, formalista e cosmopolita, marcado pela tendência colonizada de nossas elites culturais de copiar e valorizar o elemento estrangeiro. Ele atuava como representante das elites nordestinas, notadamente aquelas ligadas ao mundo agrário, que viam o campo cultural como a última trincheira de luta contra a hegemonia paulista e do sul do país.

Já tendo perdido a centralidade econômica e política que um dia tiveram, essas elites tomam o campo cultural como aquele onde poderiam defender seus valores, suas tradições, seus costumes,

em grande medida senhoriais e aristocráticos, que a sociedade burguesa, representada pela hegemonia paulista, vinha destruindo. Na defesa de seus interesses e privilégios, ameaçados pela modernização, pela urbanização, pela modernidade capitalista, essas elites se entrincheiram em torno da ideia do regional e do tradicional. A Região Nordeste, e por extensão o que seria sua cultura, nascem desse embate geopolítico entre as elites do antigo Norte, em processo de declínio, e as elites do Sul, especialmente as de São Paulo, em ascensão.[8]

Daí porque a rivalidade entre Joaquim Inojosa e Gilberto Freyre repercute, em nível local, a crescente disputa entre as figuras de Mário de Andrade e a do sociólogo de Apipucos, em torno do lugar de principal liderança no campo cultural brasileiro. Com o enorme sucesso que a publicação de seu livro de estreia *Casa-grande & senzala*,[9] publicado em 1933, alcança, tornando-se a metanarrativa da formação e construção da nacionalidade que virá a se tornar hegemônica, Freyre aparentemente se posiciona em vantagem em relação ao seu oponente. Com os bem-sucedidos escritores do chamado "romance de 30", quase todos eles vindos do Nordeste, alguns claramente ligados às diretrizes estéticas do Movimento Regionalista e Tradicionalista freyreano, como José Américo de Almeida e José Lins do Rego, o movimento do Recife, menos programático e, talvez, mais pragmático, parece levar vantagem em ter suas diretrizes materializadas em obras. A ira de Oswald de Andrade contra os "búfalos do Nordeste", fazendo uma literatura – segundo ele, sem preocupações formais, como indicavam as propostas modernistas, mais preocupadas com as temáticas locais e regionais – escrita numa prosa descuidada e cheia de cacoetes regionais, seria a derrota da vanguarda de 1922.[10] Gilberto Freyre não cansa de reivindicar em seus escritos a responsabilidade que aquela movimentação cultural dos anos 1920, no Recife, teria pelas escolhas temáticas e estéticas que tanto aquela geração de escritores, como uma geração de pintores, de desenhistas, de cronistas sociais havia feito. No conjunto de ensaios que publica em livro, em 1962, sob o título *Vida, forma e cor*, ele reivindica para o regionalismo e tradicionalismo, para suas "sugestões" de tema e forma, as obras de pintores como Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres, e de artistas plásticos e ilustradores como Manoel Bandeira e Santa Rosa.[11]

Os textos escritos por Mário de Andrade e publicados em 1942 denotam um esforço de se contrapor à tendência de fragmentação regional de narrativas sobre a emergência do modernismo nas artes e na cultura brasileiras. Os textos intitulados *O movimento modernista* parecem ter conseguido ocupar o mesmo lugar de narrativa reitora da história das artes e da cultura no Brasil do século XX que *Casa-grande & senzala* ocupou quando se trata de narrar a história da formação da sociedade brasileira. O texto de Freyre, de 1976, "Movimento regionalista e tradicionalista, a seu modo, modernista" sugere ser, ao mesmo tempo, o reconhecimento de que o projeto de hegemonia cultural paulista – que o modernismo representava – efetivou-se, que as elites nordestinas, da qual era um representante no campo intelectual, também haviam perdido essa batalha e que, embora o movimento cultural que liderara no Recife tivesse dado frutos, eles acabaram por ser integrados à narrativa modernista, como foi o caso de toda a literatura produzida pelos autores da geração de 1930. Embora seu

8

Durval Muniz de Albuquerque Jr. *A invenção do Nordeste e outras artes.* 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011; Idem. *A feira dos mitos:* a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste, 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013.

9

Gilberto Freyre. *Casa-grande & senzala.* São Paulo: Global, 2006.

10

Oswald de Andrade. *Os dentes do dragão:* entrevistas. 2ª ed. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 164.

11

Gilberto Freyre. *Vida, forma e cor.* São Paulo: Record, 1962.

amigo José Lins do Rego não tenha cansado de repetir a importância que teve sua convivência com Freyre e com seu movimento nos anos 1920, no Recife, para a sua literatura; e que não tenha parado de testemunhar como, ao passar a residir em Maceió, no início dos anos 1930, conviveu com muitos daqueles que seriam grandes nomes da literatura e da cultura brasileiras, todos partilhando as informações advindas não só do movimento paulista, mas do movimento pernambucano, sua obra e sua trajetória literária, assim como a de todos aqueles com quem conviveu na capital alagoana, passaram a ser interpretadas e narradas a partir do que seria o impacto nacional da Semana de Arte Moderna de 1922. Pouco destaque é dado ao fato de que o autor dos romances do ciclo do açúcar escreveu os dois primeiros livros da série *(Menino de engenho*, 1932, e *Doidinho*, 1933*)* em Maceió, quando moravam na cidade e se confraternizavam em rodas de conversas Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Jorge de Lima, Lêdo Ivo, Aurélio Buarque de Holanda, entre outros. José Lins do Rego, que sempre disse ter realizado em literatura a mesma visão histórica e estética que Freyre realizou em sociologia e história, sempre afirmou que foi um divulgador das ideias estéticas do regionalismo e tradicionalismo entre seus pares na capital de Alagoas.[12]

Nessa disputa em torno do moderno e do modernismo, coloca-se também uma questão de pioneirismo, mais do que de primazia, já que o texto de Gilberto Freyre de certa forma reconhece a hegemonia do modernismo paulista, quando se trata de narrar uma história da arte, da literatura e da cultura brasileira no século XX. Nesse sentido é estratégica a recuperação da trajetória dos irmãos Rego Monteiro e sua inclusão em uma das narrativas em disputa. Fedora, Vicente e Joaquim do Rego Monteiro eram filhos do representante da empresa têxtil inglesa Havendish & Co., Ildefonso do Rego Monteiro, e da professora normalista Elisa Cândida Figueiredo Melo, paraibana, prima do pintor Pedro Américo. Por influência da mãe, todos os filhos, logo cedo, interessaram-se pela pintura e receberam educação artística com professores particulares. Fedora do Rego Monteiro, nascida em 1889 no Recife, e Vicente do Rego Monteiro, nascido na mesma cidade em 1899, mudaram-se inicialmente para a cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1908, para cursar a Escola Nacional de Belas Artes. Em 1911, ao terminarem o curso, rumam a Paris, para completar sua formação na Académie Julian. Ali entram em contato com a vanguarda modernista e passam a pintar sob a influência notadamente do cubismo e do futurismo, participando do Salão dos Independentes de 1913 e 1914 e da fundação da *Association des artistes bresilién*, em 20 de novembro de 1913. Com o início da Primeira Guerra Mundial retornam ao Brasil, dando-se a separação dos irmãos – Fedora vai residir no Recife e Vicente, no Rio de Janeiro. Em 1920, Vicente do Rego Monteiro expõe algumas obras em São Paulo, quando entra em contato com o grupo modernista, abrindo caminho assim para a exposição de seus trabalhos na Semana de Arte Moderna, mesmo já tendo retornado a Paris, após o final da guerra. Assim como ocorre com a arte africana, em especial com as máscaras e as esculturas que servem de inspiração para as obras cubistas europeias, Vicente vai articular o traço cubista com os motivos da arte da cerâmica marajoara. Fedora do Rego Monteiro não acompanha o irmão Vicente quando ele retorna a Paris, em 1921, pois havia contraído matrimônio com o jornalista e político Aníbal Fernandes, assumindo o papel de dona

12

Cauby Dantas. *Gilberto Freyre e José Lins do Rego:* diálogos do senhor da casa-grande com o menino de engenho. Campina Grande: Eduepb, 2015; Diego José Fernandes Freire. *Contando o passado, tecendo a saudade:* a construção simbólica do engenho açucareiro em José Lins do Rego (1919-1943). João Pessoa: Ideia, 2014.

de casa, aquele que era destinado às mulheres, na época. Desta feita, quem acompanha Vicente é o irmão mais novo, Joaquim do Rego Monteiro, nascido em 1903, que também se dedica à pintura, mas que vai a Paris com o intuito de realizar tratamento da tuberculose de que padecia, terminando por ali falecer precocemente no ano de 1934, com apenas 31 anos de idade.[13]

No texto de 1976, Gilberto Freyre ressalta o pioneirismo dos irmãos Rego Monteiro na adesão à estética modernista e a contribuição que teriam dado para o conhecimento das vanguardas modernistas no país. Tratando-se de pernambucanos e nordestinos, eles servem como argumento para retirar o pioneirismo dos paulistas em trazer o modernismo para nossas plagas e para deslocar geopoliticamente a centralidade do moderno entre nós. É preciso lembrar que a cidade do Recife foi a primeira, em toda a América do Sul, a receber uma exposição com quadros dos principais nomes da vanguarda modernista, da chamada "Escola de Paris" (Picasso, Léger, Braque, Miró, Severini), no ano de 1930, exposição organizada por Vicente do Rego Monteiro, que expunha também algumas de suas obras na mostra. Gilberto Freyre vai, de forma pouco sutil, filiando o seu Movimento Regionalista e Tradicionalista a essa presença pioneira do modernismo no Recife. Ele que conhecera, em sua viagem pela Europa, as escolas modernistas, tendo inclusive gozado da companhia boêmia de Vicente do Rego Monteiro em sua passagem por Paris, a partilharem as saudades dos cheiros de vegetais, de comidas, de cachaças, de currais de engenhos e de "sexo de mulheres mestiças", teria sido um continuador da obra "a seu modo modernista" dos irmãos Monteiro.[14] Se Vicente havia exposto seus quadros na Semana de Arte Moderna de 1922, era porque os paulistas haviam reconhecido o pioneirismo do pintor pernambucano. Em dado trecho do texto "Movimento regionalista e tradicionalista, a seu modo, modernista", Freyre claramente filia o seu movimento ao que seria essa tradição modernista pernambucana, encarnada pelos irmãos Rego Monteiro, portanto, tradição regional que, continuada no movimento que encabeçara, impactara e dera frutos em vários campos das artes e da cultura:

> Influência que no Recife madrugou com outros pintores "modernistas" – recifenses educados em Paris – como Fedora, Vicente e Joaquim do Rego Monteiro [...]. Tendência que partindo do Recife se faria sentir em "novos" e "novíssimos" na pintura, na escultura e na arquitetura – e mesmo na música – para não falar na literatura, no teatro – no de Ariano Suassuna, no de José Carlos Cavalcanti Borges, no de Hermilo Borba Filho – e no pensamento e na metodologia e na temática de estudos sociais.[15]

Modesto, como sempre, Freyre termina por colocar os avanços no campo da metodologia e da temática dos estudos sociais, numa referência não tão velada assim a si mesmo, a sua obra, como corolário da influência moderna que madrugara no Recife, com os recifenses educados em Paris, como os irmãos Monteiro. Ele tenta, pois, nesse texto de final de vida, ressituar-se e ao Movimento Regionalista e Tradicionalista em relação ao modernismo que, a essa altura, deixara de ser uma novidade para, de certo modo, já constituir uma tradição. Ele busca trazer para o Nordeste, e para o Recife em particular, o título de polo irradiador da arte moderna, de centro cultural de onde teria se disseminado pelos estados nordestinos a boa-nova modernista, que ele havia desancado nos anos 1920. Ao fazer seu movimento herdeiro da tradição modernista introduzida pelos irmãos Monteiro, ele não só o inscrevia na história do modernismo, mas fazia de si mesmo a liderança que continuara a obra pioneira dos irmãos pintores, marginalizando o papel que Joaquim Inojosa não parava de reivindicar para si mesmo, a ponto de, como estratégia, negar a própria ocorrência do Movimento Regionalista e Tradicionalista e, mais ainda, denunciar o que seria a fraude do *Manifesto regionalista*. À primeira vista isso pode parecer um fato de menor importância, mas para os propósitos de Freyre de dar ao movimento cultural que encabeçou o *status* de movimento de vanguarda, a existência de um manifesto era fundamental. Os movimentos artísticos de vanguarda, especialmente os modernistas, notabilizaram-se pela publicação de manifestos, onde sistematizavam suas ideias estéticas e políticas. O próprio modernismo paulista tinha dado origem a um conjunto de manifestos: *Manifesto da poesia Pau-Brasil* (1924), *Manifesto antropófago* (1928) e o pretenso *Manifesto nhengaçu verde-amarelo*, título com que um artigo escrito por integrantes desse grupo, intitulado "O atual momento literário", publicado em 1929 no jornal *Correio Paulistano*, foi republicado na *Revista do Livro*, em 1959. Para se caracterizar, portanto, como um movimento artístico-cultural de vanguarda, o Movimento Regionalista e Tradicionalista do Recife, que nascera da fundação do Centro Regionalista do Recife e que realizara o Congresso Regionalista de 1926, necessitava de um manifesto.

É para atender a esse propósito que Gilberto Freyre retoma o que fora sua comunicação sobre a questão da alimentação regional no Congresso Regionalista e amplia o texto com outras temáticas, muitas delas que haviam sido motivo de sua militância nos anos 1930, como a questão da derrubada dos mocambos, bem como a demolição de igrejas e sobrados coloniais, patrocinada pela interventoria de Agamenon Magalhães, visando à modernização do traçado urbano da cidade. Fica patente, para quem conhece o texto lido em 1926, que aquele publicado em 1952 possui inúmeros acréscimos e que muitos dos assuntos nele tratados não se deram nos anos 1920, e sim foram ocorrências bem posteriores. Joaquim Inojosa tem razão ao afirmar que nenhum manifesto foi lido ou aprovado no Congresso de 1926, amplamente coberto pela imprensa local, que não faz referência a tal fato, mas exagera ao considerar o Movimento Regionalista e Tradicionalista como um movimento imaginário, que jamais existira. Como eu já disse, a publicação do *Manifesto regionalista*, em 1952, visava a reafirmar a existência desse movimento, que era contestada por Inojosa e ignorada pela história do modernismo no Brasil, centrada na narrativa construída por Mário de Andrade, nos seus textos de dez anos antes. De qualquer forma, ao partir do texto lido por ocasião do Congresso Regionalista, Freyre reafirma no manifesto muitas das suas ideias estéticas e políticas, muitas das teses com as quais participava das disputas no campo cultural do país, ideias que já estavam presentes em seus escritos anteriores a 1926, desde os artigos da série *Da outra América*, escritos quando de sua formação no exterior, entre os anos de 1918 e 1923, aos chamados artigos numerados, publicados no *Diário de Pernambuco*, entre 1924 e 1925.

13

Carlos Henrique Romeu Cabral. "Os irmãos Fedora, Vicente e Joaquim do Rego Monteiro e a projeção internacional da pintura brasileira: análises preliminares". Recife: *Cartema: revista do curso de pós-graduação em artes visuais da UFPE-UFPB*, v. 7, n. 7, 2018, pp. 104-115.

14

Gilberto Freyre. "Enfim a consagração de um pioneiro modernista". São Paulo: *Folha de S.Paulo*, 20 jul. 1982.

15

Gilberto Freyre, op. cit., 1976, p. 239.

16

Gilberto Freyre. *Açúcar:* algumas receitas de bolos e doces dos engenhos do Nordeste. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.

No *Manifesto regionalista* ele retoma a temática da alimentação, fazendo das comidas de engenho, das comidas senhoriais, notadamente dos doces e bolos, signos de regionalidade, ícones do que seria a cultura nordestina, inclusive como materialização de uma estética regionalista e tradicionalista. Gilberto Freyre, que era um glutão, um aficionado a comidas, vai fazer das comidas aristocráticas das casas-grandes – comidas feitas, segundo ele, por "mãos de sinhá"– a base do que seria a culinária regional. As reuniões do Centro Regionalista do Nordeste, fundado por ele em 1924 para elaborar o que seria essa região do ponto de vista político e cultural, são todas acompanhadas de lanches regionais. Quando realiza o Congresso Regionalista de 1926, evento fundamental para a fixação da identidade nordestina, toda a programação é acompanhada por cafés, lanches, almoços e jantares tradicionais, em que se vão selecionando dadas receitas e iguarias como sendo da região. Nesse Congresso, ele lê uma comunicação que trata da importância da preservação dos hábitos alimentares regionais diante da ameaça de descaracterização, representada pela importação da culinária francesa e pelas comidas enlatadas. Ele considera o paladar o sentido mais tradicionalista e defende a tese de que uma região e uma nação que perdem a sua culinária, os seus hábitos alimentares, perderiam a sua alma.

Ora, mas de que culinária e alimentação Freyre falava? Evidentemente ele se referia à alimentação das classes sociais que comiam com fartura, àqueles que se alimentavam das iguarias feitas "pelas mãos negras das quituteiras", que obedeciam ao engenho culinário das sinhás, que teriam aprendido com suas mães ou com as freiras a misturar os ingredientes da terra (muitos de origem indígena, como a mandioca, ou africana, como o coco), com as frutas tropicais, com o açúcar produzido pelos engenhos. Uma nítida divisão de classes surge entre quem pensa as receitas, quem as escreve em seus cadernos – as senhoras brancas –, e quem as executa: as mãos negras das mucamas e escravas, que queimavam a barriga na beira do fogo. Em 1939, ele reúne uma série de receitas de bolos e doces feitos nos engenhos e publica o livro intitulado *Açúcar:* algumas receitas de bolos e doces dos engenhos do Nordeste.[16] Algumas dessas receitas – como a do bolo Souza Leão, uma iguaria típica de Pernambuco, hoje em dia –, eram segredos de família, eram uma espécie de símbolo heráldico, uma espécie de brasão familiar, pois só servidas nos lanches e cafés da casa-grande dessa família.

Quando Freyre elege a alimentação, quando ele escolhe fazer uma sociologia do doce como elemento definidor da região, é porque as comidas e as práticas alimentares das casas-grandes senhoriais, tanto as da Zona da Mata, quanto as do sertão, seriam para ele um marcador da singularidade regional e traziam os traços que ele valorizava e pelos quais definia o que seria a própria particularidade da cultura brasileira, já que para ele a nação se definia pelo conjunto de suas regiões: a culinária nordestina seria fruto do cruzamento de ingredientes e práticas de feitura e preparo dos indígenas, dos negros e dos brancos, sendo portanto mestiça. O ato de preparar um alimento lida com duas operações que eram valores centrais na maneira de ver o mundo de Freyre: ele implica misturar e harmonizar, equilibrar elementos. Uma comida não nasce do conflito, mas da amálgama, da síntese de elementos. O ato de se alimentar seria mais arraigado a tradições, mobilizando as memórias de infância e

juventude, e dependeria do contexto regional de solo, clima, fertilidade, formas de produção, hábitos e costumes agrícolas. O ato de se alimentar remete à vida doméstica, à centralidade social da casa, que o mundo burguês dos negócios públicos vinha destruindo. Em torno da mesa senhorial, o poder do patriarca se reafirmava e reforçava, sua voz e vontades faziam-se ouvir. No ato de servir e ser servido à mesa, atualizavam-se e explicitavam-se as hierarquias sociais (entre serviçais e servidos), as hierarquias raciais (os brancos comem, os negros servem), as hierarquias de gênero (as mulheres servem aos homens), as hierarquias de poder (havia uma ordem no servir-se que começava pelo visitante ilustre ou pelo dono da casa e terminava com as serviçais na cozinha, que comiam o que sobrava do repasto senhorial). Ao escolher o doce, Freyre reafirmava sua versão docilizada da história nacional. Ele fazia sugestões que deveriam ser acatadas como votos pelos participantes do Congresso, como:

> Que alguém tome a iniciativa de estabelecer no Recife um café ou restaurante a que não falte cor local – umas palmeiras, umas gaiolas de papagaios, um caritó de guaiamum à porta e uma preta de fogareiro, fazendo grude ou tapioca – café ou restaurante especializado nas boas tradições de cozinha nordestina.[17]

Seria, portanto, não abrindo mão das "boas tradições" regionais, que o moderno poderia se harmonizar com os "modos de ser" do nordestino e de sua cultura, evitando as rupturas e descontinuidades bruscas e profundas com o passado escravista e senhorial.

17

Idem, op. cit., 1976, p. 55.

Espírito de porco

Perguntas e observações sobre um evento cuja história abriu mão dos fatos e começou a se contar sozinha

Ruy Castro

É escritor, autor de *Metrópole à beira-mar – O Rio moderno dos anos 20* (2019); *A noite do meu bem – A história e as histórias do samba-canção* (2015); *Ela é carioca – Uma enciclopédia de Ipanema* (1999, edição ampliada e definitiva em 2021), *O anjo pornográfico – A vida de Nelson Rodrigues* (1992) e *Chega de saudade – A história e as histórias da Bossa Nova* (1990), entre muitos outros. É também jornalista, com atuação nos principais veículos do Rio e de São Paulo desde 1967. Assina uma coluna aos domingos, segundas, quintas e sextas na página 2 da *Folha de S.Paulo*.

Se não for agora, só daqui a outros cem anos. As comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna, em 2022, são uma rara oportunidade para se contar sua história de forma independente, sem o piloto automático ao qual está plugada há décadas.

Mais exatamente desde 1942, quando, depois de anos esquecida, ela voltou à tona a partir de uma conferência de Mário de Andrade naquele ano no Itamaraty, no Rio, e de um artigo ("Antes do 'Marco zero'") de Oswald de Andrade na imprensa paulistana, em 1943. A conferência de M. de A. virou livro em *Aspectos da literatura brasileira*, de 1945, e o artigo de O. de A., em *Ponta de lança*, de 1946. Era a história da Semana contada pelos mais suspeitos dos autores – seus protagonistas. O que não teria importância, se essa história não tivesse levado a um processo de cissiparidade – a reprodução unicelular, em que uma célula se divide em duas, cada qual com o mesmo genoma da célula-mãe, e assim por diante, formando cadeias sucessivas com um único DNA.

Para a ciência, esse fenômeno é privilégio dos protozoários. Mas o milagre da autofecundação acontece também com o modernismo. Não importa quantas vezes se fracione sua célula-mãe, a narrativa resultante em linhas gerais é sempre a mesma: um movimento promovido em São Paulo por quatro ou cinco jovens, que, em 1922, dividiu em antes e depois a cultura e a própria história do Brasil. O antes era o atraso, a cópia, a submissão; e o depois, graças a eles, a rebeldia, o modernismo, a atualização. O movimento teve como abre-alas a Semana de Arte Moderna, três noites explosivas no Theatro Municipal, em que os artistas e intelectuais paulistas apresentaram sua produção a uma plateia ofendida e furiosa. A Semana sacudiu o país e preparou o terreno para que outro movimento, de caráter político, a Revolução de 1930, derrotasse a velha ordem e pusesse o Brasil no rumo da modernidade. E estamos conversados.

Durante muito tempo, este comentarista conviveu com essa história, aceitando suas cláusulas pétreas e eternas, e até escrevendo sobre ela com admiração. Mas o excesso de leitura e certo espírito de porco fizeram com que, na ânsia de saber mais, ele começasse a formular perguntas para as quais não encontrou respostas.

Em itálico, e antecedidas por breves comentários, aí vão algumas dessas perguntas, jogadas casualmente à mesa – na esperança (não muita) de que despertem os estudiosos para possíveis fissuras em suas certezas.

Com licença de Mário e Oswald, carolas de sacristia, "Laus Deo".

***

"A Semana marca uma data, isso é inegável", sentenciou Mário de Andrade na conferência no Itamaraty. Será? O insuspeito Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, declarou ao escritor Homero Senna [*República das Letras*, 1996] que, em 1922, ninguém de sua turma em Belo Horizonte "tomou conhecimento" dela. Como "só por acaso liam jornais paulistas, e a imprensa carioca não a noticiou", não ficaram sabendo. Ao mesmo Homero Senna e no mesmo

livro, Graciliano Ramos confirmou que a notícia [sobre a Semana] levou anos para chegar a Alagoas, e que, ao se interessar, o que ele leu deles [dos modernistas] pareceu-lhe "tapeação desonesta". O carioca Luís Martins, 15 anos em 1922 mas já atento à vida cultural, só em 1929 ficou sabendo da Semana. O que certamente foi assunto de divertidas conversas entre Luís e a mulher com quem, em 1937 e morando em São Paulo, ele passaria a viver: Tarsila do Amaral. E Ferreira Gullar, em famosa entrevista gravada, contou que, em sua cidade natal, São Luís, ela só chegou em 1947. *PERGUNTA: Há relatos sobre a proclamada repercussão da Semana em outras praças literárias importantes naquele ano de 1922?*

Para Drummond, sua "verdadeira e pessoal Semana de Arte Moderna tinha sido Manuel Bandeira", em 1919, com a leitura de "Os sapos", "Bacanal" e demais poemas de *Carnaval*, livro de Bandeira publicado naquele ano. A ideia de um simples poeta antecipar-se a um movimento inteiro é intrigante, mas não absurda. *PERGUNTA: Anos depois, referindo-se a* Carnaval*, Mário de Andrade chamou Manuel Bandeira de "o S. João Batista do Modernismo". Ótimo. Mas, se Bandeira era S. João Batista, quem, para Mário, seria Jesus Cristo? Uma excursão grátis pela Pauliceia desvairada a quem adivinhar a resposta.*

Sempre segundo Drummond, para ele a Semana propriamente dita "só aconteceria em 1924, meses depois da conferência de Graça Aranha na Academia Brasileira de Letras". E acrescentou: "Curioso como esta conferência, tão desimportante e errada, mas considerável como fato público, irritou a literatura oficial e influiu na formação de uma consciência modernista". *PERGUNTA: Graça Aranha era uma celebridade em 1924. Será que, sem seu violento discurso de rompimento com a Academia, em 19 de junho daquele ano, o modernismo, já há dois anos limitado a São Paulo, teria tido alcance nacional?*

Os modernistas sempre foram dúbios em relação a Graça Aranha. Não gostavam dele, por sua presunção e vaidade, mas não dispensavam seu apoio e fingiam não ver que, para os leigos, ele era o líder do movimento. "Nós nos ríamos um bocado [dele]", disse Mário de Andrade no Itamaraty, embora tivesse de admitir que haviam "aderido francamente ao mestre". Modéstia de Mário. A adesão foi não apenas franca, mas ampla, geral e por escrito: os números 8 e 9 da revista *Klaxon*, órgão oficial da Semana, e lançados numa só edição, com data de dezembro de 1922–janeiro de 1923, foram inteiramente dedicados a Graça Aranha.

Vide o sumário. Além da crônica de abertura, de sua autoria, Graça foi incensado em 24 páginas de artigos de louvação a sua obra por Ronald de Carvalho, Renato Almeida, Candido Motta Filho, Rubens de Moraes e Luiz Annibal Falcão; poemas a seu respeito ou a ele dedicados por Guilherme de Almeida, Serge Milliet, Mário de Andrade, Carlos Alberto de Araujo, Luiz Aranha e A. C. Couto de Barros; e, soltos dentro da revista, um retrato (acadêmico) de Graça por

Tarsila e a primeira página da partitura de uma peça instrumental-vocal, "Sexteto místico", de Villa-Lobos, em homenagem a ele.

Mas nada superou o reverente editorial não assinado que fechava a revista, de provável autoria de seu editor – Mário de Andrade –, em que se lê: "Este número de KLAXON é dedicado a GRAÇA ARANHA. Significa toda a alegria de havermos encontrado em nosso caminho um espírito tão belo e tão alto, que soube sorrir para nós, emprestando-nos um pouco de seu entusiasmo para multiplicar o nosso". Graça, com seu nome sempre em caixa alta, é descrito como um "espírito universal, cérebro de artista e de filósofo, químico do sonho brasileiro" e [aos 54 anos em 1922] "mais moço do que qualquer um de nós". "Este número de KLAXON", conclui, "é mais volumoso que os outros, para que o abraço dos klaxistas a GRAÇA ARANHA seja mais forte e mais longo". *PERGUNTA: Haveria nessa ode klaxista um travo de zombaria a um homem que eles fingiam admirar, zombaria que seu alvo, o próprio Graça, também fingia não perceber?*

É possível que sim e, nesse caso, estaríamos diante de um delicioso e mútuo exercício de cinismo. Mas, de conveniência ou não, o casamento dos modernistas com Graça Aranha foi um sucesso. Quando a Semana ainda não passava de uma ideia vaga (nem nome tinha), foi Graça quem sugeriu ao carioca Di Cavalcanti sondar seu amigo Paulo Prado quanto a viabilizá-la financeiramente – projeto a que Paulo Prado deu seu imediato apoio e, fazendo de estafeta o frajola René Thiollier (Cavaleiro da Ordem Militar de Cristo), ordenou a seus amigos penteados, pujois, macedos soares, rodrigues alves e demais prados que abrissem as carteiras.

Não só por isso, mas por ser uma celebridade – autor do romance naturalista *Canaã*, de 1902, já com dez edições –, era natural que fosse Graça a fazer o discurso de abertura da Semana, avalizando as atrações do ágape. Seguiram-se dois anos de loas e louvores recíprocos entre o mestre e seus pupilos. E, em 1924, apesar de todo o escarcéu modernista feito por Oswald, Mário e Menotti del Picchia nos jornais de São Paulo, foi o grito de Graça no Rio que efetivamente se fez ouvir. Ao bradar "Morte à Academia!" no próprio recinto dela, e sendo ele o único ali que tinha algo a perder – o fardão, o chapéu e o espadim de acadêmico –, foi seu discurso que repercutiu no país. A prova da importância desse discurso está em que, naquele dia, uma comitiva formada por Mário, Menotti, Guilherme de Almeida, Candido Motta Filho e Cassiano Ricardo, previamente informada de seu conteúdo, abalara-se de São Paulo para o Rio, de trem, a fim de prestigiá-lo. E, terminado o discurso, os modernistas carregaram Graça em triunfo pelo salão.

Por fim, se considerarmos que Graça Aranha conheceu os modernistas no final de 1921 (apresentado a eles por Di Cavalcanti), e eles o seguiram até pelo menos o discurso na Academia, em meados de 1924, constata-se que foi um convívio de quase três anos – mais longo do que muitos casamentos. *PERGUNTA: Tudo bem que os estudiosos não vejam Graça Aranha como líder dos modernistas* – Canaã*, já na época, era ilegível –, mas por que a ingratidão de apagá-lo da história?*

Instruídos que fomos a identificar a Semana com os cinco grandes – Oswald e Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida e Anita Malfatti –, e sabendo que *Klaxon* foi seu órgão oficial, alguns nomes citados acima como colaboradores da revista soam hoje como foragidos da zona fantasma: Rubens de Moraes, Renato Almeida, Serge Milliet, Candido Motta Filho, Luiz Aranha, Luiz Annibal Falcão, Carlos Alberto de Araujo (na verdade, Tácito de Almeida, irmão de Guilherme), A. C. [Antonio Carlos] Couto de Barros. Eles não são os únicos: havia também Nico Horigoutchi, Durval Marcondes, Pedro R. de Almeida, Plínio Salgado e vários franceses e italianos (escrevendo em francês e italiano). Todos assinaram artigos e poemas na revista. Isso significa que, em 1922, eles faziam parte da turma: disparavam pelas ruas de São Paulo no Cadillac verde de Oswald, beliscavam quitutes no *salon* de dona Olivia Guedes Penteado e saíam nas fotos oficiais do grupo. Por que, então, mal se fala deles na história da Semana? Só serviram para fazer espuma?

Exceto por Luiz Aranha, que teve sua pequena obra poética publicada nos anos 1980, a história nunca fez justiça ao papel que aqueles nomes desempenharam no movimento. Alguns, sim, chegaram até nós por outros méritos – Rubens [Borba] de Moraes, como importante bibliófilo; Renato Almeida, como estudioso do folclore; Sérgio (não mais Serge) Milliet, como crítico de arte; Candido Motta Filho, como ministro do STF e avô de Nelson Motta; e Plínio Salgado, como folclórico líder do fascismo brasileiro. Todos os demais foram sendo progressivamente esquecidos, até que seus nomes se evaporaram. *PERGUNTA: Não será o caso de se aproveitar o centenário da Semana para mergulhar na obra de alguns deles – Annibal Falcão, Couto de Barros, Nico Horigoutchi, Durval Marcondes, Pedro de Almeida, Amadeu Amaral, Agenor Barbosa, etc. – e descobrir talentos fora do círculo dos suspeitos de sempre?*

Na verdade, à medida que se estuda a Semana, descobre-se que mais nomes foram atirados ao mar por seus historiadores do que içados para o barco – como se se quisesse enxugar o elenco, reduzi-lo aos essenciais. Com isso, não apenas o segundo time foi condenado ao afogamento como até alguns luminares, sem os quais a Semana não teria acontecido, vêm tendo seu papel reduzido – talvez por ser difícil associá-los ao que hoje se entende por "modernismo".

Tome Menotti del Picchia. Foi o mais hidrófobo panfletário do movimento, com dezenas de artigos publicados no *Correio Paulistano*, sob o pseudônimo "Helius", a partir de 1920. Neles, Menotti tachava de passadista e desprezível tudo que se produzira em literatura, música e artes plásticas no Brasil até então, para justificar a ideia de que sua geração estava chegando para nos redimir. Mas quais eram as credenciais de Menotti del Picchia para passar julgamento sobre escritores, músicos e pintores que provavelmente nunca lera, escutara ou sequer vira? Pois foi nesses artigos que Mário da Silva Brito, dando tais opiniões por fatos, baseou seu provincianíssimo livro *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, em 1958, fartamente reeditado e, por muito tempo, a história oficial da Semana. Para Mário da Silva Brito, *d'après* Menotti, o Brasil vivia narcotizado pelo parnasianismo até que os modernistas vieram despertá-lo.

Ao mesmo tempo em que Menotti distribuía acusações de parnasianismo a todos que não faziam parte da turma, seu poema agrário *Juca Mulato*, publicado pouco antes, era exaltado por Mário como a última palavra em modernismo e brasilidade. Mas, da mesma forma, o que é o *Juca Mulato* senão o parnasianismo nos seus ostensivos alexandrinos e sintaxe com o limo do Tejo? Eis uma amostra:

> Sofre, Juca Mulato, é tua sina, sofre...
> Fechar ao mal de amor nossa alma adormecida
> é dormir sem sonhar, é viver sem ter vida...
> Ter, a um sonho de amor, o coração sujeito
> é o mesmo que cravar uma faca no peito.
> Esta vida é um punhal com dois gumes fatais:
> não amar, é sofrer; amar, é sofrer mais!

E não estávamos em 1897, quando isso já seria antiquado, mas em 1917, quando a poesia brasileira já produzira Cruz e Souza, Alphonsus de Guimaraens e Augusto dos Anjos. O exame do resto do poema fica por conta e risco do leitor.

Outro expoente da Semana de há muito condenado à prancha é Guilherme de Almeida. E com certa dose de injustiça, porque ele era o poeta mais competente do grupo. Talvez competente demais para ser modernista – rico de ritmos e ideias e senhor da métrica e da rima, nunca precisou se rebaixar ao poema-piada ou a escrever errado, cacoetes do movimento. O problema, hoje, é explicar a um estudioso da Semana como a poesia de Guilherme pudesse conter coisas como:

> Quando as folhas caírem nos caminhos
> Ao sentimentalismo do Sol poente
> Nós dois iremos vagarosamente
> De braços dados, como dois velhinhos.
>
> E que dirá de nós toda essa gente
> Quando passarmos mudos e juntinhos?
> "Como se amavam esses coitadinhos!
> Como ela vai, como ele vai contente!"

No gênero poesia de quintal, Mário Pederneiras fazia bem melhor em 1910, e com a vantagem de já ser em verso livre.

Mas por que ser tão rigoroso com Guilherme ou Menotti a ponto de cancelá-los, como se tem feito? Eles não eram os únicos passadistas do pedaço. Quem entre nós identificará o poeta por trás destes versos?

> Natal... Hora de sinos badalando,
> de neve branquecendo pinheirais;
> hora de pés de criancinhas arrastando
> pela brancura lisa do caminho;
> hora do cândido velhinho...

Martins Fontes? Maria Eugenia Celso? Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça? Não. Mário Sobral – na verdade, Mário de An-

drade, também em 1917, em seu livro de estreia *Há uma gota de sangue em cada poema*.

E a falta de espaço impede a transcrição aqui de um repolhudo discurso de Oswald de 1919, como orador oficial do Centro Acadêmico da Faculdade de Direito de São Paulo, em homenagem a uma árvore plantada no *campus* por Rui Barbosa. Não, você não leu errado. E a leitura é instrutiva: a menos de três anos da Semana, o futuro antropófago, ainda grande admirador do falecido Olavo Bilac, escrevia como Coelho Neto. *PERGUNTA: Quem precisava ser salvo do atraso e do passadismo? O Brasil ou, em primeiro lugar, os próprios Mário, Oswald, Menotti, Guilherme?*

A ideia de que o Brasil era uma selva e os borba-gatos modernistas chegavam para desbravá-la foi imposta com sucesso pelos próprios borba-gatos. Não por acaso, quando Mário e Oswald foram ao Rio, em outubro de 1921, para que o influente Ronald de Carvalho ouvisse de Mário a declamação de *Pauliceia desvairada* ainda em manuscrito, Menotti escreveu no *Correio Paulistano*: "Partiu para o Rio a primeira bandeira futurista. [...] Foram arrostar o perigo de todas as lanças, morriões, guantes, lorigas, inclusive murzelos e rocinantes, do parnasianismo ainda vitorioso na terra do defunto Sr. Estácio de Sá".

Além das palavras esdrúxulas, de onde Menotti tirou essa ideia? De sua sesquipedal ignorância. O parnasianismo estava morto no Rio muito antes da morte de Bilac em 1918, substituído pela já *terceira* geração de simbolistas, discípulos de Mallarmé. O próprio Ronald era amigo desde 1913 de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, modernistas portugueses que, pelo visto, ainda eram desconhecidos de Mário e Oswald. O último reduto do parnasianismo era justamente São Paulo, onde o simbolismo nunca penetrara, e tinha como praticantes, além da "musa impassível" Francisca Júlia... Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e Menotti del Picchia.

Quanto à ideia de uma "bandeira futurista" indo arrostar lanças e morriões no Rio, com Mário de bacamarte no papel de Domingos Jorge Velho, só nos delírios de Juca Mulato. Em outubro de 1921, o Rio era a metrópole, a cidade nacional, cosmopolita, a única com mais de 1 milhão de habitantes. Era a capital federal, o centro do poder político e financeiro, porto de mar e sede das representações diplomáticas, com vida noturna, farta iluminação, dezoito jornais diários, grande movimento editorial, prédios de dez andares, teatros, salas de concerto, confeitarias, mulheres fumando em público, saias curtas, praias, éter, cocaína, ópio. São Paulo tinha pouco mais de 500 mil habitantes, nada desvairados, e, segundo Oswald em *Ponta de lança*, os aviões tinham de voar "muito alto, no azul, com medo de esbarrar nas casas de dois andares".

Sem a intenção de começar aqui com comparações, mas apenas para contestar o discurso urdido pelos modernistas sobre o atraso do Brasil em 1922, basta dizer que, no Rio, naquele ano, viviam e atuavam, entre outros – João do Rio acabara de morrer –, Alvaro Moreyra, Eugenia Moreyra, Lima Barreto, Agrippino Grieco, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Elysio de Carvalho, Adelino

Magalhães, Roquette-Pinto, Álvaro Alvim, Bertha Lutz, Jackson de Figueiredo, Tristão de Athayde, Julia Lopes de Almeida, Orestes Barbosa, Chrysanthème, Gilka Machado, Cecília Meireles, Ismael Nery, Vicente do Rego Monteiro, Oswaldo Goeldi, J. Carlos, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Elsie Houston, Bidu Sayão, Sinhô, Pixinguinha, Villa-Lobos – este, por sinal, o mesmo Villa-Lobos que, imposto por Ronald aos modernistas, que não o conheciam, acabou sendo a principal estrela da Semana, o único a ter sua obra apresentada nas três noites do festival, sendo a última toda para ele.

A fixação de Menotti del Picchia pelo atraso do Brasil deixa muito mal as únicas cidades que ele conhecia – Pouso Alegre (MG), Itapira (SP) e Santos (SP) –, antes de se mudar para São Paulo, em 1920, já com maduros 28 anos. *PERGUNTA: Por que o Rio precisaria ser modernista se, com toda aquela gente convivendo e produzindo ao mesmo tempo, já era moderno?*

A prova de que a história da Semana passou a se escrever sozinha é que, com a posteridade, a partir dos anos 1960, tendo mandado Menotti e Guilherme para o chuveiro, entraram em seu lugar Tarsila do Amaral e Pagu. Pela leitura, hoje, de inúmeros textos apressados nas nossas principais publicações, tem-se a impressão de que elas participaram do evento no Municipal. Mas, como a própria Tarsila nunca se cansou de dizer, em 1922, rica e chique, ela estava morando em Paris, tomando chá na Place Vendôme e estudando pintura com um famoso retratista acadêmico. Só no fim do ano voltaria a São Paulo e conheceria os modernistas. Quanto a Pagu, tinha apenas 12 anos e ainda usava chuca-chuca em 1922. Era precoce, mas nem tanto – tanto que Oswald, sempre atento nesse departamento, ainda levaria sete anos para descobri-la.

Mas não adianta. Há anos, qualquer evento revolucionário ou criativo ocorrido no Rio ou em São Paulo em 1922 tem de ir automaticamente para a conta da Semana.

Exemplos. Um encarte de CD do saxofonista Paulo Moura dos anos 1990, recriando o repertório dos Oito Batutas, afirma que a excursão de Pixinguinha e seu grupo a Paris foi uma "iniciativa dos modernistas". Pobre Arnaldo Guinle, que, velho amigo de Pixinguinha, tão generosamente bancou a excursão. Num livro sobre os 90 anos da farmacêutica Bayer no Brasil, lê-se que o *slogan* "Se é Bayer é bom", de 1922, foi criado "na efervescência da Semana de Arte Moderna" – mas como, se o autor da frase, o poeta e publicitário carioca Bastos Tigre, nunca teve nada a ver com o peixe? E até a fundação do Partido Comunista, no Rio e em Niterói, pouco mais de um mês depois da Semana, costuma ser confusamente associada a ela – o que é um hilariante disparate, porque *todos* os grandes nomes da Semana eram aliados ao que havia de mais politicamente reacionário no Brasil.

O nunca por demais citado Menotti del Picchia era editor político do *Correio Paulistano*, órgão oficial do PRP, Partido Republicano Paulista, que comandava a República do Café com Leite – a oligarquia cafeeira, de origem elitista e escravocrata, que geria o Brasil como uma extensão de suas fazendas, com eleições fraudadas e

80% de analfabetos. Como editorialista do jornal, Menotti levava todos os dias o artigo de fundo aos Campos Elíseos para ser aprovado por Washington Luís, governador do estado e líder do partido, e de quem Menotti era também *ghostwriter*. Washington e seu valete Júlio Prestes, prefeito da capital, eram amigos do pai de Oswald, rentista e grande proprietário urbano – Washington seria, inclusive, padrinho de casamento de Oswald e Tarsila em 1926.

Naquele ano, como previsto pelo revezamento de poder entre paulistas e mineiros, Washington foi "eleito" presidente da República. Júlio Prestes assumiu o governo do estado e os modernistas nunca se sentiram tão à vontade no poder. Pelo acordo, o presidente seguinte deveria ser o mineiro Antonio Carlos, mas, em 1929, Washington rompeu o trato e indicou Júlio Prestes como seu sucessor. Os modernistas vibraram e, para abrir as festas de lançamento da candidatura de Júlio, Oswald promoveu uma récita no Theatro Municipal de São Paulo, em nome do "Clube da Antropofagia". Uma das atrações, trazida do Rio com bom cachê, foi o sambista Sinhô, a quem Oswald encomendou um samba sobre o candidato. Sinhô compôs "Eu ouço falar (Seu Julinho)", dedicado a Oswald e depois gravado por Francisco Alves. Como já dizia o crítico Agrippino Grieco, nada como uma antropofagia com talher de peixe e fogão a gás.

No decorrer dos anos 1920, os modernistas assistiram perplexos a três insurreições armadas contra a República do Café com Leite. As duas primeiras foram esmagadas pelas tropas do governo federal: a do Forte de Copacabana, no Rio, em 1922, com o massacre dos "18 do Forte", ordenado por Epitácio Pessoa; e a de São Paulo, em 1924, com o bombardeio aéreo da cidade, ordenado por Arthur Bernardes. Mas a terceira, em 1930, tomou o país, avançou sobre o Catete, depôs Washington Luís e abortou a posse do "vitorioso" Júlio Prestes. Não se conhece uma linha dos modernistas sobre nenhum desses assuntos enquanto eles estavam ocorrendo.

Nem poderiam escrevê-las. Os rebeldes de 1922 e 1924 queriam derrubar o regime de que eles faziam gostosamente parte. Oswald, Guilherme, Tarsila, Paulo Prado, Rubens Borba de Moraes, Candido Motta Filho e outros vinham da velha aristocracia, das famílias paulistas anteriores a 1580, que Mário admirava – e Oswald, segundo sua biógrafa Maria Eugenia Boaventura (*O salão e a selva*, 1995), era particularmente orgulhoso dos antepassados bandeirantes. A República do Café com Leite dava-se nos seus salões, fazendas e gabinetes. Daí suas preocupações sociais serem zero e a ideia que faziam de modernismo, basicamente estéticas – a guerra à Academia, a liquidação do soneto, a escrita "brasileira" e a liberdade para se escrever coisas como "milhor", "rúim" e "eu sube [soube]". O futuro criaria também algumas lendas, como a de que as dissensões entre o Pau-Brasil de Oswald e o verde-amarelismo de Plínio Salgado configuravam um racha entre esquerda e direita. Ilusão – eram apenas um racha entre a direita de Oswald e a extrema-direita de Plínio.

Ah, sim, Oswald tornar-se-ia "comunista" em 1933, não? Bem, esse e outros tópicos são também deliciosamente discutíveis. Mas, aqui, estamos tentando falar apenas da Semana. Sobre a qual ainda há muito que discutir – se o oba-oba pelo seu centenário deixar algum espaço.

Por enquanto, fica esta receita de Semana. Pegue três ou quatro passadistas. Pincele-os com um verniz futurista e dê-lhes uma tribuna e um palco. Refogue ideias confusas com certezas absolutas e polvilhe um ou outro vanguardismo europeu de segunda mão. Leve ao fogo brando por três noites. Convide os amigos para vaiar e fazer parecer que os burgueses se escandalizaram. A massa comerá desse biscoito fino.

1929
SÃO PAULO: A
RODOLFO LUST
exposições
exposições
temporárias
loja
115
saída

Estevão Silva
Rio de Janeiro, RJ,
1844 – 1891

Natureza-morta, 1889
óleo sobre tela
46 x 54,5 cm

Abigail de Andrade
Rio de Janeiro, RJ, 1864 –
Paris, França, 1890

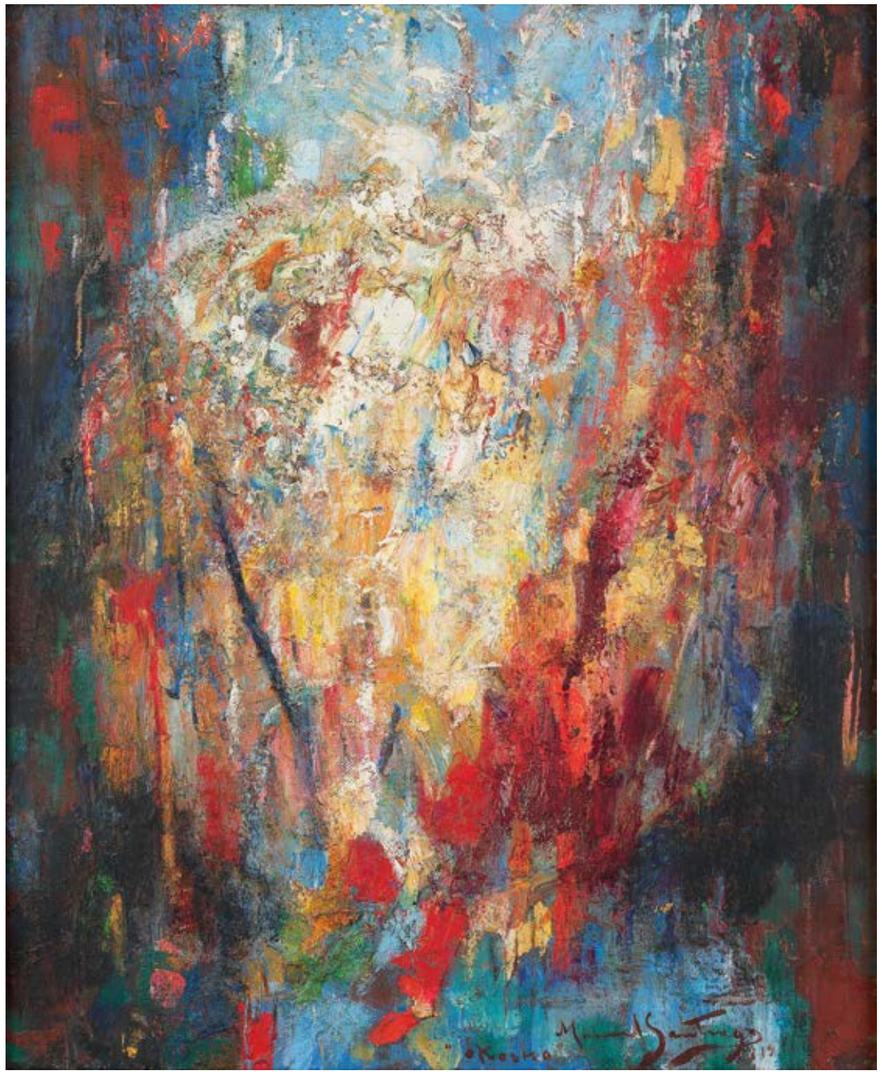
A hora do pão, 1889
óleo sobre tela
70 × 50 cm

Almeida Júnior
Itu, SP, 1850 –
Piracicaba, SP, 1899

O violeiro, 1899
óleo sobre tela
141 × 172 cm

Eliseu d'Angelo Visconti
Giffoni Vale Piana, Itália, 1866
– Rio de Janeiro, RJ, 1944

Avenida Central, c. 1908
óleo sobre tela
49,5 × 32,5 cm

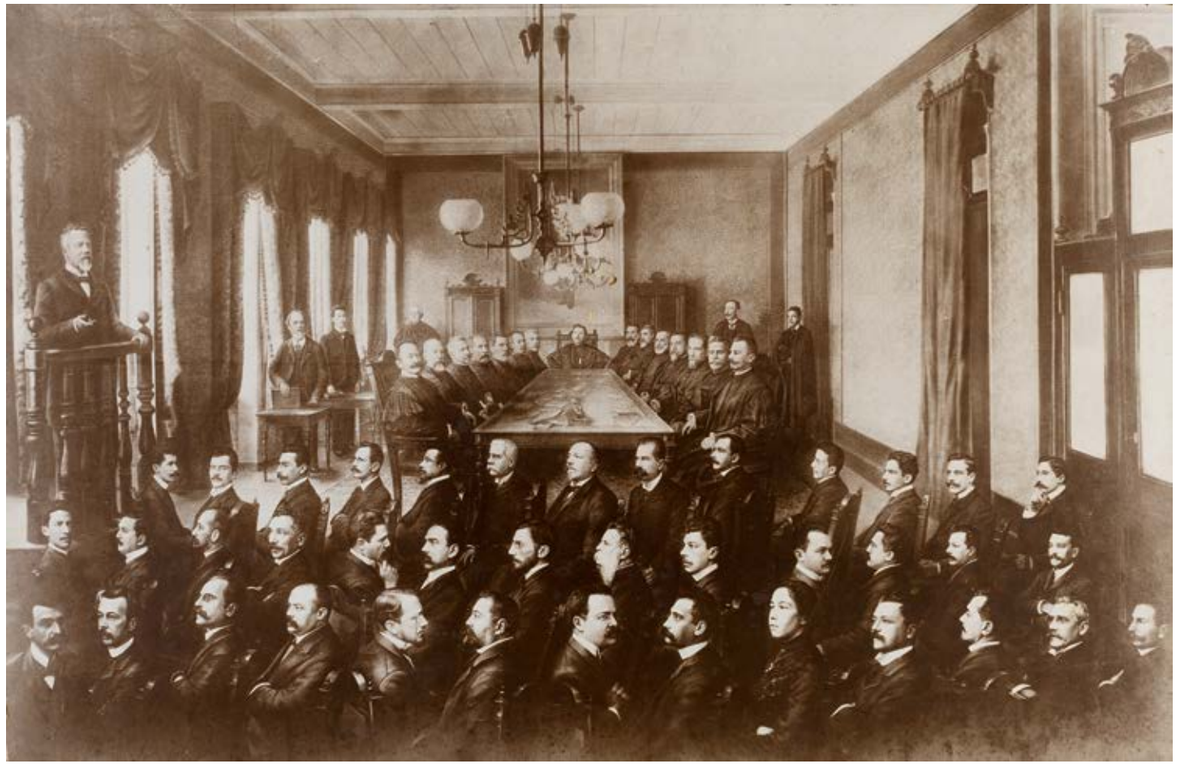


Manoel Santiago
Manaus, AM, 1897 –
Rio de Janeiro, RJ, 1987

O kosmo, 1919
óleo sobre tela
46 × 38 cm

Rodolfo Chambelland
Rio de Janeiro, RJ,
1879 – 1967

Baile à fantasia, 1913
óleo sobre tela
149 × 209 cm



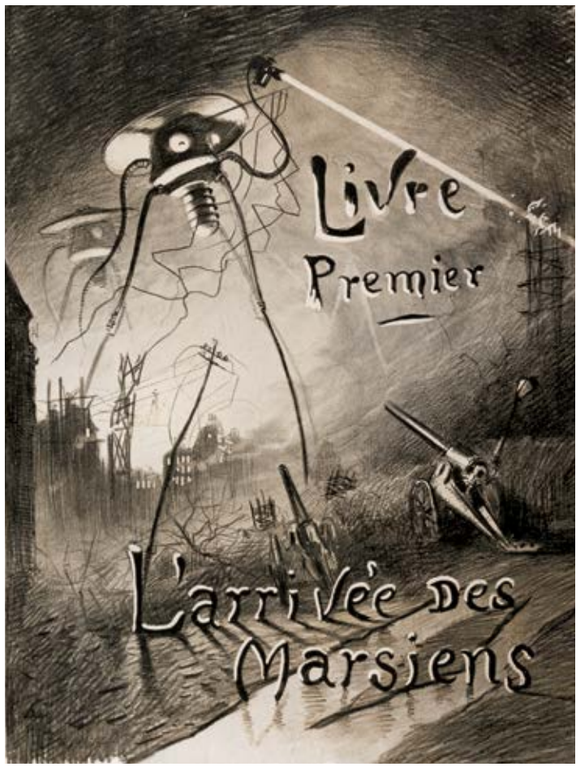
Valério Vieira
Angra dos Reis, RJ,
1862 – São Paulo, SP, 1941

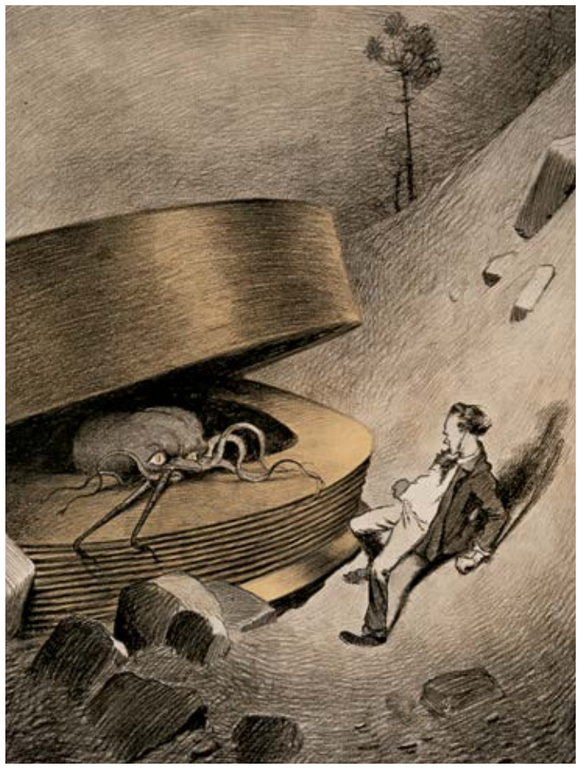
Tribunal de Justiça de São Paulo, 1902
fotografia
38 × 58 cm

Os trinta Valérios, c. 1901
gelatina e prata
22 × 28,7 cm

Victor Dubugras
Sarthe, França, 1868 –
Teresópolis, RJ, 1933

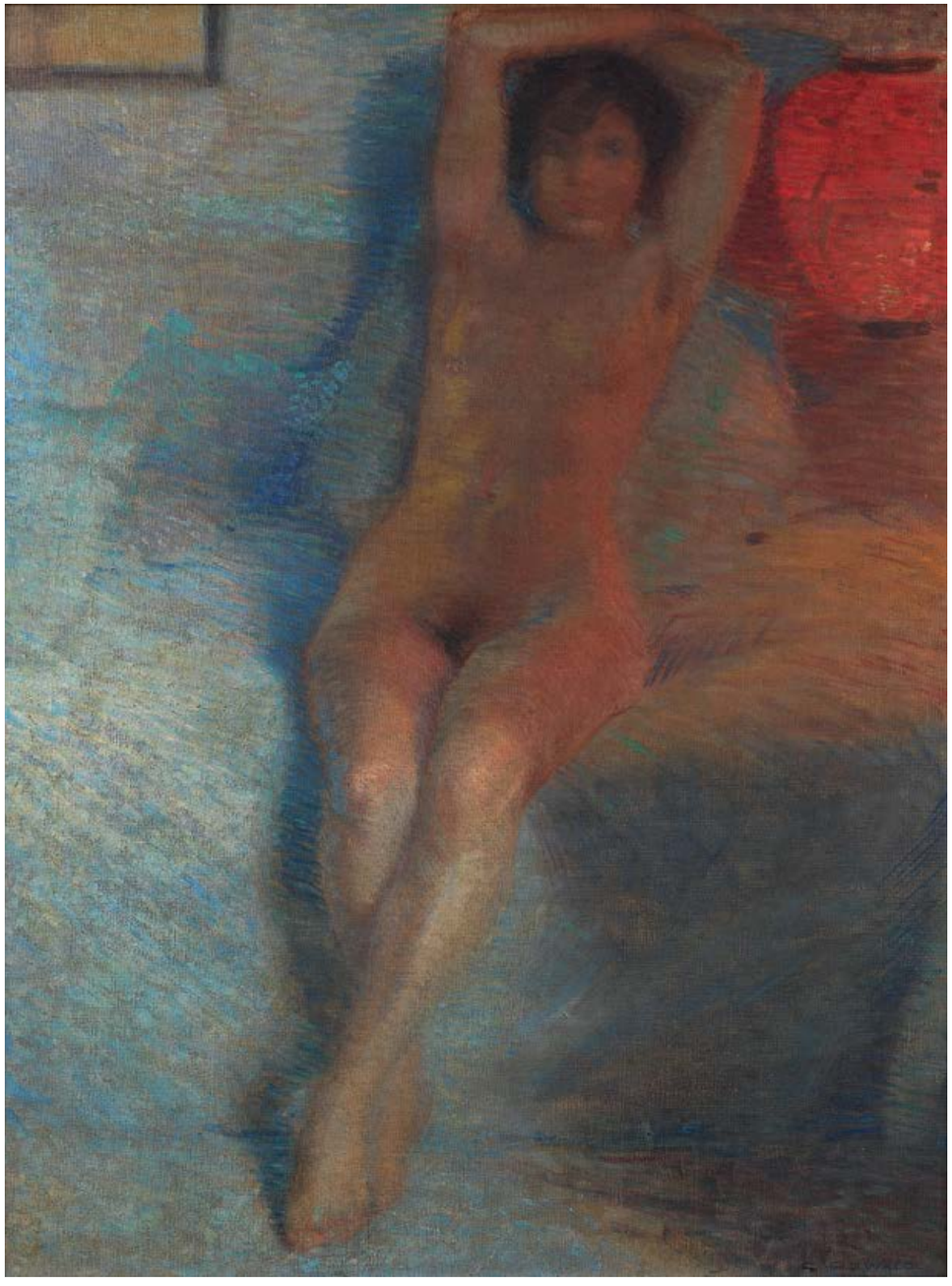
Estação Ferroviária de Mayrink, 1906
maquete
18,7 × 71,5 × 30,5 cm





Henrique Alvim Corrêa / Herbert George Wells
Rio de Janeiro, RJ, 1876 — Bruxelas, Bélgica, 1910 / Londres, Reino Unido, 1866 — 1946

La guerre des mondes, 1906
livro ilustrado
33 × 26,5 × 5 cm



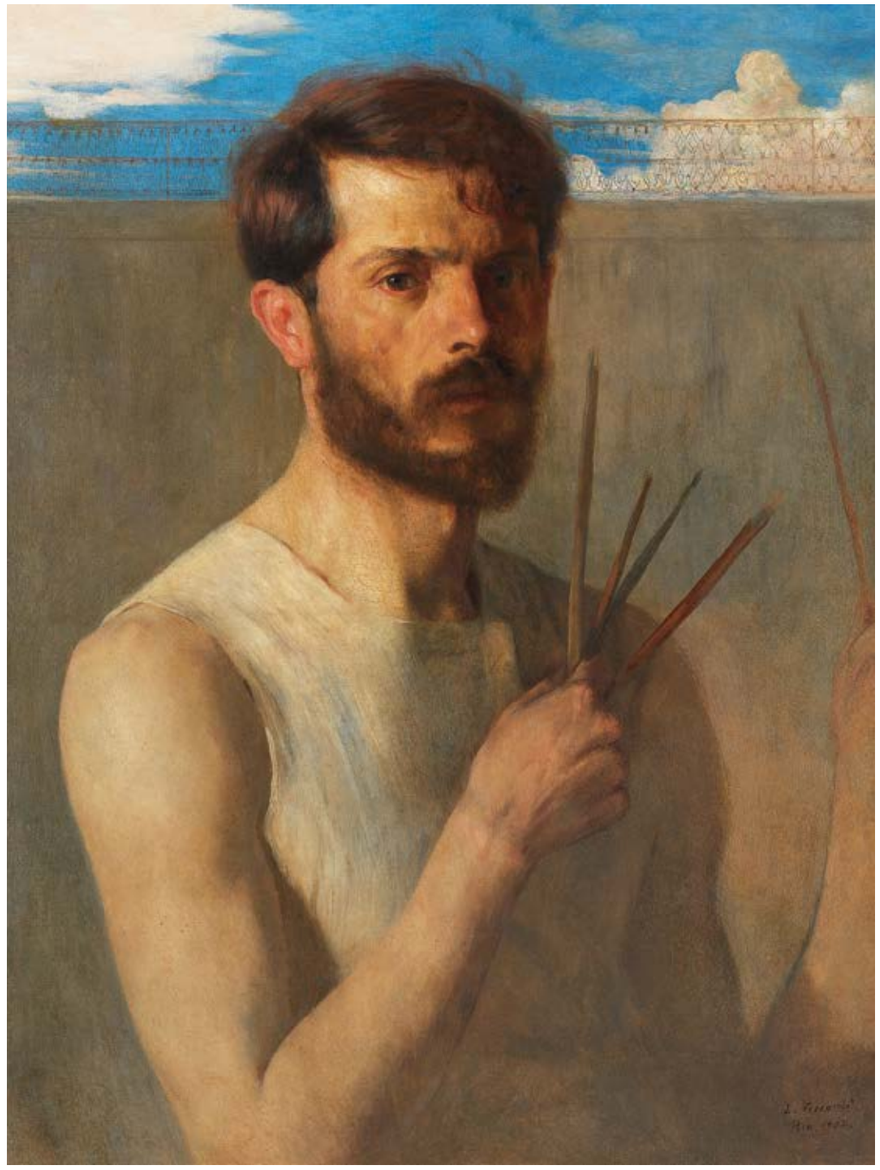
Carlos Oswald
Florença, Itália, 1882 –
Petrópolis, RJ, 1971

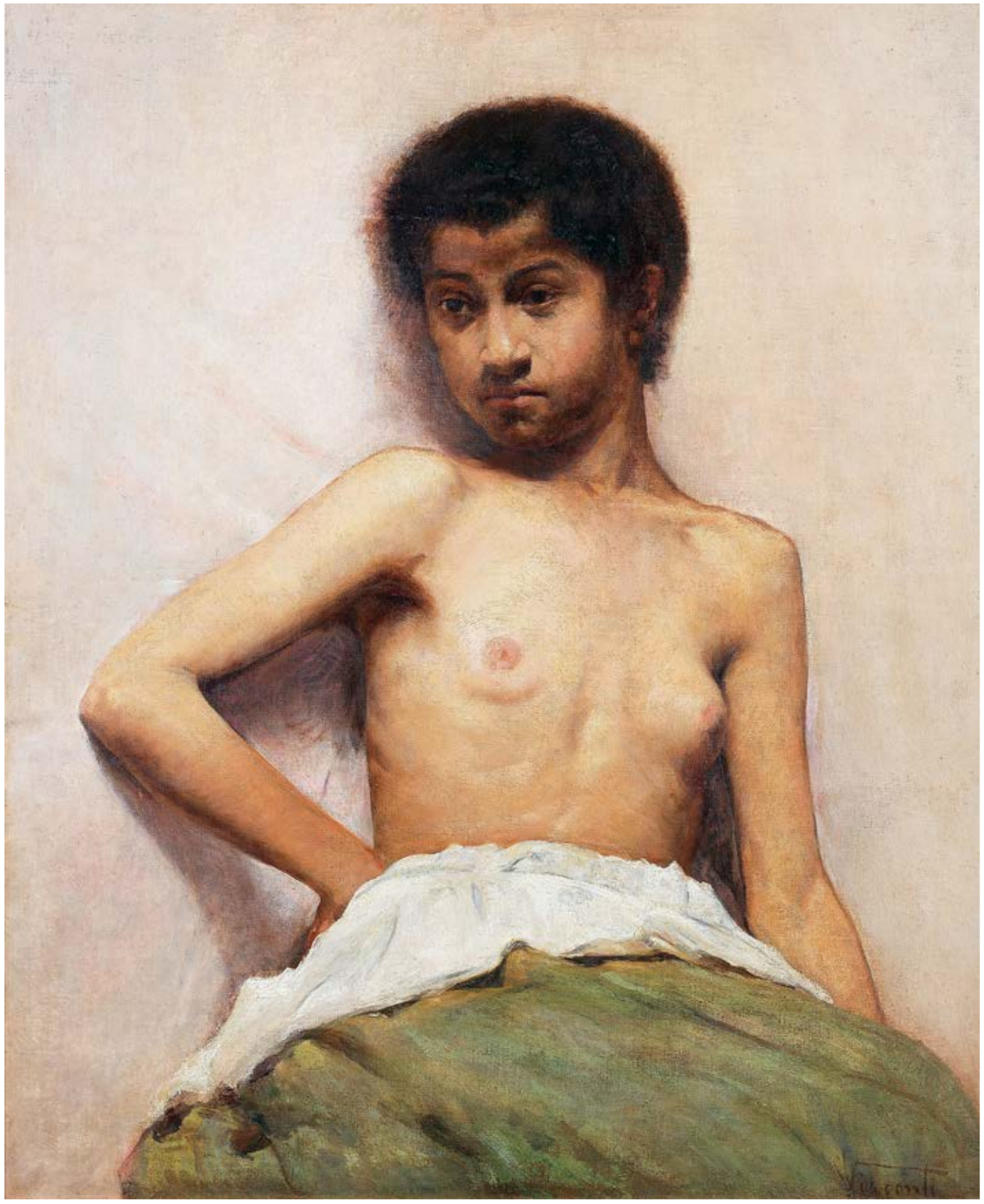
Estudo de reflexos, 1909
óleo sobre tela
76 × 57,5 cm

Henrique Alvim Corrêa
Rio de Janeiro, RJ, 1876 –
Bruxelas, Bélgica, 1910

Sem título [Nu feminino], s.d.
carvão, giz e pastel sobre papel
27 × 13 cm

Sem título [Cena de alcova], s.d.
grafite e pastel sobre papel
20 × 20,5 cm





Eliseu d'Angelo Visconti
Giffoni Vale Piana, Itália, 1866 –
Rio de Janeiro, RJ, 1944

Autorretrato, 1902
óleo sobre tela
64 × 48 cm

Torso de menina, c. 1895
óleo sobre tela
76 × 63 cm

Artur Timótheo da Costa
Rio de Janeiro, RJ,
1882 – 1922

Ferreiro, 1910
óleo sobre tela
25 × 20 cm

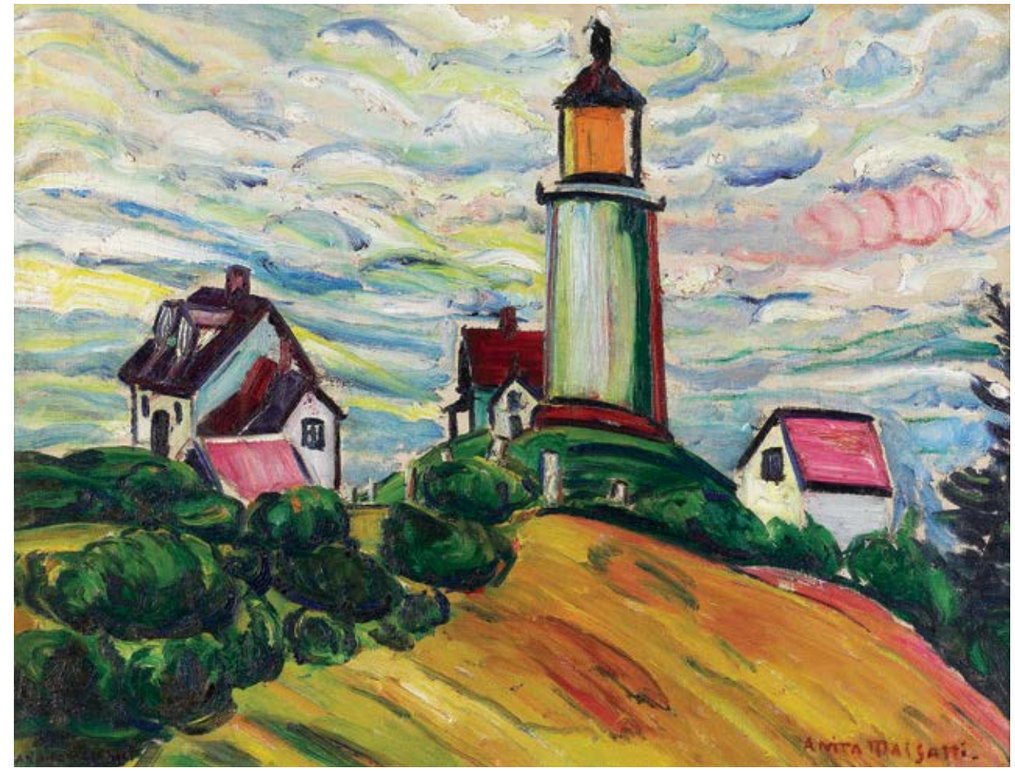
Pintor no ateliê, Paris, França, 1910
óleo sobre tela
36 × 55,3 cm

Valério Vieira
Angra dos Reis, RJ,
1862 – São Paulo, SP, 1941

Fachada do Theatro Municipal, 1911
fotopintura
97,5 × 134,5 cm

Emiliano Di Cavalcanti
Rio de Janeiro, RJ,
1897 – 1976

Fantoches da meia-noite, 1920
aquarela e impressão sobre papel (álbum com 16 pranchas) 20,5 × 15,6 cm cada

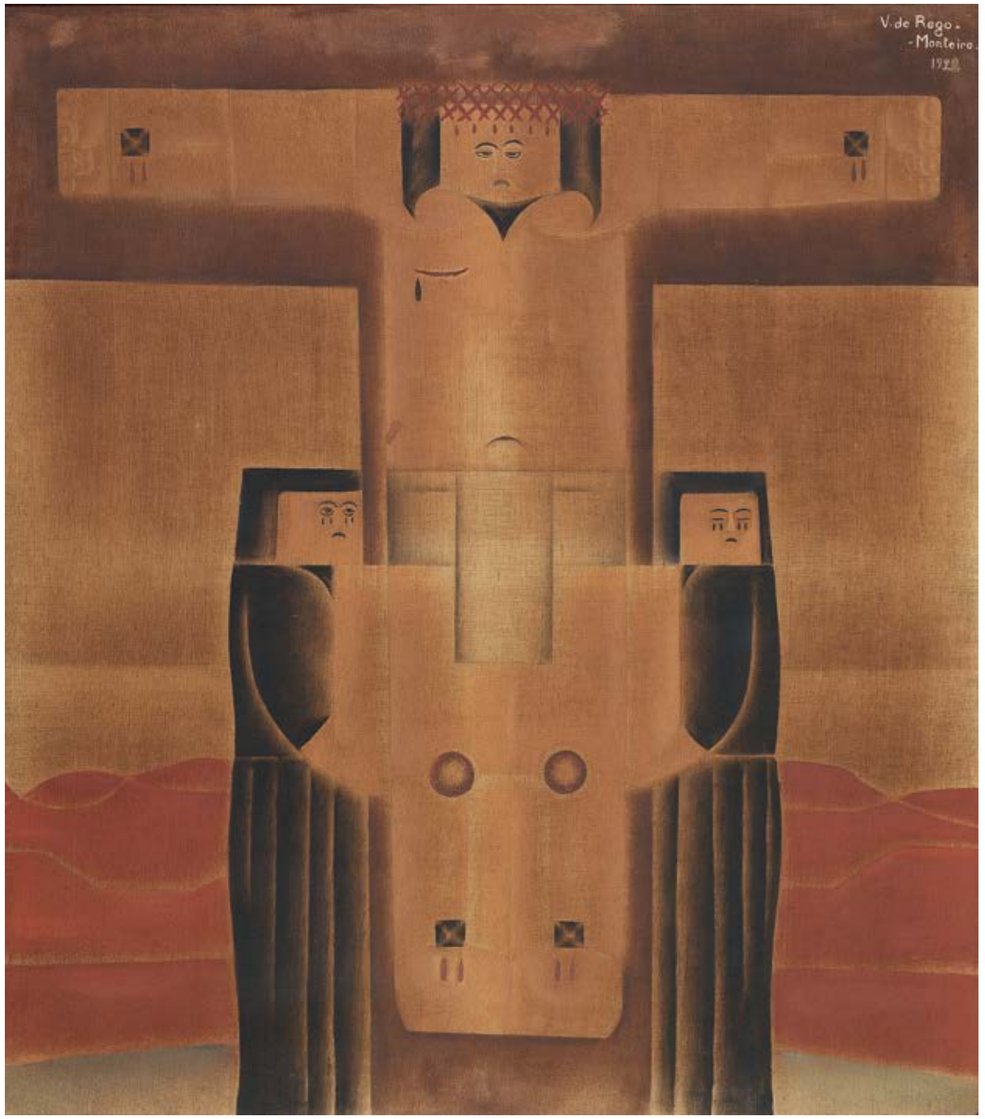


Anita Malfatti
São Paulo, SP,
1889 – 1964

A boba, 1915 – 1916
óleo sobre tela
61 × 50,6 cm

Mulher de cabelos verdes, 1915 – 1916
óleo sobre tela
61 × 51 cm

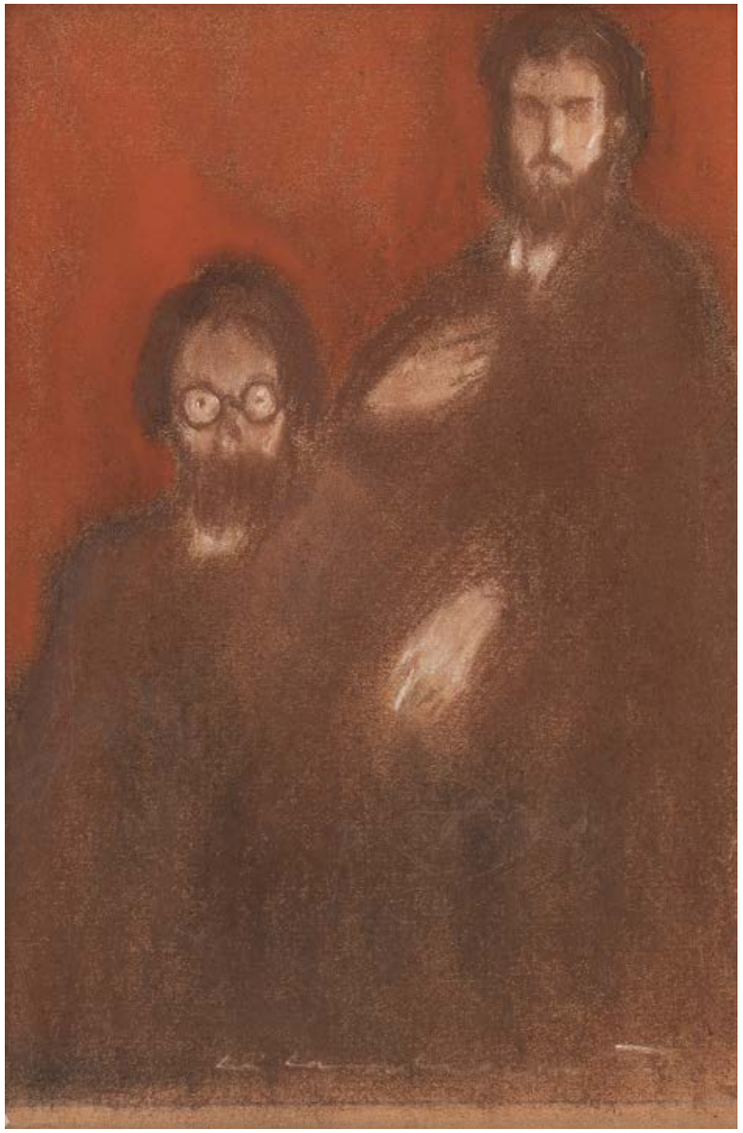
O farol, 1915
óleo sobre tela
46,3 × 61 cm



Vicente do Rego Monteiro
Recife, PE, 1899 – 1970

Crucifixão, 1924
óleo sobre tela
89,5 × 79,4 cm

Mulher diante do espelho, 1922
óleo sobre tela
98,3 × 69,3 cm



Emiliano Di Cavalcanti
Rio de Janeiro, RJ,
1897 – 1976

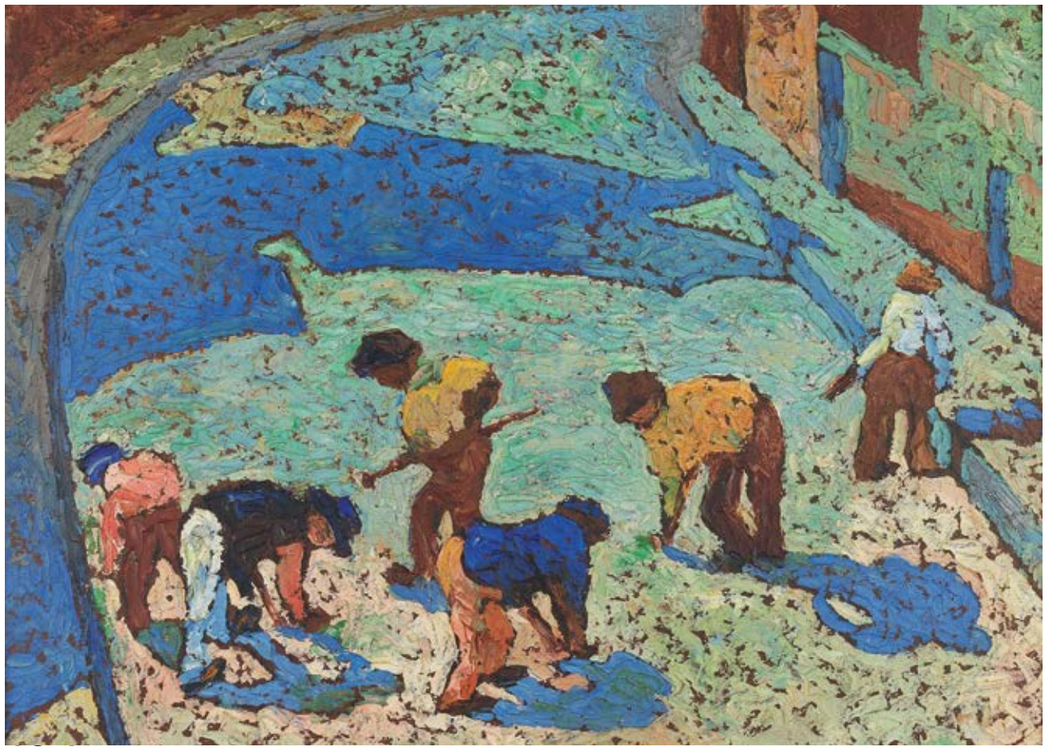
Amigos, c. 1921
pastel oleoso sobre papel
33,3 × 22,8 cm

Joaquim do Rego Monteiro
Recife, PE, 1903 –
Paris, França, 1934

Nice, 1923
óleo sobre madeira
46,2 × 33,2 cm

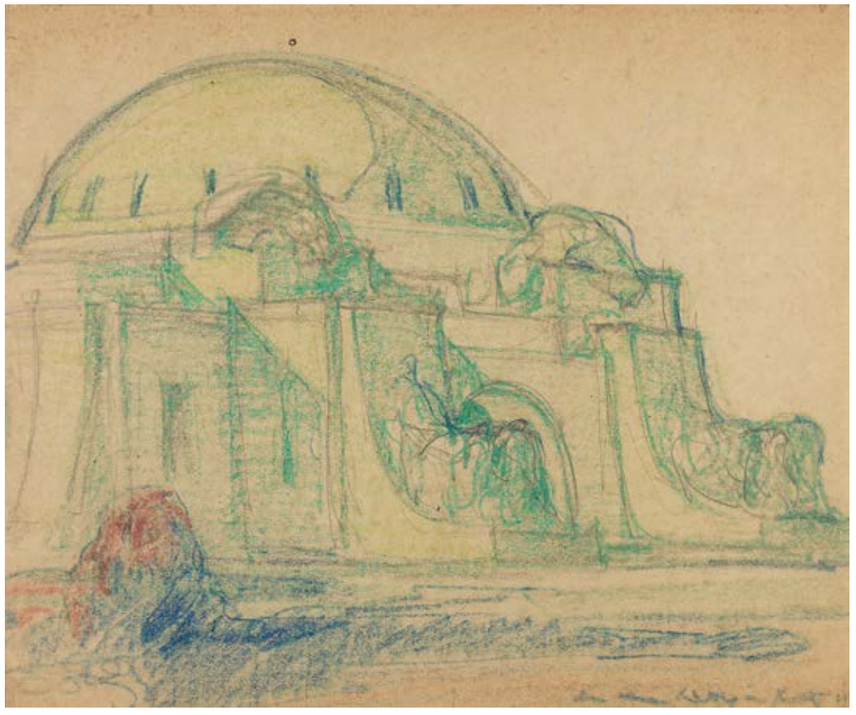
Zina Aita
Belo Horizonte, MG,
1900 – Nápoles, Itália, 1967

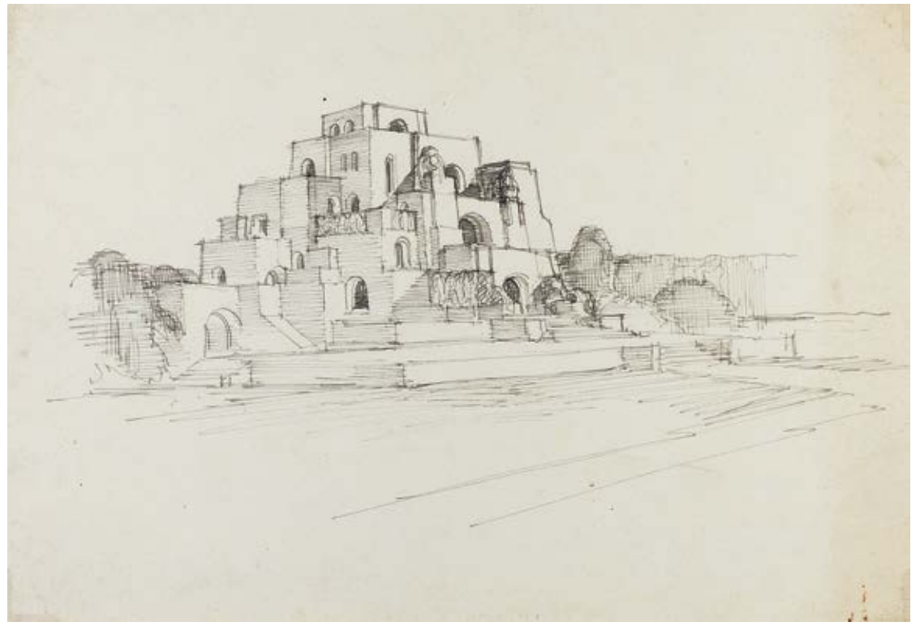
Homens trabalhando, 1922
óleo sobre tela
22 × 29 cm

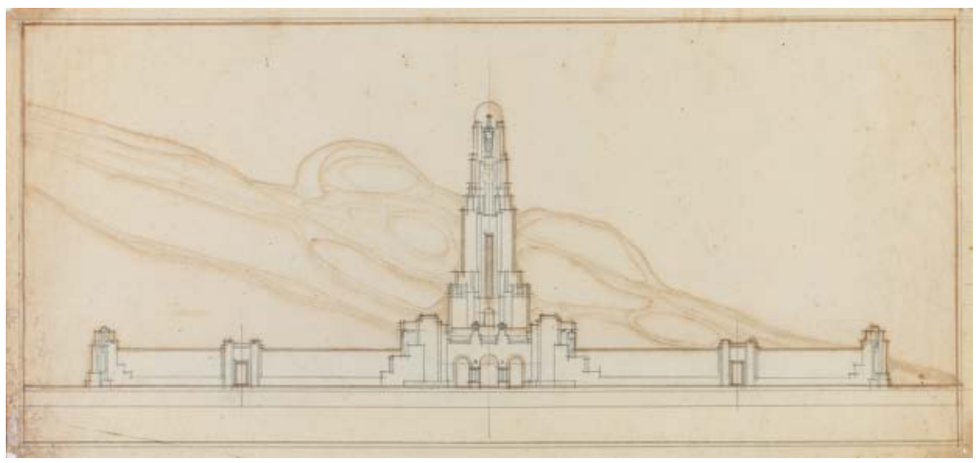


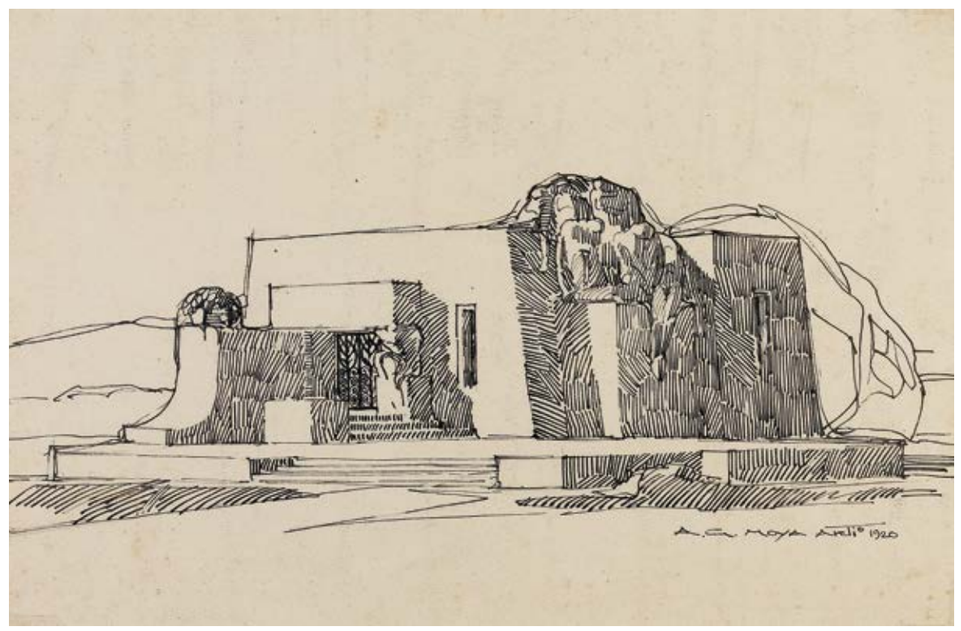
Wilheim Haarberg
Kassel, Alemanha,
1891 – ?, Alemanha, 1986

Figura – o eterno indicador, s.d.
nanquim sobre papel
17,1 × 13,4 cm









Antonio Garcia Moya
Atarfe, Espanha,
1891 – São Paulo, SP, 1949

Pantheon, c. 1919
lápis e crayon sobre papel
33 × 37,9 cm

Estudo para mercado, c. 1920
aquarela, lápis, nanquim e crayon sobre papel
22 × 46,8 cm

Monumento (ou Templo), c. 1920
lápis e crayon sobre papel
25,6 × 25,2 cm

Mausoléu, 1920
lápis e nanquim sobre papel
22,6 × 34,3 cm

Ignácio da Costa Ferreira (Ferrignac)
Rio Claro, SP, 1892 — São Paulo, SP, 1958

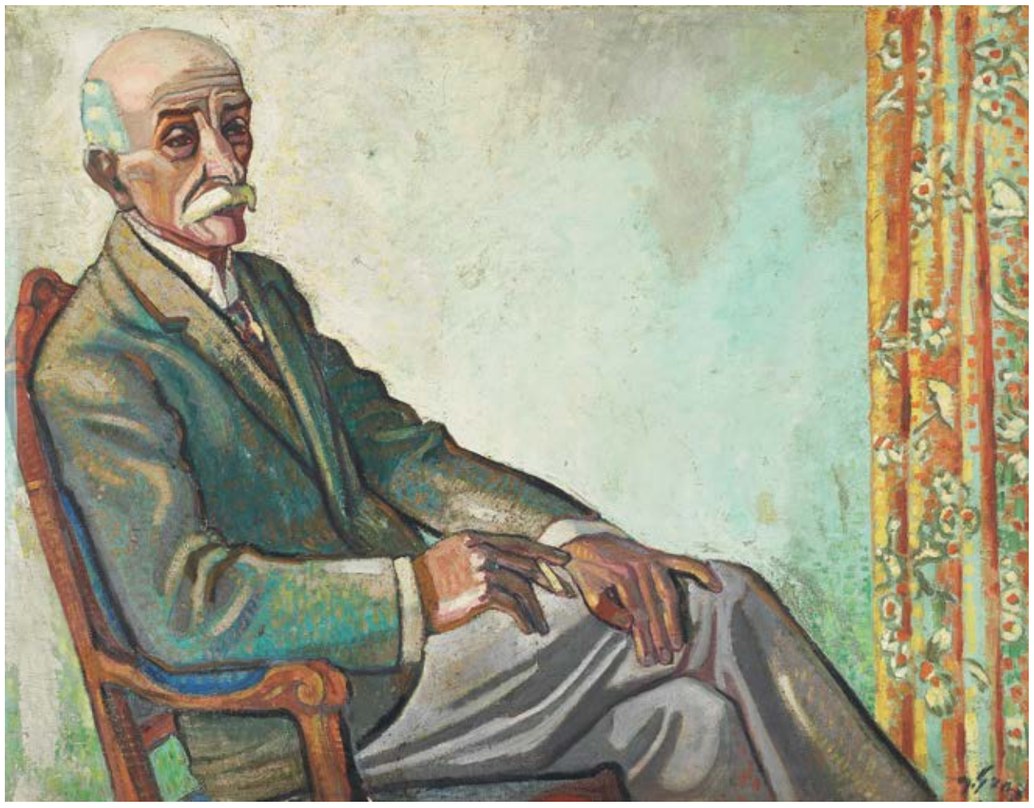
Colombina, s.d.
nanquim, aquarela e colagem sobre papel
28 × 13,8 cm

Antonio Paim Vieira
São Paulo, SP, 1895 — 1988

Attracção do abysmo, 1922
desenho
28 × 20 cm

John Graz
Genebra, Suíça, 1891 –
São Paulo, SP, 1980

Retrato do desembargador Gabriel Gonçalves Gomide, 1917
óleo sobre tela
85 × 109 cm



Regina Gomide Graz (execução)/John Graz (desenho)
Itapetininga, SP, 1897 – São Paulo, SP, 1973/
Genebra, Suíça, 1891 – São Paulo, SP, 1980

Coqueiros, déc. 1930
algodão e lã
99 × 125,5 cm

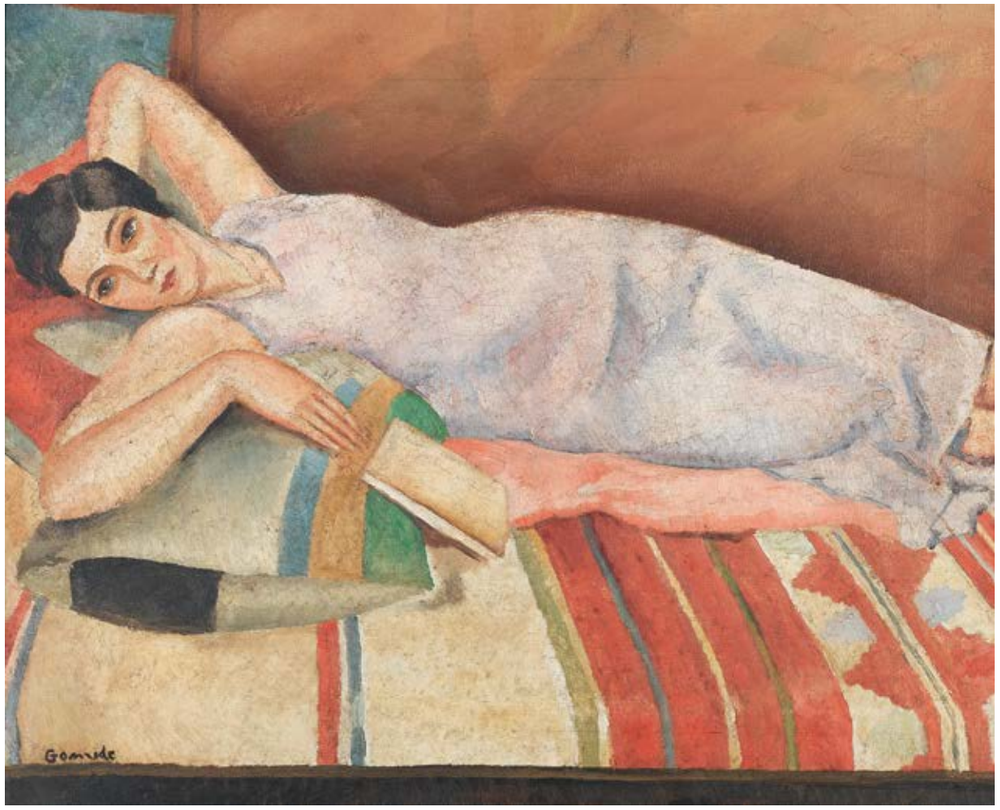
Lasar Segall
Vilna, Lituânia, 1889 –
São Paulo, SP, 1957

Perfil de Zulmira, 1928
óleo sobre tela
62,5 × 54 cm

Tarsila do Amaral
Capivari, SP, 1886 –
São Paulo, SP, 1973

Retrato de Mário de Andrade, 1922
óleo sobre tela
53,5 × 46,5 cm

Retrato de Oswald de Andrade, 1923
óleo sobre tela
60 × 50 cm

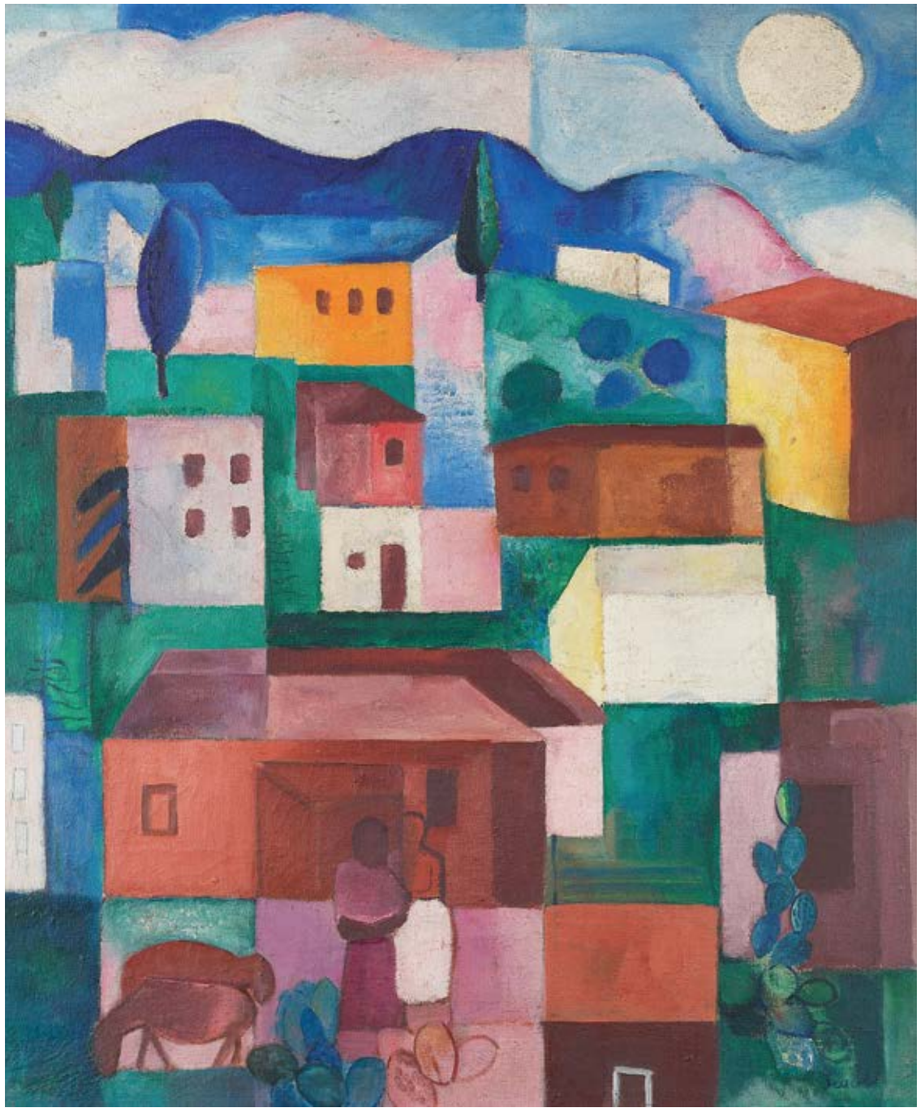


Antonio Gomide
Itapetininga, SP, 1895 –
Ubatuba, SP, 1967

Mulher deitada, 1957
óleo sobre tela
42 × 52 cm

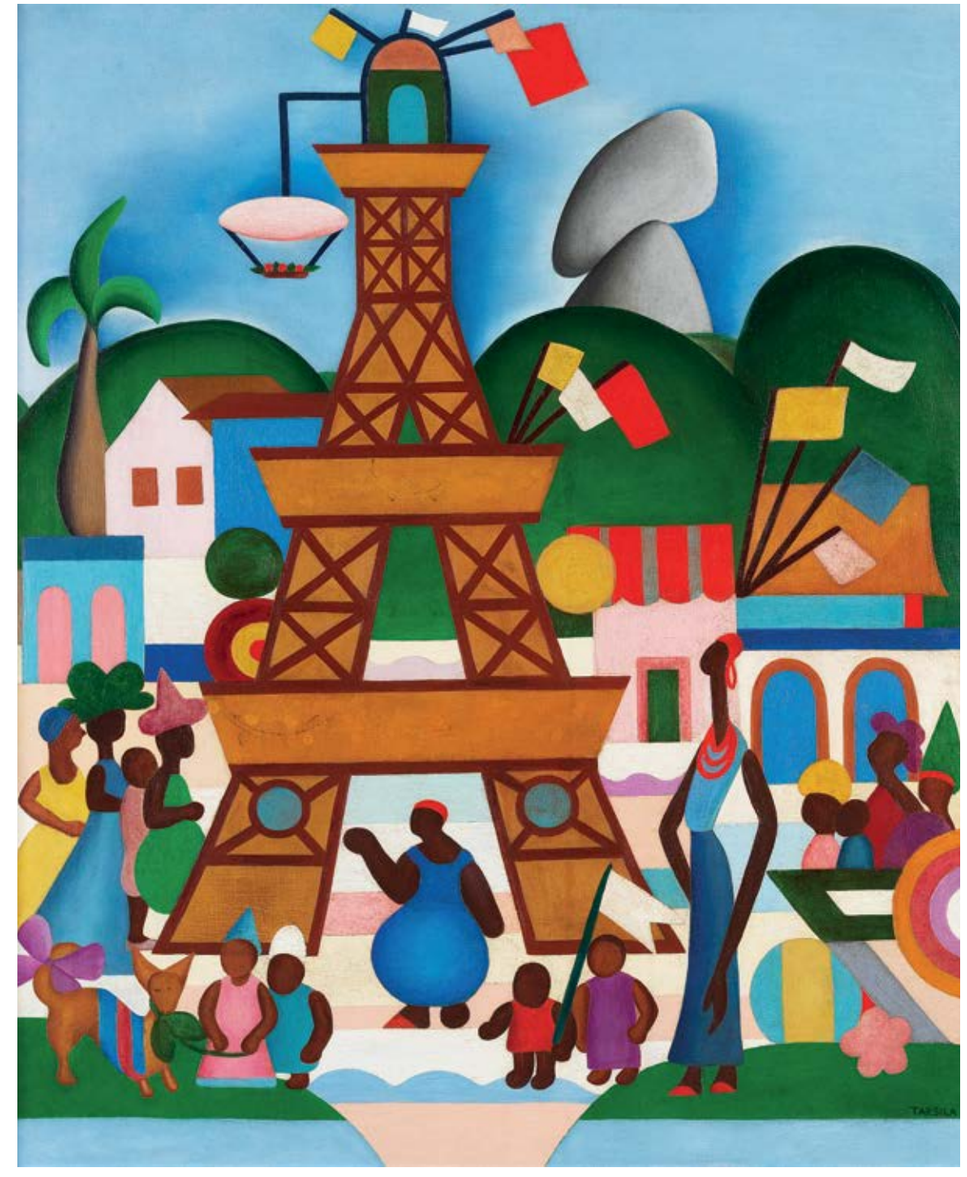
Emiliano Di Cavalcanti
Rio de Janeiro, RJ,
1897 – 1976

Cinco moças de Guaratinguetá, 1930
óleo sobre tela
90,5 × 70 cm



Lasar Segall
Vilna, Lituânia, 1889 –
São Paulo, SP, 1957

Paisagem brasileira, 1925
óleo sobre tela
64 × 54 cm



Tarsila do Amaral
Capivari, SP, 1886 –
São Paulo, SP, 1973

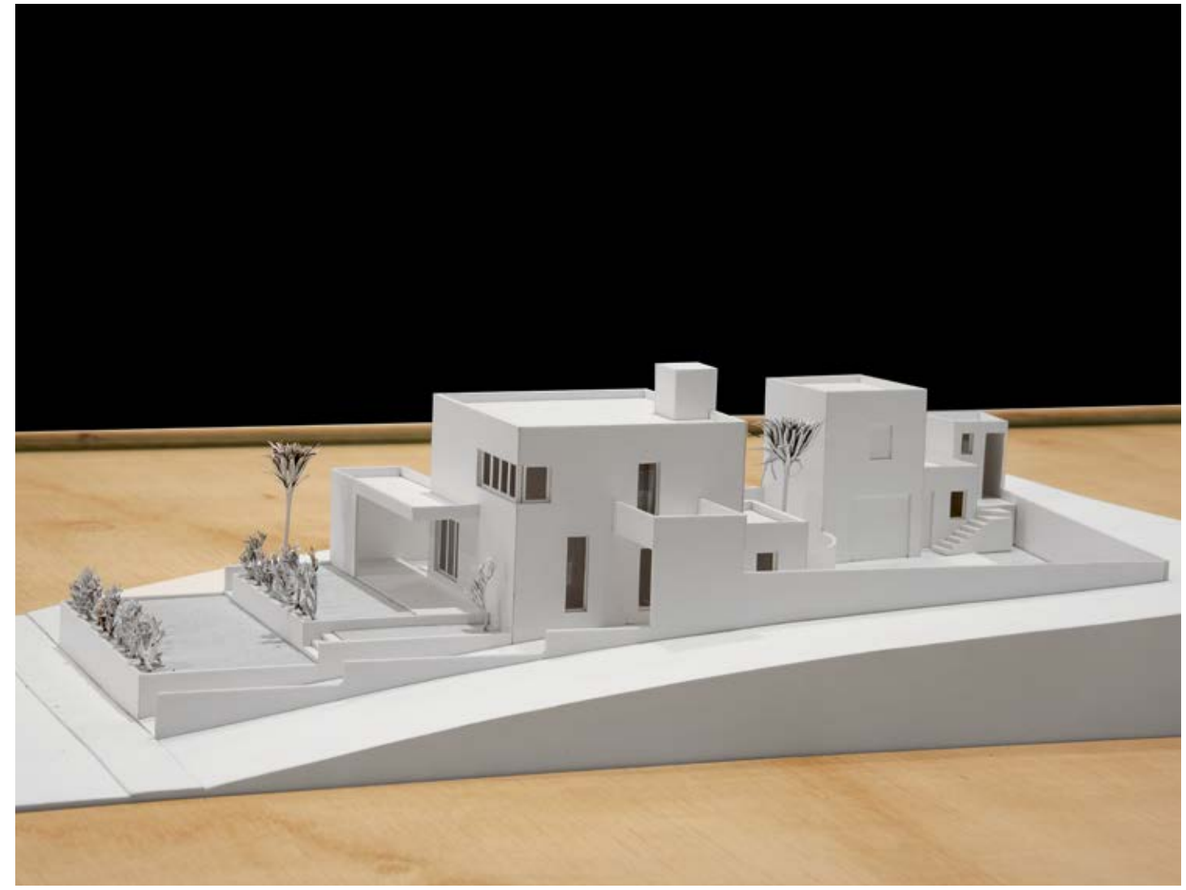
Carnaval em Madureira, 1924
óleo sobre tela
76 × 63,5 cm

Victor Brecheret
Farnese di Castro, Itália,
1894 – São Paulo, SP, 1955

Soror Dolorosa, c. 1919 – 1920
bronze
58 × 16 × 40 cm

Fragmento: Templo da minha raça,
1921, fundição em 1998
bronze, 45 × 181 × 26 cm

Pudor, 1922
arenito
156 × 76 × 43 cm



Gregori Warchavchik
Odessa, Ucrânia, 1896 –
São Paulo, SP, 1972

Casa Modernista da rua Santa Cruz, São Paulo, 1927
maquete
32 × 59,5 × 59,5 cm

Casa Modernista da rua Itápolis, São Paulo, 1929
maquete
16,5 × 25,2 × 47 cm

Cícero Dias
Escada, PE, 1907 –
Paris, França, 2003

Eu vi o mundo... ele começava no Recife, 1926 – 1929
guache e técnica mista sobre papel colado sobre tela
198 × 1200 cm

© Dias, Cícero
dos Santos/ AUTVIS,
Brasil, 2021

ENTRADA

Tarsila do Amaral
Capivari, SP, 1886 –
São Paulo, SP, 1973

Floresta, 1929
óleo sobre tela
63,9 × 76,2 cm

Ismael Nery
Belém, PA, 1900 –
Rio de Janeiro, RJ, 1934

Visão interna – Agonia, 1931
óleo sobre cartão
71 × 48 cm

O encontro, c. 1928
óleo sobre cartão
46,6 × 55,5 cm

Flavio de Carvalho
Barra Mansa, RJ,
1899 – Valinhos, SP, 1973

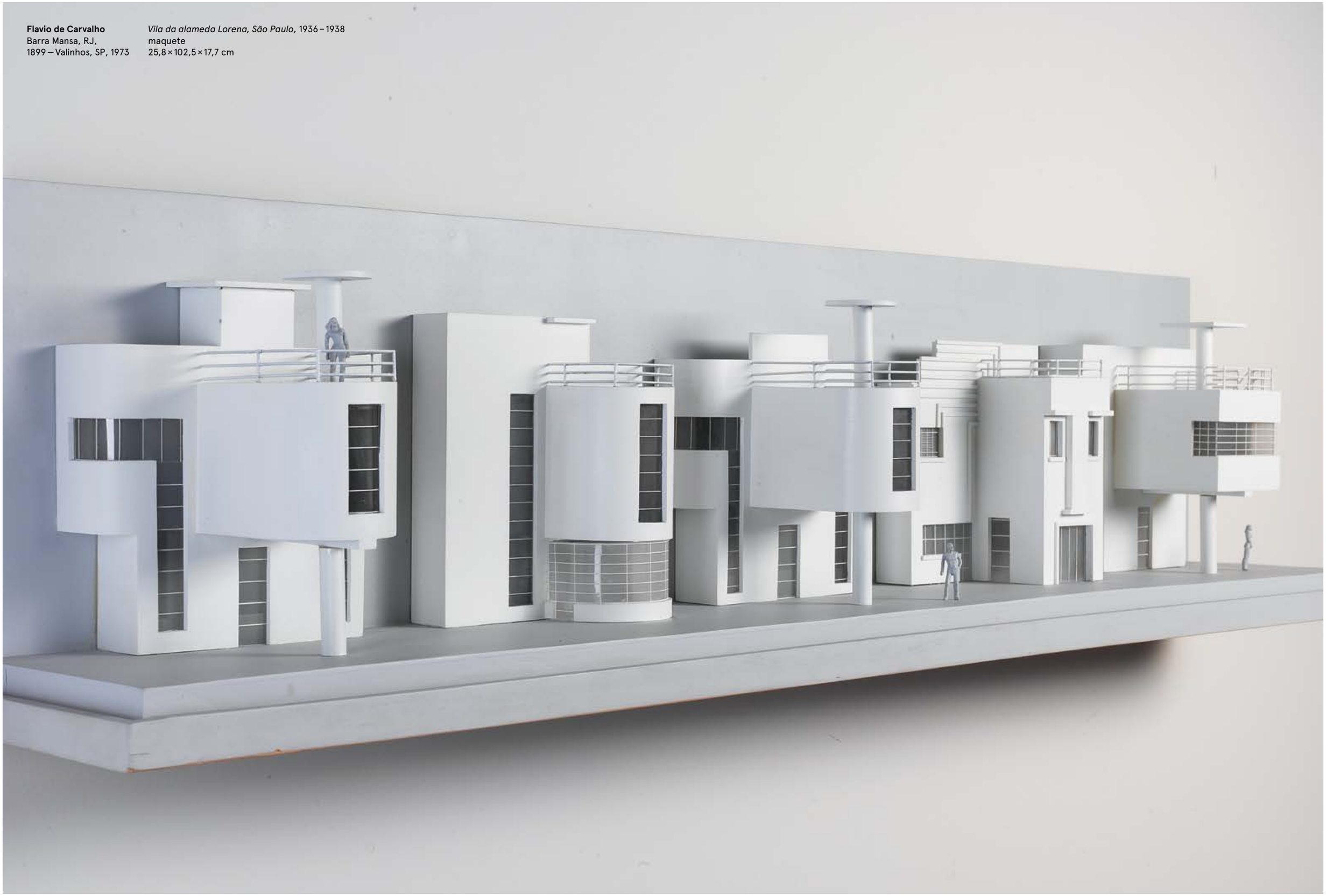
Ascensão definitiva de Cristo, 1932
óleo sobre tela
75,5 × 62 cm

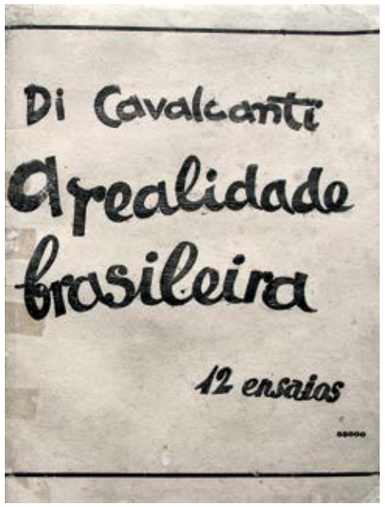
A inferioridade de Deus, 1931
óleo sobre tela
54 × 73,5 cm

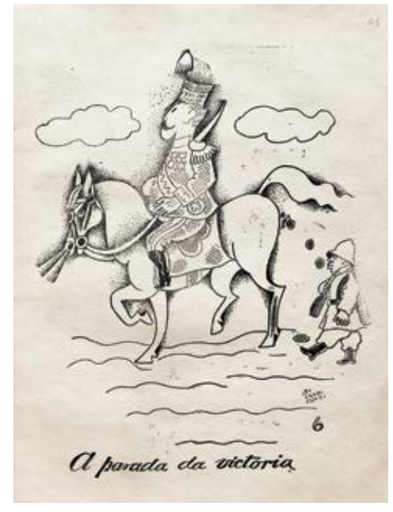
Pensando, 1931
óleo sobre tela
30 × 52 cm

Flavio de Carvalho
Barra Mansa, RJ,
1899 – Valinhos, SP, 1973

Vila da alameda Lorena, São Paulo, 1936 – 1938
maquete
25,8 × 102,5 × 17,7 cm







Emiliano Di Cavalcanti
Rio de Janeiro, RJ,
1897 – 1976

A realidade brasileira (12 ensaios), 1933
álbum ilustrado
31,5 × 23,5 × 0,5 cm

Candido Portinari
Brodósqui, SP, 1903 –
Rio de Janeiro, RJ, 1962

Café, 1935
óleo sobre tela
130 × 195,4 cm

Oswaldo Goeldi
Rio de Janeiro, RJ,
1895 – 1961

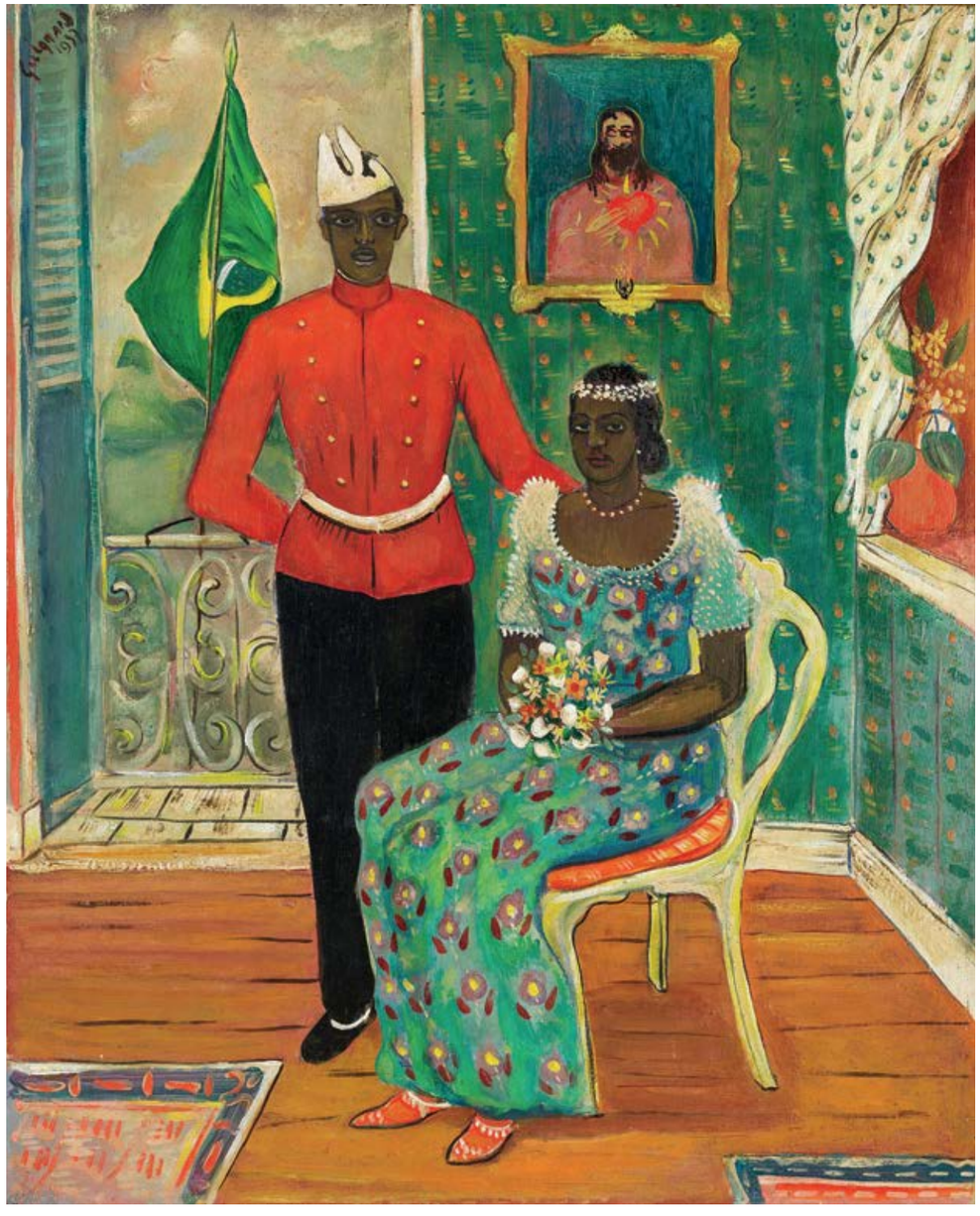
Nuit paisible, 1924
xilogravura sobre papel
23,1 × 21,7 cm

Urubus e casa ao fundo, 1925
xilogravura sobre papel
25,5 × 29,5 cm

Mulheres no mangue, 1925
xilogravura sobre papel
17 × 15 cm

Mulher e homem de cartola, 1930
xilogravura sobre papel
37,8 × 30 cm

Luzes, 1930
xilogravura sobre papel
11,6 × 12,4 cm



Alberto da Veiga Guignard
Nova Friburgo, RJ, 1896 – Belo Horizonte, MG, 1962

Vaso com flores, déc. 1930
óleo sobre tela
55 × 44,5 cm

Os noivos, 1937
óleo sobre madeira
58 × 48 cm

Alfredo Volpi
Lucca, Itália, 1896 –
São Paulo, SP, 1988

Mulata, 1927
óleo sobre tela colada sobre madeira
59,5 × 50 cm

Mogi das Cruzes, 1932 – 1933
óleo sobre papelão
29 × 34,5 cm

Raimundo Cela
Sobral, CE, 1890 –
Niterói, RJ, 1954

Saída da oficina, 1929
óleo sobre madeira
41 × 33 cm

Lívio Abramo
Araraquara, SP, 1903 –
Assunção, Paraguai, 1992

Vila operária, 1935
xilogravura
25 × 25 cm

Meninas de fábrica, 1935
xilogravura
25,3 × 24,3 cm

Operário, 1935
xilogravura
36 × 28 cm

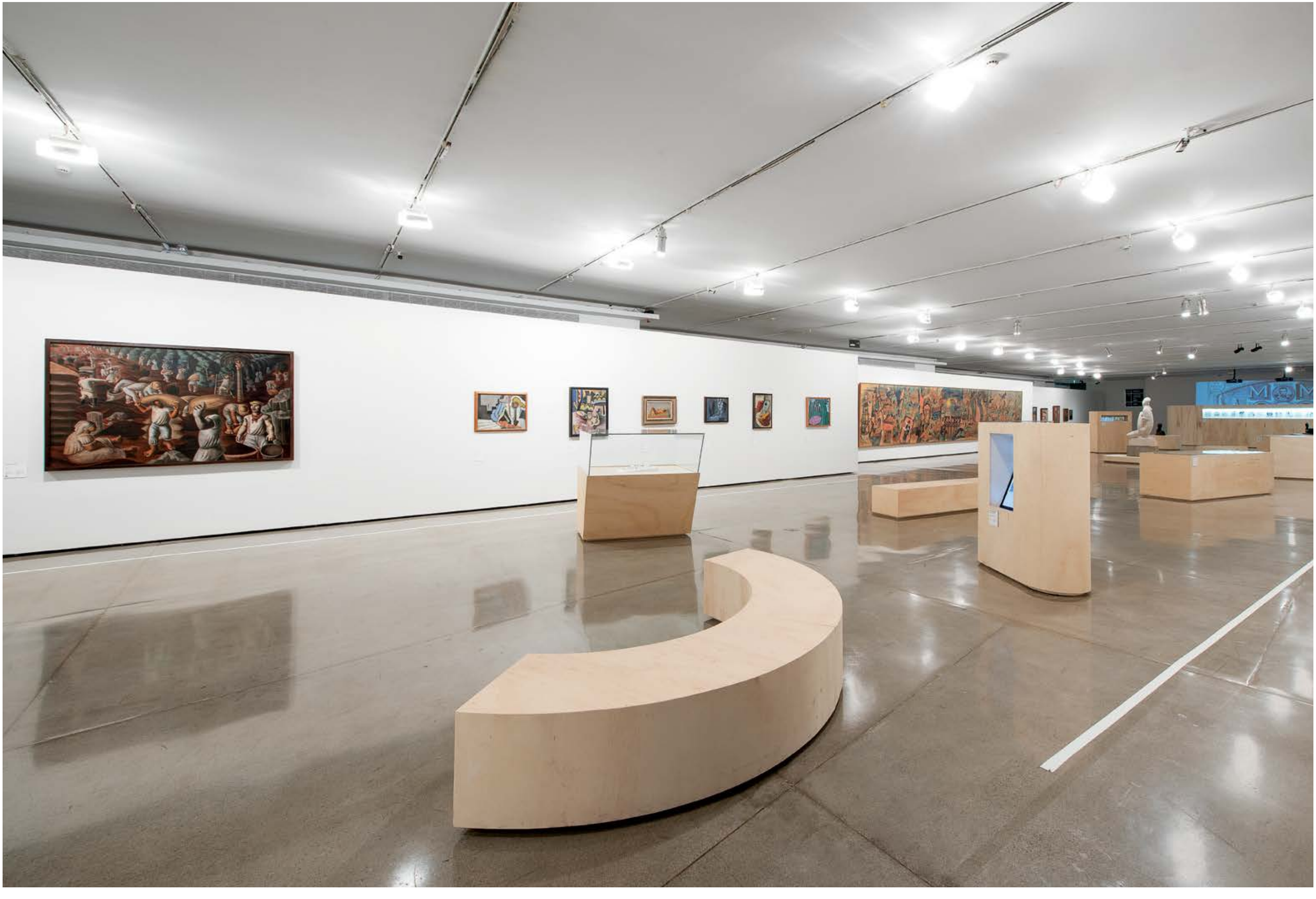
Vendedor de palmitos, 1937
xilogravura
28,1 × 22,9 cm

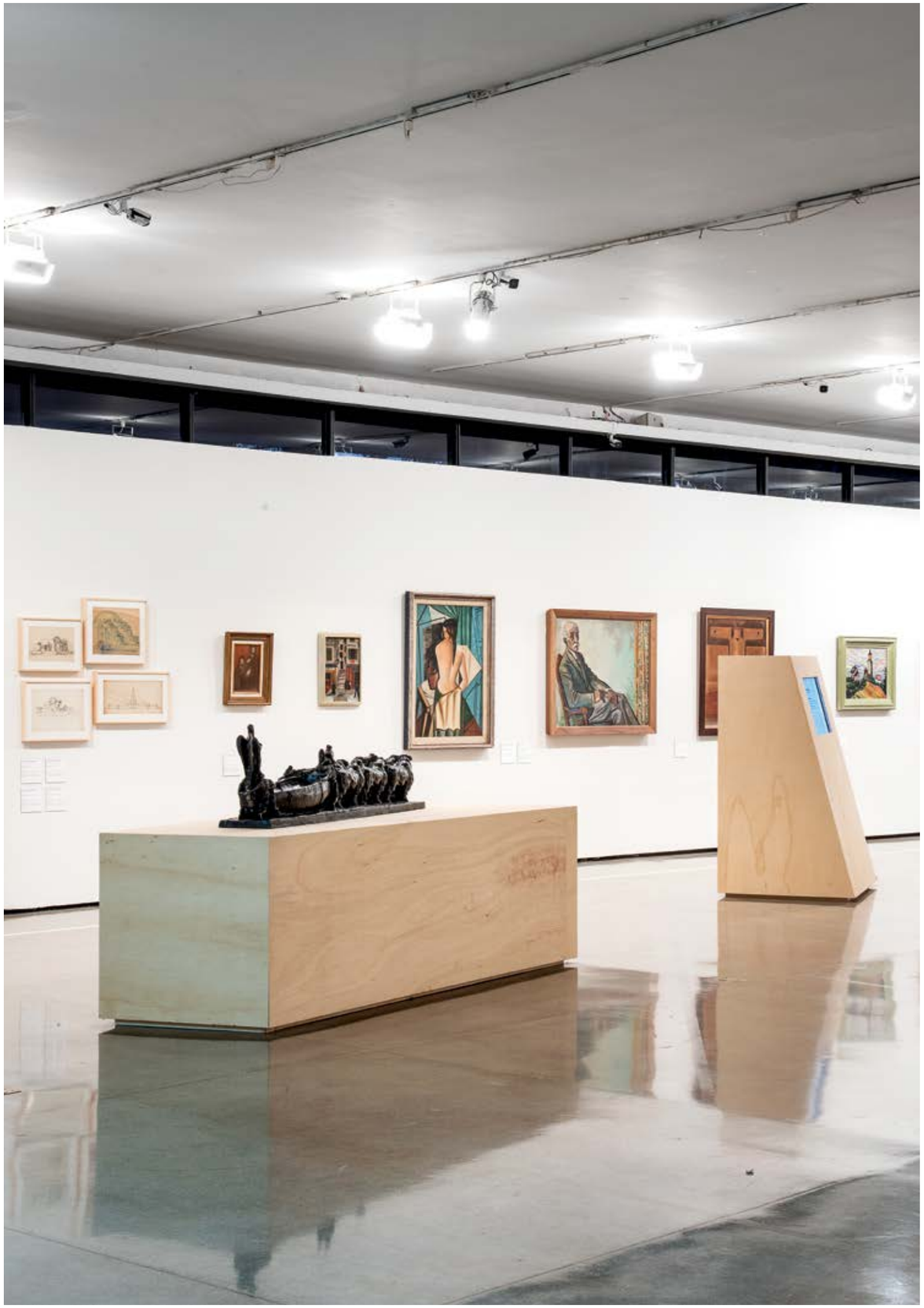
Lívio Abramo
Araraquara, SP, 1903 –
Assunção, Paraguai, 1992

Espanha, 1937
linogravura sobre papel-arroz
47 × 26,2 cm

Espanha, 1936 – 1937
xilogravura
31,5 × 27,3 cm

Espanha, 1936 – 1937
xilogravura
23,5 × 29,8 cm





Cronologia

Brasil 1900–1937

Rachel Vallego

É doutora em Estética e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (USP), mestra em Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília (UnB), graduada em Artes Plásticas (bacharelado e licenciatura) pela UnB. Autora de *Nostalgia moderna: a consagração do modernismo e o mercado de arte nos anos 1970*, que debate as relações entre a consagração do modernismo e o funcionamento do sistema artístico nacional (no prelo). Pesquisa sobre os temas: arte moderna, arte contemporânea, modernismo brasileiro.

1900

Machado de Assis publica *Dom Casmurro*, no Rio de Janeiro, RJ.*

Fundação da Academia Paraense de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico de Belém, PA.

Primeira linha de bondes elétricos em São Paulo, SP.

Início da modernização do Porto do Recife, PE.

1901

Reconstrução do Viaduto do Chá em São Paulo, SP.

Revolta popular contra o aumento das passagens de bondes, RJ.

1902

Fundação da revista *O Malho*, por Kalixto Cordeiro, RJ.

Alfredo Andersen fixa-se em Curitiba, PR.

Publicações: Euclides da Cunha, *Os sertões,* RJ*;* Graça Aranha, *Canaã,* RJ.

Vila Penteado, em estilo *art nouveau*, projeto de Carlos Ekman, SP.

Belém passa por ampla reforma urbana.

Belo Horizonte, MG: início do serviço de bondes.

Rodrigues Alves é eleito presidente da República.

1903

Helios Seelinger: Prêmio de Viagem ao Exterior da *Exposição Geral de Belas-Artes*, RJ.

Sarah Bernhardt no teatro Polytheama, SP.

Instituto Soroterápico Federal, em Manguinhos (hoje Fundação Oswaldo Cruz) – construção em estilo mourisco, RJ.

Fortaleza, CE: fundação da Faculdade de Direito.

Ciclo da Borracha na Amazônia: grande desenvolvimento de Manaus, AM, e Belém.

Tratado de Petrópolis: Acre integrado ao Brasil.

1904

Rio de Janeiro: demolição do Morro do Castelo.

Lei da Vacinação obrigatória contra a varíola.

Revolta da Vacina. Estado de sítio no Rio de Janeiro.

1905

Fundação da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Belém: Theodoro Braga organiza o álbum *Planta Brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*, com motivos estilizados da cerâmica marajoara.

O Tico-Tico: primeira revista infanto-juvenil com histórias em quadrinhos, RJ.

Belém: Palacete Bolonha em estilo eclético.

Queda dos preços internacionais do café.

1906

Rio de Janeiro: construção do edifício da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).

Estação Ferroviária de Mayrink, SP: projeto moderno de Victor Dubugras.

Manaus: construção do edifício da Alfândega.

Início da integração telegráfica da Amazônia, por Cândido Rondon.

Alberto Santos Dumont voa no *14-bis,* em Paris.

Convenção de Taubaté.

Alistamento militar obrigatório.

I Congresso Operário Brasileiro: greves em SP, RJ, PE e RS.

Afonso Pena é eleito presidente.

1907

Fon-Fon: revista semanal de Jorge Schmidt, RJ.

Lei do Povoamento do Solo: incentivo à imigração estrangeira.

Greve geral operária conquista direito de jornada de 8 horas, SP.

1908

Rio de Janeiro: *Exposição Nacional do Centenário da Abertura dos Portos do Brasil às Nações Amigas*.

Porto Alegre, RS: fundação do Instituto de Bellas

* Embora o Rio de Janeiro fosse o Distrito Federal (DF) até a transferência da capital do país para Brasília, em 1960, optamos por grafar sua sigla como RJ, para uma associação mais intuitiva com o estado.

Artes, hoje Instituto de Artes da UFRGS.

Fundação da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), RJ.

Fortaleza: construção do Teatro José de Alencar.

Cinema: *Os estranguladores*, ficção de Antônio Leal, fundador do cinema brasileiro; *Nhô Anastácio chegou de viagem,* curta-metragem de Júlio Ferrez.

Primeiros imigrantes japoneses chegam a Santos no navio Kasato Maru.

Circuito de Itapecerica: primeira corrida de automóveis no Brasil, SP.

Porto Velho, RO: fundação da cidade, devido à construção da Ferrovia Madeira-Mamoré.

Zélio Fernando de Moraes estrutura a umbanda como religião, RJ.

1909

Inauguração do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Salvador: *Manifesto Futurista* é publicado no *Jornal da Notícia*. O jornal *A República,* de Natal, RN, publica tradução incompleta.

Fundação do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

Fundação da Escola Universitária Livre de Manaus, atual Ufam.

Recordes de exportação de café.

Morte de Afonso Pena. O vice Nilo Peçanha assume a presidência.

1910

Anita Malfatti viaja para a Alemanha.

Inauguração da Biblioteca Nacional, RJ.

Criação do Serviço de Proteção ao Índio (atual Funai), chefiado por Cândido Rondon.

Revolta da Chibata, RJ.

Marechal Hermes da Fonseca é eleito presidente.

1911

Família Rego Monteiro instala-se na França.

O Pirralho: jornal literário, político e de humor fundado por Oswald de Andrade.

Lima Barreto publica *Triste fim de Policarpo Quaresma*, RJ.

Inauguração do Theatro Municipal de São Paulo.

1912

Criação do Pensionato Artístico de São Paulo.

Inauguração do Bondinho do Pão de Açúcar, RJ.

Greves operárias em São Paulo.

Guerra do Contestado.

1913

Lasar Segall expõe em Campinas e São Paulo.

Família Gomide muda-se para a Suíça. Os irmãos Regina e Antonio estudam na Escola de Belas-Artes de Genebra, onde conhecem John Graz.

Primeira passagem de *Ballets Russes* de Diaghilev pelo Rio de Janeiro.

Pacto de Ouro Fino: início da "política do café com leite".

1914

Anita Malfatti faz primeira individual em São Paulo; segue para os Estados Unidos.

Início dos ciclos de conferências na Villa Kyrial, organizados pelo senador e escritor Freitas Valle.

Sedição de Juazeiro, CE: jagunços comandados por Padre Cícero e Floro Bartolomeu ocupam o Vale do Cariri.

Venceslau Brás é eleito presidente.

Início da 1ª Guerra Mundial.

1915

Curitiba: Alfredo Andersen mantém ateliê-escola.

Belém: Theodoro Braga, em *Arte Brasílica*, amplia busca por iconografia autóctone.

Oswald de Andrade publica "Em prol de uma pintura nacional", na revista *O Pirralho*.

Publicações: Gilka Machado, *Cristais partidos*, RJ; Lima Barreto, *Numa e a ninfa*, RJ; Juó Bananére (Alexandre Ribeiro Marcondes Machado), *La divina increnca,* SP.

Primeiro concerto de composições de Heitor Villa-Lobos, em Nova Friburgo, RJ.

Seca no Nordeste provoca migração de sertanejos.

1916

Anita Malfatti retorna ao Brasil.

Di Cavalcanti é contratado pela *Fon-Fon*.

Belém: na revista *Ephemeris,* grupos de literatos e intelectuais debatem sobre o moderno.

Fundada a Liga de Defesa Nacional.

Fim da Guerra do Contestado.

Promulgado o Código Civil Brasileiro.

1917

Di Cavalcanti muda-se para São Paulo e expõe caricaturas na livraria O Livro, de Jacinto Silva.

Exposição de pinturas de Anita Malfatti em São Paulo. Crítica veemente de Monteiro Lobato.

Victor Brecheret trabalha em Roma. Na Suíça, Antonio Gomide é aluno de Hodler. Oswaldo Goeldi estuda em Berna.

Candido Portinari instala-se no Rio de Janeiro.

Publicações: Mário de Andrade, *Há uma gota de sangue em cada poema*, SP; Menotti Del Picchia, *Juca Mulato*, SP; Manuel Bandeira, *A cinza das horas*, RJ; Gilka Machado, *Estados de alma*, RJ.

Emílio de Menezes colabora em *O Pirralho*. Di Cavalcanti e Ferrignac são ilustradores frequentes.

Donga: "Pelo telefone" é o primeiro samba gravado, RJ.

Darius Milhaud conhece Villa-Lobos no Rio de Janeiro.

Cinema: Paulista Filmes lança *Pátria brasileira*, direção de Guelfo Andaló.

O castigo do Kaiser, de Seth, caricaturista, primeiro desenho animado brasileiro.

Queda da exportação do café e queima de estoques para garantir preço.

Greve geral paralisa São Paulo; difusão do anarcossindicalismo.

Alemães torpedeiam navios brasileiros. O Brasil entra na 1ª Guerra Mundial.

1918

Ismael Nery e Portinari estudam na ENBA, RJ.

Belém: fundação da Associação dos Artistas Paraenses, posteriormente chamada de Academia Livre de Belas Artes.

Salvador: fundação do Museu de Arte da Bahia.

Lançamento de *Para Todos*, RJ, revista de variedades.

Belém: *A Semana,* revista ilustrada, satírica e crítica sobre a vida paraense.

Manuel Bandeira escreve o poema "Os sapos", RJ.

Recife: Anna Pavlova apresenta-se no Teatro Santa Isabel.

Recitais de Arthur Rubinstein no Rio de Janeiro. Torna-se amigo de Villa-Lobos e seu divulgador na Europa. Milhaud retorna a Paris.

Rio de Janeiro e São Paulo: nova apresentação de *Ballets Russes*.

Gripe espanhola alastra-se pelo Brasil.

Eleito, Rodrigues Alves falece antes de tomar posse; vice Delfim Moreira assume a presidência.

Fim da 1ª Guerra Mundial.

1919

Oswaldo Goeldi e Victor Brecheret retornam ao Brasil.

Recife: exposição de Vicente do Rego Monteiro.

Mário de Andrade viaja a Minas Gerais; em Belo Horizonte, conhece o poeta Alphonsus Guimarães.

Publicações: Monteiro Lobato, *Ideias de Jeca Tatu*, SP; Manuel Bandeira, *Carnaval*, RJ.

Os Oito Batutas tocam maxixes, lundus, canções sertanejas, corta-jacas, batuques, cateretês, no Cine Palais, RJ.

Rádio Clube de Pernambuco: primeira difusora comercial.

Convocadas novas eleições para presidente. Vitória de Epitácio Pessoa sobre Rui Barbosa.

1920

Di Cavalcanti, Oswald de Andrade e Helios Seelinger conhecem Brecheret.

Exposições: John Graz e Regina Gomide no Salão do Cinema Central em São Paulo; Di Cavalcanti, *Fantoches da meia-noite*, em São Paulo; Vicente do Rego Monteiro, desenhos e aquarelas de inspiração indígena (Recife, SP e RJ); Zina Aita, em BH.

Antonio Gomide e Tarsila do Amaral fixam-se em Paris.

Revista *Papel e Tinta*: literatura e arte unem modernistas, SP.

Publicações: Graça Aranha, *A estética da vida*, RJ; de Monteiro Lobato, *Urupês* vende 8 mil exemplares, SP.

Formação do Grupo Zumbi: com Afonso Schmidt e Astrogildo Pereira, grupo de politização literária.

Villa-Lobos compõe "Historietas" e "A lenda do caboclo".

Luciano Gallet faz música nacionalista.

Cinema: Ômega Filmes estreia *Urutau*, com Carmen Santos, atriz de maior renome da época, RJ.

Fundação da Universidade do Brasil, atual UFRJ.

Lampião lidera cangaceiros no Nordeste.

1921

Rego Monteiro parte para Paris, onde permanece até 1932.

Brecheret viaja para Paris com bolsa do Pensionato Artístico.

Ismael Nery viaja pela Europa e pelo Oriente Médio.

Primeira exposição de Oswaldo Goeldi, RJ.

São Paulo: Menotti del Picchia lança "As máscaras", no Banquete do Trianon. Oswald de Andrade discursa sobre as novas tendências.

Sérgio Milliet, Rubens Borba de Morais e Graça Aranha retornam da Europa com novidades editoriais.

Di Cavalcanti conhece Paulo Prado por meio de Graça Aranha; conversam sobre exposição modernista.

Ribeiro Couto publica *Jardim das confidências*, SP.

Belém: Academia ao Ar Livre, Vândalos do Apocalipse, Academia do Peixe Frito e Associação dos Novos, nomes adotados por grupo de jovens literatos.

Música: Villa-Lobos compõe o *Sexteto místico*, dedicado a Graça Aranha; Guiomar Novaes é consagrada como intérprete internacional. Vera Janacopoulos canta *Miniaturas* de Villa-Lobos, em Paris.

Milhaud em Paris compõe *Saudades do Brasil*, politonal. Incorpora elementos da música de Ernesto Nazareth e Marcelo Tupinambá.

Teatro Trianon, RJ: Viriato Correa, Oduvaldo Vianna e Leopoldo Fróes tornam-se estrelas da comédia.

Grandes greves no Rio de Janeiro e em São Paulo.

1922

Semana de Arte Moderna, no Theatro Municipal de São Paulo.

Centenário da Independência: *Exposição Universal* no Rio de Janeiro.

Vicente do Rego Monteiro em contato com Gilberto Freyre em Paris.

Portinari expõe pela primeira vez no Rio de Janeiro; individual de Zina Aita em São Paulo.

Tarsila do Amaral retorna de Paris em junho, faz contato com Anita e conhece o grupo modernista.

Klaxon, SP: revista modernista traz colaborações nacionais e internacionais.

Publicações: Mário de Andrade, *Pauliceia desvairada*, SP; Guilherme de Almeida, *Era uma vez...*, SP; Menotti del Picchia, *O homem e a morte*, SP; Oswald de Andrade, *Os condenados*, SP; Ronald de Carvalho, *Epigramas – irônicos e sentimentais*, RJ; Gilka Machado, *Mulher nua*, RJ.

Joaquim Inojosa conhece os modernistas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Ao retornar ao Recife, publica "Que é futurismo" e "Os sonhadores do Sul".

Villa-Lobos é convidado a representar o Brasil na Europa em missão oficial. Souza Lima, premiado na França, volta ao Brasil. Luciano Gallet compõe *Dança brasileira*. Lorenzo Fernândez adere ao modernismo.

Fundação do Museu Histórico Nacional, RJ.

Florianópolis, SC: fundação da União Beneficente Operária, espaço de convivência, lazer e sociabilidade para a classe trabalhadora catarinense.

Os Oito Batutas fazem turnê de sucesso em Paris.

Fundação do Partido Comunista do Brasil (PCB).

Rio de Janeiro: Revolta do Forte de Copacabana – primeira revolta do movimento tenentista.

Arthur Bernardes na presidência.

1923

Gregori Warchavchik e Lasar Segall chegam ao Brasil; fixam-se em São Paulo.

Paris: Brecheret expõe *Mise au Tombeau*, premiado no *Salon d'Automne;* Rego Monteiro publica *Legendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazone*; Oswald faz conferência: *L'effort intellectuel du Brésil contemporain;* inauguração da Maison de L'Amerique Latine: expõem Brecheret, Anita e Tarsila; também em Paris, Sérgio Milliet, Di e Villa-Lobos.

Antônio Paim Vieira pesquisa motivos brasileiros.

Belém Nova, revista de aproximação aos modernistas paulistas.

Roquete Pinto funda radioemissora, RJ.

Rio Grande do Sul: conflito armado entre Ximangos e Maragatos.

1924

Blaise Cendrars no Brasil: viagem ao Rio de Janeiro e cidades históricas de Minas Gerais com Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Olivia Guedes Penteado, Gofredo da Silva Telles, René Thiollier.

Goeldi inicia-se na gravura.

Porto Alegre: exposição de Helios Seelinger; o Salão de Outono reforça o debate entre tradição e modernidade.

Publicações: Blaise Cendrars, *Feuilles de Route,* Paris; Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Manifesto da poesia Pau-Brasil*, SP.

Zina Aita fixa-se em Nápoles, Itália.

Graça Aranha faz conferência *O espírito moderno*; meses depois desliga-se da Academia Brasileira de Letras, RJ.

Ciclo de conferências na Villa Kyrial: Lasar Segall, Elísio de Carvalho, José Oiticica e Blaise Cendrars.

Conferência de Cendrars no Conservatório Musical, com exposição de artistas franceses e obras de Tarsila da fase Pau-Brasil.

Recife: Joaquim Inojosa publica "A arte moderna", no *Jornal do Commercio;* início da militância de Gilberto Freyre, com criação do Centro Regionalista.

Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes fundam a revista *Estética*, RJ.

Florianópolis: fundação da Academia Catarinense de Letras.

Música: Villa-Lobos é contratado para série de concertos em Paris; Fructuoso Vianna compõe "Dança de negros"; concertos de Souza Lima e recitais de Magdalena Tagliaferro em São Paulo.

Revolução de Isidoro Dias Lopes. São Paulo é bombardeada e tropas recuam para o interior.

Formação da Coluna Prestes.

1925

Brecheret, Di e Tarsila voltam ao Brasil. Cícero Dias frequenta a ENBA e aproxima-se dos modernistas.

José Pancetti, na Marinha desde 1923, começa a pintar em caixas de charuto e cartões-postais.

Lasar Segall decora o Pavilhão Moderno de Olivia Guedes Penteado, SP.

Rego Monteiro publica *Quelques visages de Paris*. Integra o grupo *L'Effort Moderne,* de Léonce Rosenberg, em Paris.

Publicações: Mário de Andrade, *A escrava que não era Isaura*, SP; Oswald de Andrade, *Poesia Pau-Brasil,* Paris; Guilherme de Almeida, *Raça* e *Meu*, SP; Menotti del Picchia, *Chuva de pedra*, SP; Cassiano Ricardo, *Borrões de verde-amarelo*, SP; Gregori Warchavchik, artigo "Acerca da arquitetura moderna", no jornal italiano *Il Piccolo*, SP, e depois no *Correio da Manhã*, RJ; Jorge Lima, *O mundo do menino impossível*, AL.

Belo Horizonte: *A Revista*, primeiro periódico modernista de Minas Gerais.

Villa-Lobos rege concertos em São Paulo e Buenos Aires; retorna à Europa.

1926

Exposições: primeira individual de Brecheret, SP; Tarsila na Galerie Percier, em Paris; Anita na Galerie André, em Paris.

Tarsila casa-se com Oswald de Andrade; retornam ao Brasil. Gomide também regressa.

Paim ilustra *Pathé Baby,* de Alcântara Machado. Di Cavalcanti faz capa para *Losango caqui*, de Mário de Andrade, e torna-se jornalista e ilustrador do *Diário da Noite*, SP.

Início do Essencialismo, sistema filosófico de Ismael Nery.

Curitiba: Bruno Lechowski realiza exposição em terreno baldio e impressiona pela liberdade no uso da cor.

Terra Roxa e Outras Terras: revista dirigida por António de Alcântara Machado, SP.

Movimento Verde-Amarelo ou Escola da Anta: vertente conservadora do modernismo paulista.

Porto Alegre: *Madrugada*, periódico modernista por Theodemiro Tostes, Augusto Meyer e Raul Bopp.

Marinetti vem ao Brasil, faz conferências em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Recife: Congresso Regionalista organizado por Gilberto Freyre.

Florianópolis: inauguração da ponte Hercílio Luz.

Pacificação no Rio Grande do Sul. Getúlio Vargas é eleito deputado federal.

Washington Luís na presidência.

1927

Ismael Nery viaja à Europa; faz contato com surrealistas franceses.

Exposições: Cícero Dias no Rio de Janeiro; Gomide, afrescos e pinturas em São Paulo.

Mário de Andrade faz viagem etnográfica ao Norte.

Guido Viaro, ilustrador e caricaturista italiano, vem para São Paulo.

Publicações: Oswald de Andrade, *Estrela de absinto* e *O primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade*, SP; António de Alcântara Machado, *Brás, Bixiga e Barra Funda*, SP.

Tasso da Silveira e Andrade Muricy lançam a revista literária *Festa*, proposta como variante "espiritual" do modernismo, RJ.

Teatro de Brinquedo*:* Eugênia e Álvaro Moreyra estreiam a peça "Adão, Eva e outros membros da família", RJ.

Construção da Casa Modernista de Warchavchik, na rua Santa Cruz, SP.

Belo Horizonte: fundação da Universidade Federal de Minas Gerais.

Cataguases, MG: criada em setembro a revista *Verde*, por um grupo de jovens escritores modernistas do interior do estado.

Natal: instituído o voto feminino no estado.

O PCB torna-se ilegal.

Júlio Prestes é eleito governador de São Paulo.

1928

Portinari recebe Prêmio de Viagem à Europa. Anita retorna ao Brasil.

Exposições: Cícero Dias na Policlínica, RJ, durante o I Congresso de Psicanálise da América do Sul; Lasar Segall no RJ e SP; Ismael Nery em Belém.

Na Marinha, Miguel Bakun conhece Pancetti, que o incentiva a desenhar.

Paris: Tarsila expõe novamente na Galerie Percier; Rego Monteiro expõe na Galerie Bernheim Jeune.

Goeldi ilustra *Canaã,* de Graça Aranha, e *Mangue,* de Benjamin Costallat, RJ.

Tarsila pinta *O Abaporu;* Oswald de Andrade escreve o *Manifesto Antropófago*. Em seguida, lança a *Revista de Antropofagia*, SP.

Mário de Andrade faz nova viagem etnográfica para o Norte e o Nordeste.

Publicações: Mário de Andrade, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, SP; Cassiano Ricardo, *Martim Cererê*, SP; Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, SP; Jorge Lima, "Essa negra Fulô", AL; José Américo de Almeida, *A bagaceira,* PB; Ascenso Ferreira, "Catimbó", PE; Vargas Neto, *Gado chucro*, RS; e Augusto Meyer, *Giraluz*, RS.

Leite Criôlo: jornal editado por João Dornas Filho, Achilles Vivacqua e Guilhermino César, em Belo Horizonte.

Verde: revista do grupo de Cataguases, MG, dirigida por Henrique Resende.

Salvador: lançamento das revistas *Meridiano*, *Arco & Flexa, O Momento* e *Samba*.

Pixinguinha compõe "Carinhoso". Sambistas do bairro Estácio de Sá fundam a *Deixa Falar*, primeira escola de samba do Rio de Janeiro.

O Cruzeiro: revista de alcance nacional editada no Rio de Janeiro.

Getúlio Vargas eleito governador do Rio Grande do Sul. Formação da Frente-Única Gaúcha.

1929

Alberto da Veiga Guignard retorna ao Brasil, depois de 21 anos na Europa.

Exposições: individuais de Tarsila, Ismael Nery e Portinari no Palace Hotel, RJ; individual de Anita, SP.

Di Cavalcanti realiza murais no *foyer* do Teatro João Caetano, RJ.

Guido Viaro fixa-se em Curitiba; contato com Theodoro de Bona e Alfredo Andersen.

Primeira visita de Le Corbusier ao Brasil.

Nova expedição de Mário de Andrade ao Nordeste. Cícero Dias é seu anfitrião em Pernambuco.

Porto Alegre: *Revista do Globo* condensa iniciativas editoriais do Sul, como as revistas *Kodak, Máscara, Kosmos* e *Madrugada*.

Manifesto nhengaçu verde-amarelo: defesa do patriotismo.

Mário de Andrade publica *Compêndio de história da música*, SP.

Camargo Guarnieri ganha notoriedade com a composição "Sonatina nº 1".

Início da Era de Ouro da música popular brasileira.

Estreia do filme *São Paulo sinfonia da metrópole*, de Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny.

Criação do Museu Estadual de Pernambuco.

Lajes, RN: Alzira Soriano é a primeira mulher da América Latina eleita prefeita.

Crack da Bolsa de Nova York. Queda do preço do café e derrocada do plano financeiro de Washington Luís.

Campanha eleitoral acirrada entre Getúlio Vargas e Júlio Prestes. Vitória de Júlio Prestes.

1930

Rego Monteiro e o poeta Géo-Charles organizam a exposição *A Escola de Paris,* apresentada no Recife, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Exposição da Casa Modernista, projeto de obra de arte total, de Warchavchik, na rua Itápolis, SP.

Lucio Costa é nomeado diretor da ENBA, atualiza o currículo, o método de ensino e contrata novos professores.

Publicações: Carlos Drummond de Andrade, *Alguma poesia*, MG*;* Manuel Bandeira, *Libertinagem*, RJ; Murilo Mendes, *Poemas*, RJ; Rachel de Queiroz, *O Quinze*, RJ, romance inaugural sobre a seca e a miséria no Nordeste.

Noel Rosa compõe "Com que roupa". Carmen Miranda faz

sucesso com "Ta-hí (pra você gostar de mim)" e vende 35 mil cópias.

Villa-Lobos compõe *Bachianas*.

Fundação da Cia. Cinédia, RJ, por Adhemar Gonzaga; produz comédias musicais, conhecidas como "chanchadas".

Revolução de 1930. Getúlio Vargas assume o poder. Fim da Primeira República.

1931

Formação do Núcleo Bernardelli, alternativa ao ensino acadêmico, RJ.

Tarsila expõe em Moscou.

Flavio de Carvalho realiza *Experiência nº 2*, SP.

Salão Revolucionário: artistas modernos participam pela primeira vez da *Exposição Geral de Belas-Artes* da ENBA.

Guignard realiza individual na Pró-Arte, RJ.

Raul Bopp publica *Cobra Norato*, SP.

Lucio Costa e Warchavchik projetam a Casa Modernista do Rio de Janeiro.

Cinema: *Limite*, filme experimental de Mário Peixoto, RJ.

Florianópolis: abertura do teatro amador da União Beneficente Recreativa Operária (UBRO), idealizado por trabalhadores de baixa renda.

Café: queima para manutenção do preço.

Villa-Lobos colabora com Vargas: projeto nacional de Canto Orfeônico nas escolas.

1932

Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) realiza exposições de arte moderna e emblemáticos bailes de carnaval, SP.

Clube dos Artistas Modernos (CAM): promove conferências e exposições inovadoras.

I Salão do Núcleo Bernardelli, RJ.

Salvador: o pintor José Guimarães retorna da Europa e expõe na sede do jornal *A Tarde*.

Publicações: José Lins do Rego, *Menino de engenho*, RJ; Osório César, *Onde o proletariado dirige*, SP; Jorge de Lima, *Poemas escolhidos*, RJ; e Murilo Mendes, *História do Brasil*, RJ.

Novo Código Eleitoral: o voto secreto e a inclusão das mulheres no processo eleitoral. Promulgação de leis trabalhistas pelo governo federal.

Revolução Constitucionalista de São Paulo.

Plínio Salgado funda a Ação Integralista Brasileira.

1933

Di Cavalcanti publica o álbum *A realidade brasileira*. Tarsila pinta *Operários* e *Segunda classe*, com temática social.

Teatro da Experiência, de Flavio de Carvalho, apresenta *O bailado do deus morto* no CAM, fechado pela polícia após três apresentações.

Publicações: Gilberto Freyre, *Casa-grande & senzala*, RJ, com ilustrações de Cícero Dias; Caio Prado, *Evolução política do Brasil*, SP.

Cinema: Humberto Mauro dirige *A voz do carnaval*, estrelado por Carmen Miranda.

Goiânia, GO: lançamento da pedra fundamental da cidade. Projeto original de Atílio Correa Lima.

Instalada a Assembleia Nacional Constituinte.

1934

Primeira individual de Flavio de Carvalho é fechada pela polícia, SP.

Recife: Di Cavalcanti realiza, para o Cassino do Quartel do Derby, painel que é destruído em 1937 por ser considerado subversivo; Gilberto Freyre organiza primeiro Congresso de Estudos Afro-Brasileiros; Rego Monteiro colabora com a revista monarquista *Fronteiras* até 1937, quando retorna à França.

Ismael Nery falece aos 33 anos, RJ.

Fayga Ostrower chega ao Rio de Janeiro, vinda da Polônia.

Publicações: Graciliano Ramos, *São Bernardo*, RJ; Carlos Drummond de Andrade, *Brejo das almas*, MG.

Concurso para edifício do Ministério da Educação e Saúde. Vence Archimedes Memória, mas o ministro Gustavo Capanema rejeita o projeto. Le Corbusier é convidado a esboçar um projeto moderno, que será desenvolvido por Lucio Costa e uma equipe de jovens arquitetos, entre eles Oscar Niemeyer.

Fundação da Universidade de São Paulo.

Sancionados o Código Florestal e o Código de Águas.

Assembleia Constitucionalista promulga a 2ª Constituição, incorpora legislação trabalhista e conquistas eleitorais.

Vargas é eleito presidente indiretamente, com mandato de quatro anos.

1935

Exposição de Arte Social no Clube Municipal, RJ, organizada por Álvaro Moreyra e Santa Rosa.

Formação do Grupo Seibi, de artistas de origem japonesa, SP.

Artistas de origem proletária e imigrante reúnem-se no edifício Santa Helena, SP.

Portinari pinta *Café*, apresentado na exposição internacional de Pittsburgh. Início do reconhecimento internacional do artista.

Orlando Teruz defende o sentido social da arte em conferência na Associação dos Artistas Plásticos, no RJ.

Quirino Campofiorito funda a revista *Bellas-Artes*, RJ.

Criação do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, dirigido por Mário de Andrade.

Estreia *Hora do Brasil*, programa nacional obrigatório de rádio.

Intentona Comunista. Decretado estado de sítio e Lei de Segurança Nacional.

1936

Portinari inicia os painéis sobre os ciclos econômicos para o Ministério da Educação e Saúde, RJ.

Di Cavalcanti viaja para Paris, com Noêmia Mourão, fugindo de perseguição política. Retornariam apenas em 1940.

Salão Bar Brasil: *Exposição de Arte Moderna* liderada por Delpino Júnior e Aníbal de Matos, em Belo Horizonte.

João Pessoa, PB: Ascendino Leite publica *Estética do modernismo*.

Salvador: Carta de Ala das Letras e das Artes (ALA) lança movimento modernista, promovendo salões de arte, recitais, conferências, festivais de cinema, grupos de teatro amador e jornal.

Publicações: Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, RJ; Gilberto Freyre, *Sobrados e mucambos*, RJ.

Rio de Janeiro: construção do edifício da ABI, projeto dos Irmãos Roberto, importante espaço de exposições de arte moderna na década seguinte.

Criação do Tribunal de Segurança Nacional.

1937

Cícero Dias muda-se para Paris, onde viveria até o fim da vida.

Exposições: I Salão de Maio; *Família artística paulista*, SP.

Sociedade Paulista de Belas Artes transformada em Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, beneficiando-se da nova legislação trabalhista.

Criação do Museu Nacional de Belas Artes; primeiro diretor: Oswaldo Teixeira.

Criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN); primeiro diretor: Rodrigo Melo Franco de Andrade.

Publicações: Jorge Amado, *Capitães de areia*, RJ; Oswald de Andrade, *O rei da vela*, SP.

Fundação da Casa do Estudante do Brasil, RJ.

Obra do Berço: primeiro projeto construído de Oscar Niemeyer, RJ.

Criação do Instituto Nacional do Livro.

Golpe de Estado de Vargas; dissolução do Congresso Nacional e extinção de partidos políticos; outorga de constituição autoritária – a "Polaca".

Obras expostas

P. 105
Estevão Silva
Rio de Janeiro, RJ, 1844 – 1891
Natureza-morta, 1889
óleo sobre tela
46 × 54,5 cm
Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/ Ministério do Turismo. MNBA811

P. 106
Abigail de Andrade
Rio de Janeiro, RJ, 1864 – Paris, França, 1890
A hora do pão, 1889
óleo sobre tela
70 × 50 cm
Coleção particular

P. 107
Almeida Júnior
Itu, SP, 1850 – Piracicaba, SP, 1899
O violeiro, 1899
óleo sobre tela
141 × 172 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Transferência do Museu Paulista, 1947. PINA01251

P. 108
Eliseu d'Angelo Visconti
Giffoni Vale Piana, Itália, 1866 – Rio de Janeiro, RJ, 1944
Avenida Central, c. 1908
óleo sobre tela
49,5 × 32,5 cm
Coleção particular

P. 109
Manoel Santiago
Manaus, AM, 1897 – Rio de Janeiro, RJ, 1987
O kosmo, 1919
óleo sobre tela
46 × 38 cm
Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/ Ministério do Turismo. MNBA16679

PP. 110-1
Rodolfo Chambelland
Rio de Janeiro, RJ, 1879 – 1967
Baile à fantasia, 1913
óleo sobre tela
149 × 209 cm
Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/ Ministério do Turismo. MNBA406

P. 112
Valério Vieira
Angra dos Reis, RJ, 1862 – São Paulo, SP, 1941
Tribunal de Justiça de São Paulo, 1902
fotografia
38 × 58 cm
Coleção Sonia e Cadu Balady

P. 113
Valério Vieira
Angra dos Reis, RJ, 1862 – São Paulo, SP, 1941
Os trinta Valérios, c. 1901
gelatina e prata
22 × 28,7 cm
Coleção Fundação Biblioteca Nacional

PP. 114-5
Victor Dubugras
Sarthe, França, 1868 – Teresópolis, RJ, 1933
Estação Ferroviária de Mayrink, 1906
maquete
18,7 × 71,5 × 30,5 cm
Execução de Practica Maquetes

PP. 116-7
Henrique Alvim Corrêa/Herbert George Wells
Rio de Janeiro, RJ, 1876 – Bruxelas, Bélgica, 1910/ Londres, Reino Unido, 1866 – 1946
La guerre des mondes, 1906
livro ilustrado
33 × 26,5 × 5 cm
Acervo Banco Itaú

P. 118
Carlos Oswald
Florença, Itália, 1882 – Petrópolis, RJ, 1971
Estudo de reflexos, 1909
óleo sobre tela
76 × 57,5 cm
Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/ Ministério do Turismo. MNBA621

P. 119
Henrique Alvim Corrêa
Rio de Janeiro, RJ, 1876 – Bruxelas, Bélgica, 1910
Sem título [Nu feminino], s.d.
carvão, giz e pastel sobre papel
27 × 13 cm
Coleção Max Perlingeiro

P. 119
Henrique Alvim Corrêa
Rio de Janeiro, RJ, 1876 – Bruxelas, Bélgica, 1910
Sem título [Cena de alcova], s.d.
grafite e pastel sobre papel
20 × 20,5 cm
Coleção Max Perlingeiro

P. 120
Eliseu d'Angelo Visconti
Giffoni Vale Piana, Itália, 1866 – Rio de Janeiro, RJ, 1944
Autorretrato, 1902
óleo sobre tela
64 × 48 cm
Coleção Visconti-Hirth

P. 121
Eliseu d'Angelo Visconti
Giffoni Vale Piana, Itália, 1866 – Rio de Janeiro, RJ, 1944
Torso de menina, c. 1895
óleo sobre tela
76 × 63 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Doação Julieta de Andrada Noronha, 1965. PINA01930

P. 122
Artur Timótheo da Costa
Rio de Janeiro, RJ, 1882 – 1922
Ferreiro, 1910
óleo sobre tela
25 × 20 cm
Coleção Max Perlingeiro

P. 123
Artur Timótheo da Costa
Rio de Janeiro, RJ, 1882 – 1922
Pintor no ateliê, Paris, França, 1910
óleo sobre tela
36 × 55,3 cm
Coleção particular

PP. 124-5
Valério Vieira
Angra dos Reis, RJ, 1862 – São Paulo, SP, 1941
Fachada do Theatro Municipal, 1911
fotopintura
97,5 × 134,5 cm
Coleção de Arte da Cidade / CCSP / SMC / PMSP

PP. 126-7
Emiliano Di Cavalcanti
Rio de Janeiro, RJ, 1897 – 1976
Fantoches da meia-noite, 1920
aquarela e impressão sobre papel (álbum com 16 pranchas)
20,5 × 15,6 cm cada
Biblioteca Mário de Andrade

P. 128
Anita Malfatti
São Paulo, SP, 1889 – 1964
A boba, 1915 – 1916
óleo sobre tela
61 × 50,6 cm
Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

P. 128
Anita Malfatti
São Paulo, SP, 1889 – 1964
Mulher de cabelos verdes, 1915 – 1916
óleo sobre tela
61 × 51 cm
Coleção Airton Queiroz, Fortaleza, CE

P. 129
Anita Malfatti
São Paulo, SP, 1889 – 1964
O farol, 1915
óleo sobre tela
46,3 × 61 cm
Coleção Gilberto Chateaubriand
MAM Rio

P. 130
Vicente do Rego Monteiro
Recife, PE, 1899 – 1970
Crucifixão, 1924
óleo sobre tela
89,5 × 79,4 cm
Coleção Gilberto Chateaubriand

P. 131
Vicente do Rego Monteiro
Recife, PE, 1899 – 1970
Mulher diante do espelho, 1922
óleo sobre tela
98,3 × 69,3 cm
Coleção particular

P. 132
Emiliano Di Cavalcanti
Rio de Janeiro, RJ, 1897 – 1976
Amigos, c. 1921
pastel oleoso sobre papel
33,3 × 22,8 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Permuta com o Palácio Boa Vista, 1970. PINA02372

P. 133
Joaquim do Rego Monteiro
Recife, PE, 1903 – Paris, França, 1934
Nice, 1923
óleo sobre madeira
46,2 × 33,2 cm
Coleção Mário de Andrade. Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros USP

P. 134
Zina Aita
Belo Horizonte, MG, 1900 – Nápoles, Itália, 1967
Homens trabalhando, 1922
óleo sobre tela
22 × 29 cm
Coleção particular

P. 135
Wilheim Haarberg
Kassel, Alemanha, 1891 – ?, Alemanha, 1986
Figura – o eterno indicador, s.d.
nanquim sobre papel
17,1 × 13,4 cm
Coleção Mário de Andrade. Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros USP

P. 136
Antonio Garcia Moya
Atarfe, Espanha, 1891 – São Paulo, SP, 1949
Mausoléu, 1920
lápis e nanquim sobre papel
22,6 × 34,3 cm
Coleção Regina Helena Dutra Rodrigues Ferreira da Silva

P. 136
Antonio Garcia Moya
Atarfe, Espanha, 1891 – São Paulo, SP, 1949
Pantheon, c. 1919
lápis e crayon sobre papel
33 × 37,9 cm
Coleção Regina Helena Dutra Rodrigues Ferreira da Silva

P. 136
Antonio Garcia Moya
Atarfe, Espanha, 1891 – São Paulo, SP, 1949
Estudo para mercado, c. 1920
aquarela, lápis, nanquim e crayon sobre papel
22 × 46,8 cm
Coleção Regina Helena Dutra Rodrigues Ferreira da Silva

P. 137
Antonio Garcia Moya
Atarfe, Espanha, 1891 – São Paulo, SP, 1949
Monumento (ou Templo), c. 1920
lápis e crayon sobre papel
25,6 × 25,2 cm
Coleção Regina Helena Dutra Rodrigues Ferreira da Silva

P. 137
Antonio Garcia Moya
Atarfe, Espanha, 1891 – São Paulo, SP, 1949
Mausoléu, 1920
lápis e nanquim sobre papel
22,6 × 34,3 cm
Coleção Regina Helena Dutra Rodrigues Ferreira da Silva

P. 138
Ignácio da Costa Ferreira (Ferrignac)
Rio Claro, SP, 1892 – São Paulo, SP, 1958
Colombina, s.d.
nanquim, aquarela e colagem sobre papel
28 × 13,8 cm
Coleção Mário de Andrade. Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros USP

P. 139
Antonio Paim Vieira
São Paulo, SP, 1895 – 1988
Attracção do abysmo, 1922
desenho
28 × 20 cm
Coleção Fulvia e Adolpho Leirner

P. 140
John Graz
Genebra, Suíça, 1891 – São Paulo, SP, 1980
Retrato do desembargador Gabriel Gonçalves Gomide, 1917
óleo sobre tela
85 × 109 cm
Acervo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Doação Margarida Prado Gomide, 1988. MASP.01128

P. 141
Regina Gomide Graz (execução)/ John Graz (desenho)
Itapetininga, SP, 1897 – São Paulo, SP, 1973 / Genebra, Suíça, 1891 – São Paulo, SP, 1980
Coqueiros, déc. 1930
algodão e lã
99 × 125,5 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Doação do Instituto John Graz, em processo. PINA10826

P. 142
Lasar Segall
Vilna, Lituânia, 1889 – São Paulo, SP, 1957
Perfil de Zulmira, 1928
óleo sobre tela
62,5 × 54 cm
Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP. Doação Maurício Segall e Oscar Klabin Segall

P. 143
Tarsila do Amaral
Capivari, SP, 1886 – São Paulo, SP, 1973
Retrato de Mário de Andrade, 1922
óleo sobre tela
53,5 × 46,5 cm
Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo

P. 143
Tarsila do Amaral
Capivari, SP, 1886 – São Paulo, SP, 1973
Retrato de Oswald de Andrade, 1923
óleo sobre tela
60 × 50 cm
Acervo Museu de Arte Brasileira – MAB FAAP

P. 144
Antonio Gomide
Itapetininga, SP, 1895 – Ubatuba, SP, 1967
Mulher deitada, 1957
óleo sobre tela
42 × 52 cm
Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo

P. 145
Emiliano Di Cavalcanti
Rio de Janeiro, RJ, 1897 – 1976
Cinco moças de Guaratinguetá, 1930
óleo sobre tela
90,5 × 70 cm
Acervo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Doação Frederico Barata, 1947. MASP.00316

P. 146
Lasar Segall
Vilna, Lituânia, 1889 – São Paulo, SP, 1957
Paisagem brasileira, 1925
óleo sobre tela
64 × 54 cm
Acervo Museu Lasar Segall – Ibram/ Ministério do Turismo

P. 147
Tarsila do Amaral
Capivari, SP, 1886 – São Paulo, SP, 1973
Carnaval em Madureira, 1924
óleo sobre tela
76 × 63,5 cm
Acervo da Fundação José e Paulina Nemirovsky, em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo. COM_FN_065

P. 148
Victor Brecheret
Farnese di Castro, Itália, 1894 – São Paulo, SP, 1955
Soror Dolorosa, c. 1919 – 1920
bronze
58 × 16 × 40 cm
Coleção Marcos Amaro

P. 148
Victor Brecheret
Farnese di Castro, Itália, 1894 – São Paulo, SP, 1955
Fragmento: Templo da minha raça, 1921, fundição em 1998
bronze
45 × 181 × 26 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Protocolo de Intenções entre a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu Nacional de Belas Artes, o Banco Safra e Sandra Brecheret Pellegrini, 1998. PINA04637

P. 149
Victor Brecheret
Farnese di Castro, Itália, 1894 – São Paulo, SP, 1955
Pudor, 1922
arenito
156 × 76 × 43 cm
Coleção particular

P. 150
Gregori Warchavchik
Odessa, Ucrânia, 1896 – São Paulo, SP, 1972
Casa Modernista da rua Santa Cruz, São Paulo, 1927
maquete
32 × 59,5 × 59,5 cm
Acervo da Fundação José e Paulina

Nemirovsky, em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo

P. 151
Gregori Warchavchik
Odessa, Ucrânia, 1896 – São Paulo, SP, 1972
Casa Modernista da rua Itápolis, São Paulo, 1929
maquete
escala 1:100
16,5 × 25,2 × 47 cm
realização de Roberto Righetti e Ana Ciotti
Acervo Museu de Arte Brasileira – MAB FAAP

PP. 152-7
Cícero Dias
Escada, PE, 1907 – Paris, França, 2003
Eu vi o mundo... ele começava no Recife, 1926 – 1929
guache e técnica mista sobre papel colado sobre tela
198 × 1200 cm
Coleção particular
© Dias, Cícero dos Santos/ AUTVIS, Brasil, 2021

P. 159
Tarsila do Amaral
Capivari, SP, 1886 – São Paulo, SP, 1973
Floresta, 1929
óleo sobre tela
63,9 × 76,2 cm
Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

P. 160
Ismael Nery
Belém, PA, 1900 – Rio de Janeiro, RJ, 1934
Visão interna – Agonia, 1931
óleo sobre cartão
71 × 48 cm
Coleção particular

P. 161
Ismael Nery
Belém, PA, 1900 – Rio de Janeiro, RJ, 1934
O encontro, c. 1928
óleo sobre cartão
46,6 × 55,5 cm
Coleção particular

P. 162
Flavio de Carvalho
Barra Mansa, RJ, 1899 – Valinhos, SP, 1973
Ascensão definitiva de Cristo, 1932
óleo sobre tela
75,5 × 62 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Compra do Governo do Estado de São Paulo, 1969. PINA 02354

P. 163
Flavio de Carvalho
Barra Mansa, RJ, 1899 – Valinhos, SP, 1973
A inferioridade de Deus, 1931
óleo sobre tela
54 × 73,5 cm
Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio

P. 163
Flavio de Carvalho
Barra Mansa, RJ, 1899 – Valinhos, SP, 1973
Pensando, 1931
óleo sobre tela
30 × 52 cm
Coleção particular

PP. 164-5
Flavio de Carvalho
Barra Mansa, RJ, 1899 – Valinhos, SP, 1973
Vila da alameda Lorena, São Paulo, 1936 – 1938
maquete
25,8 × 102,5 × 17,7 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Compra do Governo do Estado de São Paulo, 1969

PP. 166-7
Emiliano Di Cavalcanti
Rio de Janeiro, RJ, 1897 – 1976
A realidade brasileira (12 ensaios), 1933
álbum ilustrado
31,5 × 23,5 × 0,5 cm
Acervo Banco Itaú

PP. 168-9
Candido Portinari
Brodósqui, SP, 1903 – Rio de Janeiro, RJ, 1962
Café, 1935
óleo sobre tela
130 × 195,4 cm
Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/ Ministério do Turismo. MNBA715

P. 170
Oswaldo Goeldi
Rio de Janeiro, RJ, 1895 – 1961
Nuit paisible, 1924
xilogravura sobre papel
23,1 × 21,7 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Compra do Governo do Estado de São Paulo, 2011. PINA08825

P. 170
Oswaldo Goeldi
Rio de Janeiro, RJ, 1895 – 1961
Urubus e casa ao fundo, 1925
xilogravura sobre papel
25,5 × 29,5 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Compra do Governo do Estado de São Paulo, 2011. PINA08819

P. 170
Oswaldo Goeldi
Rio de Janeiro, RJ, 1895 – 1961
Mulheres no mangue, 1925
xilogravura sobre papel
17 × 15 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Compra do Governo do Estado de São Paulo, 2011. PINA08835

P. 171
Oswaldo Goeldi
Rio de Janeiro, RJ, 1895 – 1961
Mulher e homem de cartola, 1930
xilogravura sobre papel
37,8 × 30 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Compra do Governo do Estado de São Paulo, 2011. PINA08823

P. 171
Oswaldo Goeldi
Rio de Janeiro, RJ, 1895 – 1961
Luzes, 1930
xilogravura sobre papel
11,6 × 12,4 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Compra do Governo do Estado de São Paulo, 2011. PINA08836

P. 172
Alberto da Veiga Guignard
Nova Friburgo, RJ, 1896 – Belo Horizonte, MG, 1962
Vaso com flores, déc. 1930
óleo sobre tela
55 × 44,5 cm
Coleção Airton Queiroz, Fortaleza, CE

P. 173
Alberto da Veiga Guignard
Nova Friburgo, RJ, 1896 – Belo Horizonte, MG, 1962
Os noivos, 1937
óleo sobre madeira
58 × 48 cm
Coleção Museus Castro Maya - IBRAM (Rio de Janeiro)

P. 174
Alfredo Volpi
Lucca, Itália, 1896 – São Paulo, SP, 1988
Mulata, 1927
óleo sobre tela colada sobre madeira
59,5 × 50 cm
Coleção MAM São Paulo. Doação Carlo Tamagni,1967

P. 174
Alfredo Volpi
Lucca, Itália, 1896 – São Paulo, SP, 1988
Mogi das Cruzes, 1932 – 1933
óleo sobre papelão
29 × 34,5 cm
Coleção MAM São Paulo. Doação Carlo Tamagni, 1967

P. 175
Raimundo Cela
Sobral, CE, 1890 – Niterói, RJ, 1954
Saída da oficina, 1929
óleo sobre madeira
41 × 33 cm
Coleção Raimundo Cela/Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará

P. 176
Lívio Abramo
Araraquara, SP, 1903 – Assunção, Paraguai, 1992
Vila operária, 1935
xilogravura
25 × 25 cm
Acervo Banco Itaú

P. 176
Lívio Abramo
Araraquara, SP, 1903 – Assunção, Paraguai, 1992
Meninas de fábrica, 1935
xilogravura
25,3 × 24,3 cm
Coleção MAM São Paulo. Doação do artista, 1973

P. 177
Lívio Abramo
Araraquara, SP, 1903 – Assunção, Paraguai, 1992
Operário, 1935
xilogravura
36 × 28 cm
Coleção MAM São Paulo. Doação do artista, 1973

P. 177
Lívio Abramo
Araraquara, SP, 1903 – Assunção, Paraguai, 1992
Vendedor de palmitos, 1937
xilogravura
28,1 × 22,9 cm
Coleção MAM São Paulo. Doação Carlo Tamagni, 1967

P. 178
Lívio Abramo
Araraquara, SP, 1903 – Assunção, Paraguai, 1992
Espanha, 1937
linogravura sobre papel-arroz
47 × 26,2 cm
Coleção MAM São Paulo. Doação Carlo Tamagni, 1967

P. 179
Lívio Abramo
Araraquara, SP, 1903 – Assunção, Paraguai, 1992
Espanha, 1936 – 1937
xilogravura
31,5 × 27,3 cm
Coleção MAM São Paulo. Doação do artista, 1973

P. 179
Lívio Abramo
Araraquara, SP, 1903 – Assunção, Paraguai, 1992
Espanha, 1936 – 1937
xilogravura
23,5 × 29,8 cm
Coleção MAM São Paulo. Doação do artista, 1973

Fiaes de Carvalho

EXPOSIÇÃO

realização
Museu de Arte Moderna de São Paulo

curadoria
Aracy A. Amaral
Regina Teixeira de Barros

produção
MAM Curadoria

projeto expográfico
Isay Weinfeld
assistentes
Adriana Aun
Alan Chu
Marcelo Ribas

projeto gráfico
Estúdio Campo – Paula Tinoco e Roderico Souza
assistente
Bruna Sade

coordenação editorial
Lia Ana Trzmielina

audiovisual
Estúdio Preto e Branco

execução do projeto expográfico
Cenotech Cenografia

conservação
Elton Hipólito
Carolina N. R. Martins

montagem
Manuseio

transporte
ArtQuality

tradução para o inglês
Paulo Futagawa

assessoria de imprensa
A4&Holofote

#ModernoOnde
ModernoQuando

CATÁLOGO

realização
Museu de Arte Moderna de São Paulo

organização e texto
Aracy A. Amaral
Regina Teixeira de Barros

autores convidados
Aldrin Moura de Figueiredo
Ana Maria de Moraes Belluzzo
Cacá Machado
Durval Muniz de Albuquerque Júnior
Felipe Chaimovich
Luiz Felipe Alencastro
Rachel Vallego
Ruy Castro

projeto gráfico
Estúdio Campo – Paula Tinoco e Roderico Souza
assistente
Bruna Sade

coordenação editorial
Lia Ana Trzmielina

preparação e revisão de textos
Lia Ana Trzmielina

fotos
Karina Bacci
pp. 166, 167
Romulo Fialdini
pp. 9, 10, 102-165, 168-188, 200, 201, 208, 209

tratamento de imagem e impressão
Ipsis

Este livro foi composto com as fontes Aperçu e Erotique Alternate e impresso nos papéis Pólen Bold 90g/m² e Eurobulk 135g/m².

Agradecimentos

Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo
Biblioteca Municipal Mário de Andrade
Centro Cultural São Paulo (CCSP)
Coleção Airton Queiroz
Coleção Hecilda e Sergio Fadel
Fundação Biblioteca Nacional
Fundação José e Paulina Nemirovsky
Fundação Roberto Marinho
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB USP)
Instituto Moreira Salles (IMS)
Itaú Unibanco S.A.
Museu da Chácara do Céu/Museus Castro Maya
Museu de Arte Brasileira (MAB – FAAP)
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)
Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC)
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio)
Museu Lasar Segall
Museu Nacional de Belas Artes (MNBA)
Pinacoteca do Estado de São Paulo
Pinakotheke Cultural

Adolpho Leirner
Adriano Pedrosa
Alvaro Ancona de Faria
Ana Cristina Barreto de Carvalho
Ana Gonçalves Magalhães
Ana Paula Simioni
André A. Toral
Angela Varela Loeb
Antonio Almeida
Breno Krasilchik
Camila Romano
Camila Vitti
Cao Guimarães
Carlos Alberto G. Chateaubriand
Carlos Dale
Carlos Martins
Carlos Menegozo
Cecilia Ewbank
César Giobbi
Chaim e Daniel Hamer
Diana Gonçalves Vidal
Edson Queiroz Neto
Eduardo Saron
Elisabete Ribas
Felipe Chaimovich
Fernando Cocchiarale
Flora Sussekind
Gênese Andrade
Giancarlo Hannud
Gilberto Chateaubriand
Bandeira de Mello
Hecilda e Marta Fadel
Helena Ayoubi Silva
Heloísa Buarque de Holanda
Henrique Siqueira
Hugo Segawa
Ivo Mesquita
Ivoncy Ioschpe
Joaquim Falcão
Jochen Volz
Jorge Schwartz
José Augusto Ribeiro
José Miguel Wisnik
Josélia Aguiar
Laura Rodrigues
Lauro Cavalcanti
Livio Tragtenberg
Luís Antonio de Almeida Braga
Marcelo Mattos Araujo
Marcelo Monzani
Marcos Adolfo Amaro
Maria Alice Milliet
Maria Eduarda Marques
Marion Strecker Gomes
Max Morales Perlingeiro
Max Perlingeiro
Moacir dos Anjos
Mônica Xexéo
Patricia de Filippi
Paulo Kuczynski
Paulo Portella Filho
Regina Helena Dutra Rodrigues Ferreira da Silva
Renata Rocco
Roberto Hirth
Roberto Moreira Cruz
Romulo Fialdini
Rubens Schahin
Rui Moreira Leite
Sofia Fan
Sonia Balady
Stella Teixeira de Barros
Teodora Carneiro
Thiago Braga
Thiago Lupo Maluf
Tobias S. Visconti
Valeria Piccoli
Vera Helena Ferreira da Silva
Vera Toledo Piza

mam

Museu de Arte Moderna de São Paulo

presidente de honra
Milú Villela

diretoria
presidente
Elizabeth Machado
vice-presidente
Daniela Montingelli Villela
diretora jurídica
Tatiana Amorim de Brito Machado
diretor financeiro
Sérgio Eduardo Costa Rebêlo
diretor administrativo
Telmo Giolito Porto
diretores
Camila Granado Pedroso Horta
Eduardo Saron Nunes
Sérgio Silva Gordilho
Simone Frossard Ikeda

conselho deliberativo
presidente
Geraldo José Carbone
vice-presidente
Henrique Luz
conselheiros
Adolpho Leirner
Alfredo Egydio Setúbal
Andrea Chamma
Andrea Paula Barros
Carvalho Israel da Veiga Pereira
Anna Maria Gouveia Guimarães
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Caio Corrêa Najm
Caio Luiz de Cibella de Carvalho
Carlos Eduardo Moreira Ferreira
Carmen Aparecida Ruete de Oliveira
Danilo Santos de Miranda
Eduardo Brandão
Eduardo Saron Nunes (licenciado para a diretoria até assembleia geral de 2024)
Fábio Luiz Pereira de Magalhães
Fernando Moreira Salles
Francisco Pedroso Horta
Gabriela Baumgart
Georgiana Rothier Pessoa Cavalcanti Faria
Helio Seibel
Israel Vainboim
Jean-Marc Etlin
Jorge Frederico M. Landmann
Karla Meneghel
Leo Slezynger
Luís Terepins
Marcos Adolfo Fernamo Amaro
Maria Fernanda Lassalvia P. de Mello
Maria Regina Pinho de Almeida
Mariana Guarini Berenguer
Mário Henrique Costa Mazzilli
Martin Grossmann
Michael Edgard Perlman
Neide Helena de Moraes
Paulo Gaio de Castro Júnior
Paulo Proushan
Paulo Setúbal Neto
Peter Cohn
Priscila Fonseca da Cruz
Roberto B. Pereira de Almeida
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Seibel
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Sérgio Silva Gordilho (licenciado para diretoria até assembleia geral de 2022)
Simone Schapira Wajman
Susana Leiner Steinbruch
Telmo Giolito Porto (licenciado para diretoria até assembleia geral de 2022)
Vera Sarnes Negrão

comitê cultural e de comunicação
coordenação
Fábio Luiz Pereira de Magalhães
comitê
Andrea Paula Barros
Carvalho Israel da Veiga Pereira
Caio Luiz Cibella de Carvalho
Camila Granado Pedroso Horta
Eduardo Saron Nunes
Elizabeth Machado
Jorge Frederico M. Landmann
Maria Fernanda Lassalvia P. de Mello
Maria Regina Pinho de Almeida
Martin Grossmann
Neide Helena de Moraes
Sérgio Silva Gordilho

comitê de governança
coordenação
Mário Henrique da Costa Mazzilli
comitê
Alfredo Egydio Setúbal
Andrea Chamma
Anna Maria Gouvea Guimarães
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Elizabeth Machado
Geraldo José Carbone
Henrique Luz
Marcos Fernamo Amaro
Mariana Guarini Berenguer
Tatiana Amorim de Brito Machado
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

comitê financeiro e de captação
comitê
Caio Corrêa Najm
Daniela Montigelli Villela
Elizabeth Machado
Francisco Pedroso Horta
Gabriela Baumgart
Georgiana Rothier Pessoa Cavalcanti Faria
Geraldo José Carbone
Helio Seibel
Jean-Marc Etlin
Luís Terepins
Sérgio Eduardo Costa Rebêlo

comitê de nomeação
Alfredo Egydio Setúbal
Elizabeth Machado
Geraldo José Carbone
Henrique Luz

conselho fiscal
titulares
Demétrio de Souza Reginaldo Ferreira Alexandre
Susana Hanna Stiphan Jabra (presidente)
suplentes
Magali Rogéria de Moura Leite
Maria Cristina de Freitas Archilla
Walter Luís Bernardes Albertoni

comissão de arte
Claudinei Roberto da Silva
Cristiana Tejo
Vanessa K. Davidson

associados patronos
Adolpho Leirner
Alfredo Egydio Setúbal
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Carlos Eduardo Moreira Ferreira
Carmen Aparecida Ruete de Oliveira
Daniela Montingelli Villela
Danilo Santos de Miranda
Eduardo Brandão
Eduardo Salomão Neto
Eduardo Saron Nunes
Fernando Moreira Salles
Francisco Pedroso Horta
Georgiana Rothier P. Cavalcanti Faria
Geraldo José Carbone
Helio Seibel
Henrique Luz
Israel Vainboim
Jean-Marc Etlin
Leo Slezynger
Mariana Guarini Berenguer
Mário Henrique Costa Mazzilli
Michael Edgard Perlman
Neide Helena de Moraes
Paulo Proushan
Paulo Setúbal Neto
Peter Cohn
Raul Alves Pereira Netto
Roberto B. Pereira de Almeida
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Seibel
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Simone Schapira Wajman

incentivadores da arte
coordenação
Patricia Chaccur
analista
Juliene Campos Braga Botelho Lanfranchi
membros
Ana Cristina Medeiros Haberfeld
Ana Eliza e Paulo Setúbal
Adrienne e Nelson Jobim
Alfredo Egydio Setúbal
Alisson Mendonça
Antônia Bergamin e Mateus Ferreira
Beatriz Yunes Guarita
Claudia e Nelson Davis
Daniela M. Villela
Daniel Augusto Motta
Fernanda Maria de Castro Marques
Glaucia e Peter Cohn
Guilherme Simões de Assis
Lara Donatoni Matana
Luciana Caravello
Luiz Lara
Marcia Lerro Pimenta
Marcia P. S. Feldon
Maria da Conceição Cavalheiro Alves de Queiroz
Mariana Guarini Berenguer
Marjorie e Geraldo Carbone
Marilia Chede Razuk
Milú Villela
Odete Lima Krause
Regina Pinho de Almeida
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Seibel
Sandra e José Luiz Setúbal
Silvana Maria Hofig Ramos
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Thalita Cefali Zaher
Thiago Gomide
Vilma Eid
Vivian F. S. M. Cecco

núcleo contemporâneo
coordenação
Camila Granado Pedroso Horta
analista
Juliene Campos Braga Botelho Lanfranchi
membros
Adriana Dequech Sola
Alaide Cristina Barbosa
Ulson Quercia
Alexandre de Castro e Silva
Ana Carmen Longobardi
Ana Eliza Setúbal
Ana Lopes
Ana Paula Cestari
Ana Paula Vilela Vianna
Ana Serra
Ana Teresa Sampaio
Andrea Gonzaga
Andrea Johannpeter
Ângela Akagawa
Antônio de Figueiredo Murta Filho
Antônio Marcos Moraes Barros
Beatriz Freitas Fernandes
Távora Filgueiras
Beatriz Yunes Guarita
Bianca Cutait
Camila Horta
Camila Mendez
Camila Siqueira
Camila Yunes Guarita
Carolina Alessandra Guerra Filgueiras
Carolina Massad Cury
Cinara Ruiz
Cintia Rocha
Claudia Maria de Oliveira Sarpi
Cleusa de Campos Garfinkel
Cristiana Rebelo Wiener
Cristiane Quercia Tinoco Cabral
Cristiano Biagi
Cristina Baumgart
Cristina Canepa
Cristina Tolovi
Daniela M. Villela
Daniela Steinberg Berger
Dany Rappaport
Dany Saadia Safdie
Eduardo Mazilli de Vassimon
Esther Cuten Schattan
Esther D'Amico Constantino
Fabio Cimino
Fernanda Boghosian Rossi
Fernanda Mil-Homens Costa
Flávia Regina de Souza Oliveira
Florence Curimbaba
Franco Pinto Bueno Leme
Gustavo Clauss
Heloisa Désirée Samaia
Ida Regina Guimarães Ambroso Marques
Ilaria Garbarino Affricano
Isabel Ralston Fonseca de Faria
Janice Mascarenhas Marques
José Eduardo Nascimento
Judith Kovesi
Juliana Neufeld Lowenthal
Karla Meneghel
Lucas Cimino
Luciana Lehfeld Daher
Luis Felipe Sola
Luisa Malzoni Strina
Maguy Etlin
Marcio Alaor Barros
Maria das Graças Santana Bueno
Maria Julia Freitas Forbes
Maria Lúcia Alexandrino Segall
Maria Teresa Igel
Mariana de Souza Sales
Marina Berti Yunes
Marina Lisbona
Marta Tamiko Takahashi Matushita
Milena Dayan Liberman
Mônica Mangini
Monica Vassimon
Morris Safdie
Murillo Cerello Schattan
Nadja Cecilia Silva Mello Isnard
Natalia Jereissati
Nicolas Wiener
Patricia Magano
Patricia Mendonça Barros
Paula Almeida Schmeil Jabra
Paula Furlanetto
Paula Regina Depieri
Paulo Proushan
Paulo Setúbal Neto
Philippe Racy Takla
Raquel Steinberg
Regina de Magalhães Bariani
Renata Castro e Silva
Ricardo Trevisan
Rodolfo Viana
Rodrigo Editore
Rosa Amélia de Oliveira Penna Marques Moreira
Rosana Aparecida Soares de Queiroz Visconde
Ruy Hirschheimer
Sabina Lowenthal
Samantha Abuleac Steinberg
Sandra C. de Araújo Penna
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Silvio Steinberg
Sonia Regina Grosso
Sonia Regina Opice
Teresa Cristina Bracher
Titiza Nogueira
Vera Lucia Freitas Havir
Wilson Pinheiro Jabur
Yara Rossi

colaboradores

curador-chefe
Cauê Alves

superintendente executiva
Gisele Regina

acervo
coordenação
Claudia Guidi Falcon
assistentes
Camila Gordillo de Souza
Bárbara Blanco
Bernardes de Alencar
técnico em manuseio
Igor Ferreira Pires

administração
coordenação
Danielle Leonor Pacheco Medina

compras
analista
Fernando Ribeiro Morosini

financeiro
analistas
Diogo Silva Barros
Renata Noé Peçanha da Silva
assistente
Jefferson da Silva Borges Fernandes

assistência à curadoria e superintendência
Thaïs Brito

assistência à presidência
Daniela Reis

biblioteca
bibliotecária
Léia Carmen Cassoni
assistente
Renan Brigeiro Lima

comunicação
coordenação
Eloise Zadig Pereira Gomes de Martins
analista
Deri Andrade
designer
Beatriz Falleiros Nunes
produção e edição de vídeo
Marina Paixão (PJ)

curadoria
museólogo
Pedro Nery

educativo
coordenação
Mirela Agostinho Estelles
analista
Maria Iracy Ferreira Costa
educadores
Amanda Harumi Falcão
Amanda Silva dos Santos
Barbara Ganizev Jimenez
Fernanda Vargas Zardo
Gregório Ferreira Contreras Sanches
Leonardo Barbosa Castilho
estagiárias
Cristina Naiara Fernandes
Luna Souto Ferreira

cursos
educadora
Barbara Ganizev Jimenez
analista de cursos
Jorge Augusto de Oliveira

jurídico
advogada
Olívia Bonan (PJ) – BS&A Borges Sales & Alem Advogados
estagiária
Mei Jou (PJ)

negócios
Laura Pinheiro Brunello

clube de colecionadores
assistente
Monique Marquezin Alves

eventos
analista
Juliene Campos Braga Botelho Lanfranchi

loja
analista
Fabiana Martins de Almeida
Luan Carlos (PJ)

programa de sócios
analista
Daniela Reis

parcerias e projetos
coordenação
Kenia Maciel Tomac

parcerias
analista
Mariana Rojas Duailibi
assistente
Isabela Marinara Dias

projetos culturais
analista
Deborah Balthazar Leite
assistente
Valbia Juliane dos Santos Lima

projetos incentivados
Sirlene Ciampi (PJ)

patrimônio
coordenação
Estevan Garcia Neto
oficial de manutenção
Alekiçom Lacerda
técnico de manutenção
Carlos José Santos
assistente
Venicio Souza (PJ)

bilheteria
Flávio Andrade (PJ)

bombeiro civil
André Luiz (PJ)
Marcelo Santos (PJ)

limpeza
Tejofran

segurança patrimonial
Power Segurança

produção de exposições
coordenação executiva
Paula Amaral
produção
Ana Paula Pedroso Santana
Patricia Pinto Lima
assistente
Marina do Amaral Mesquita
produtor interino
Pedro Henrique Lopes (PJ)

recursos humanos
coordenação
Karine Lucien Decloedt
assistente
Débora Cristina da Silva Bastos

tecnologia da informação
coordenação
Nilvan Garcia
analista
Guido Peters (PJ)

mantenedores

platina
BNP Paribas
Havaianas
XP Private

ouro
Alupar
Banco Votorantim
Credit Suisse
EMS
Havan
KPMG
Leo Madeiras e Leo Social
Lojas Renner S.A.
Marsh McLennan
Pinheiro Neto Advogados
PwC
TozziniFreire Advogados
Verde Asset Management
Vivo

prata
Banco Safra
Bloomberg
Philanthropies
Bompack
Emporium São Paulo
Grupo Comporte
ICTS
Montana Química
PIRELLI

parcerias institucionais
Africa
Aliança Francesa
Ana Silvia Matte
Consultoria e Meritor Recursos Humanos
BMA
BMI
Canson
Cinema Belas Artes
Cultura e Mercado
Deca
FIAP
Gusmão & Labrunie Propriedade Intelectual
Hospital Israelita Albert Einstein
Hugo Boss
Orfeu Cafés Especiais
Senac

parcerias de mídia
Arte!Brasileiros
Arte que Acontece
Canal Arte 1
Editora Trip
Eletromidia
Folha de S.Paulo
Inner Editora
JCDecaux
Piauí
Quatro Cinco Um

player oficial
Spotify

programas educativos

arte e ecologia
Havaianas

domingo mam
TozziniFreire Advogados

família mam
PwC

igual diferente
Banco Votorantim

programa de visitação
Pinheiro Neto Advogados

marcenaria no mam
Leo Madeiras e Leo Social

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

Moderno onde? Moderno quando? A Semana de 22 como motivação.
Aracy A. Amaral e Regina Teixeira de Barros (Curadoria e texto de apresentação) ; Elizabeth Machado (Apres.) ; Cauê Alves (Apres.) ; Durval Muniz de Albuquerque Júnior, et al. (Textos) ; Lia Ana Trzmielina (Revisão) ; Estúdio Campo (Designer gráfico).

São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021
216 p. il.:

Textos em Português.
Exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo de 4 de setembro a 12 de dezembro de 2021.
ISBN 978-65-990406-7-2

1. Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2. Título. 3. Arte Moderna Século XX – Brasil. I. Albuquerque Júnior, Durval Muniz de. II. Alencastro, Luiz Felipe. III. Amaral, Aracy A. IV. Barros, Regina Teixeira de. V. Belluzzo, Ana Maria de Moraes. VI. Castro, Ruy. VII. Chaimovich, Felipe. VIII. Figueiredo, Aldrin Moura de. IX. Machado, Cacá. X. Vallego, Rachel.

CDU: 7.036(81) CDD: 700.904

O Museu de Arte Moderna de São Paulo está à disposição das pessoas que eventualmente queiram se manifestar a respeito de licença de uso de imagens e/ou de textos reproduzidos neste material, tendo em vista determinados artistas e/ou representantes legais que não responderam às solicitações ou não foram identificados, ou localizados.

ISBN 978-65-990406-7-2