

# INTRODUÇÃO

**E**m 1917, na *Revista do Brasil*, o crítico de arte Monteiro Lobato, visto como passadista pelos futuros modernistas paulistas, assim se refere a Almeida Jr.:

(...) A madrugada do dia seguinte raia com Almeida Jr. Ele conduz pelas mãos uma coisa nova, e verdadeira, o naturalismo. Exerce entre nós a missão de Courbet na França. Pinta não o homem, mas um homem – o filho da terra, e cria com isso a pintura nacional em contraposição à internacional, dominante até aí...<sup>1</sup>.

Para Monteiro Lobato, Almeida Jr. – ao contrário de Pedro Américo e de todos os artistas que o antecederam no Brasil – representava o início de uma arte propriamente brasileira pelo fato do artista, na terceira e última fase de sua carreira, ter tomado a paisagem humana do Brasil (notadamente a do interior de São Paulo), como elemento propulsor de suas últimas pinturas.

Em 1940, o crítico de arte, o modernista carioca Luís Martins publica, na *Revista do Arquivo de São Paulo* (e depois em separata), o ensaio “Almeida Jr.”. Neste texto, ao adentrar na análise da última fase do artista, o autor compara-o aos seus antecessores Pedro Américo e Vítor Meirelles:

(...) Ele alcançava com felicidade um equilíbrio agradável, pondo a serviço de uma simpática inspiração de ordem social uma forte sabedoria de execução plástica.

Não caía assim na esterilidade do simples artesanato, isto é, dos pintores apenas (...) preocupados com as pesquisas técnicas da plástica, para os quais o assunto não passava de literatura desprezível (...).<sup>2</sup>

Mais adiante, Martins afirma:

(...) Mas, a meu ver, o que coloca o artista ituano num plano de grande altura no panorama nacional é o sentido inaugural da sua pintura.

De fato, a sua originalidade é ser um pintor tipicamente brasileiro, ou mais precisamente, paulista. Regionalismo não quer dizer assunto. Pedro Américo ou Vítor Meirelles pintaram grandes painéis inspirados em motivos heróicos da

nossa história e a arte de ambos não passa de uma transplantação, em estilo de ópera, de todos os Horace Vernet pintadores de batalhas (...)

(...) Há um espírito brasileiro inequívoco em seus quadros, qualquer coisa de inconscientemente bárbaro e profundo, uma fatalidade de terra moça – que nenhum grande artista estrangeiro conseguiria traduzir. Ele é o primeiro clássico da nossa pintura (...).

(...) A importância social da obra de Almeida Jr. é significativa. Ele é o pintor da madrugada do nosso fastígio agrícola, o fixador da nossa vida rural no início da era da grandeza do café (...) Ele representava o início brilhante de uma fase de ouro das nossas artes plásticas. Mas, como no caso do Aleijadinho frisado pelo Sr. Mário de Andrade, estaria fadado a ser mais um “boato falso da nacionalidade” (...).<sup>3</sup>

Comparando os textos citados, é possível perceber que os dois, apesar de separados por mais de 20 anos – e por toda a história do modernismo brasileiro –, guardam pontos em comum. Ambos consideram o artista ituano José Ferraz de Almeida Jr. como um marco na história da arte no Brasil, pelo fato de ter fixado elementos peculiares à ambiência brasileira.

O primeiro acreditava que o artista em questão era o iniciador da arte tipicamente brasileira; já o segundo – aparelhado pelas reflexões anteriores do crítico paulistano Mário de Andrade em relação ao caráter nacional da obra do Aleijadinho – considerava Almeida Jr., apesar de “clássico”, um “boato falso da nacionalidade”:

(...) O que há na arte de Almeida Jr. de inventivo e de novo – a invenção da pintura brasileira – foi uma circunstância inconsciente, instintiva apenas do desejo de transportar para a tela, com perfeito domínio da pintura, a realidade bárbara, pitoresca e jovem da sua terra.

Era ainda a superstição da cópia e realizada com um processo naturalista. Mas como o homem possuía, sem o saber, qualquer coisa das grandes genialidades criadoras, realizou uma obra de certa forma nova, virgem, cheia do vigor selvagem das madrugadas dos trópicos.

Porque o trabalho da sua última fase foi, de fato, uma verdadeira madrugada para a pintura brasileira, madrugada que infelizmente logo se enevoou, voltando à noite de foscas estrelas (...).<sup>4</sup>

No texto de Mário de Andrade que enformava as considerações de Luís Martins sobre Almeida Jr., ele assim se pronunciava sobre o “gênio plástico” nacional que a obra do Aleijadinho anunciava, mas que não se confirmaria no futuro, apesar dos raros “Almeida Juniores”:

(...) O Brasil deu nele o seu maior engenho artístico, eu creio. Uma grande manifestação humana. A função histórica dele é vasta e curiosa. No meio daquele

enxame de valores plásticos e musicais do tempo (...) ele coroava uma vida de três séculos coloniais. Era de todos, o único que se poderá dizer nacional, pela originalidade de suas soluções. Era já um produto da terra, e do homem vivendo nela, e era um inconsciente de outras existências melhores de além-mar (...) Mas, engenho já nacional, era o maior boato-falso da nacionalidade, ao mesmo tempo que caracterizava toda a falsificação da nossa entidade civilizada, feita não de desenvolvimento interno, natural, que vai do centro pra periferia e se torna excêntrica por expansão, mas de importações acomodáticas e irregulares, artificial, vinda do interior. De fato Antonio Francisco Lisboa profetizava para a nacionalidade um gênio plástico que os Almeida Juniores posteriores, tão raros! são insuficientes para confirmar (...).<sup>5</sup>

Publicado originalmente em 1935, mas escrito em 1928, neste texto percebe-se o crítico enunciando talvez pela primeira vez a existência de um “gênio plástico” brasileiro, ou um caráter nacional para a arte brasileira, que via pontualmente em alguns artistas locais (Aleijadinho, Almeida Jr.), mas que nunca chegou a se desenvolver plenamente, por razões independentes dos próprios artistas e do desejo do autor.

Esta preocupação com o “gênio plástico”, com o caráter nacional que a arte brasileira deveria assumir, pautou a produção artística e a crítica de arte modernista brasileiras, desvinculando-as, por um lado, de uma aproximação maior com as vanguardas européias mais radicais e, por outro, ligando-a a certas necessidades muito próximas daquelas percebidas pela arte e pela crítica de arte que antecederam o modernismo no Brasil.

O propósito deste estudo é justamente tentar demonstrar esta situação por meio da análise dos textos de crítica de arte de Mário de Andrade, o mais influente crítico do movimento.

\*

Mário de Andrade, tendo recebido no Rio de Janeiro o ensaio citado de Luís Martins, se apressa a comentar por carta o estudo de seu colega mais jovem. Após tecer uma série de considerações sobre a primeira parte do texto, Andrade entra propriamente na questão “Almeida Jr.”:

(...) Quanto à crítica de Almeida Jr., acho bem boa, embora às vezes você faça um bocado de literatura. Não há dúvida que nos quadros da terceira fase, especificamente, se percebe um “espírito brasileiro” no pintor (...) Mas em vez de ver esse espírito brasileiro em “qualquer coisa de inconscientemente bárbaro e profundo, uma fatalidade de terra moça”, não seria preferível a esta crítica impressionista, dar dados mais objetivos? Sinto um “mau gosto” nos acordes de cor de A. Júnior, em principal levado pela radicalização realística da cor da terra e da pele queimada do caipira, que encontrará eco no “mau gosto” caipira de baú,

de Tarsila e em certos acordes mais virtuosísticos mas sem comparação genealógica do Portinari do *Café*, do *S. João* e certos quadros da fase atual. E ainda o Guignard (provavelmente via Matisse) de certas flores e quadros de gênero. E o Cícero Dias das aquarelas (...).<sup>6</sup>

À primeira vista pode parecer curiosa a preocupação, tanto de Luís Martins quanto de Mário de Andrade, com um artista que, no contexto da história oficial do modernismo brasileiro, estaria fora deste movimento. Mais curioso ainda é perceber como Mário de Andrade facilmente estabelece pontos de contato entre o “mau gosto” de Almeida Jr. e certos elementos das poéticas de alguns dos principais pintores modernistas, entre eles, seu preferido, Candido Portinari.

Se forem analisados alguns textos críticos de Mário de Andrade, não fica difícil perceber porque em nenhum momento ele se opõe à proposta do jovem Luís Martins. Afinal – um mais maduro, outro ainda buscando esta maturidade –, ambos tentavam encontrar as bases de uma pintura nacional para o Brasil, uma raiz mais profunda para a plástica modernista brasileira.

Esta questão era tão crucial para os dois intelectuais que não importava, inclusive, que Almeida Jr. tivesse sido o pintor ideal do crítico brasileiro elevado a ícone do passadismo mais retrógrado: Monteiro Lobato. É notável, igualmente, como a imagem que Luís Martins cria para caracterizar a importância de Almeida Jr. para a arte brasileira – “Porque o trabalho da sua última fase foi, de fato, uma verdadeira madrugada para a pintura brasileira” – possui a mesma base metafórica da imagem usada por Lobato para também caracterizar o artista: “a madrugada do dia seguinte raia com Almeida Jr.”.

Analisando a produção artística e, sobretudo, a produção da crítica de arte modernista entre a década de 1930 até meados dos anos de 1940, parece que a oposição entre modernistas e seus antecessores era coisa do passado, ou talvez nem tivesse, de fato, existido.

O processo de institucionalização rápido pelo qual passou o modernismo nos anos de 1930, as vitórias sucessivas contra seus detratores, aliados à persistência de certos valores nacionalistas e a uma preocupação mais voltada para os aspectos sociais da arte, fazem parecer à primeira vista que entre os modernistas e aqueles artistas e críticos que os antecederam não existiu de fato ruptura, mas sim uma evolução no campo da linguagem plástica, no caso dos artistas, e no plano teórico, no caso de alguns críticos.

Fora algumas transformações mais visíveis, a crítica de arte modernista em grande parte continuava discutindo questões muito mais pertinentes a um ideário estético ligado às correntes do século XIX do que propriamente daquele das vanguardas históricas. A razão para tal situação encontra-se justamente no fato de que dentro do modernismo foi deixado um substrato estético da arte do passado – de derivação realista/naturalista, em alguns casos, e “clássica”, em outros –, que permaneceu subjacente a toda a sua produção plástica e de crítica de arte. Se este fato, por um lado, ajudou o movimento a galgar rapidamente os vários postos rumo à oficialidade da arte brasileira já nos anos de 1930/1940, por outro, constituiu-se no seu *handicap* frente às neovanguardas (sobretudo aquelas não-figurativas), que começaram a surgir no Brasil já no final dos anos de 1940.

Tal “resíduo estético da arte do passado”, percebido no modernismo brasileiro – é preciso frisar desde já –, não constituiu uma singularidade do movimento local no plano internacional. Como é sabido, no período entre-guerras, a arte internacional presenciou o ressurgimento em vários países da Europa e das Américas de certos valores estéticos e programáticos nascidos no século XIX ou que naquela época assumiram grande evidência.

Este ressurgimento de valores “clássicos” e “realistas” na arte da primeira metade do século XX obedeceu a injunções específicas do clima estético-ideológico da época, seguindo, em cada país especificamente, singularidades próprias, de acordo com o ambiente sócio-político de cada um deles.

Por outro lado, aquele “resíduo”, ao ser transplantado do século XIX (ou anteriores) para o século XX, teve que se adaptar a certas questões estético/artísticas propostas pelas vanguardas históricas que antecederam o transplante. Isto significou que, do ponto de vista formal, muitas vezes tal “resíduo” atingiu diferenças notáveis em relação a seus modelos do passado, tendo assumido, portanto, a aparência de algo “novo”.

De qualquer maneira, o que é importante fixar é que, apesar das transformações formais pelas quais passou e apesar das funções diferenciadas que assumiu no contexto sócio-político do século XX, aquela herança do século anterior – justamente por ser uma herança –, trouxe muitos elementos que traíam sua origem e que contribuíram para a problematização da real atualidade daqueles “realismo” e “classicismo”, no contexto do século XX.

Justamente pelo fato do modernismo brasileiro ter adotado a recuperação de questões estéticas do passado, obedecendo a uma tendência interna-

cional comum, apreciada e muito desejada na época, seus protagonistas, parece, não tiveram muita consciência de estarem adotando “resíduos” do passado – para muitos deles, e Mário de Andrade está incluso, o retorno à ordem era o que de mais atual havia na cena artística do momento. Assim, torna-se mais difícil caracterizar aquele substrato de maneira objetiva.

Talvez a primeira possibilidade de pensá-lo surja justamente pela recusa da crítica modernista em aderir incondicionalmente às propostas das vanguardas do início do século XX, e de deixar entre os seus propósitos a necessidade de constituição de uma arte moderna no Brasil, na qual o “assunto brasileiro” seria a questão fundamental. Dentro desse universo, a produção dos textos de Mário de Andrade foi a mais significativa, não apenas pelas suas qualidades literárias e pela influência que teve no meio, como, igualmente, pelo fato de, nela, a questão do nacional nas artes visuais assumir toda a sua força.

A identificação de Mário de Andrade com o propósito de ver nascer no Brasil do século XX uma arte que fixasse o homem brasileiro através de um gênio local perpassa toda a sua trajetória como crítico, do início dos anos de 1920, até seus últimos textos, de meados da década de 1940, contaminando seus estudos sobre o Aleijadinho, Emiliano Di Cavalcanti, Lasar Segall etc., e, sobretudo, seus artigos e ensaios sobre Candido Portinari. Daí o interesse em analisar mais de perto o trabalho do crítico.

Outro fator que levou à concentração da atenção deste estudo sobre os textos andradianos foi o processo de identificação (às vezes problemático) de Mário de Andrade, não apenas com o objeto de seu interesse (a arte nacional), mas também com os agentes promotores deste objeto que tanto o mobilizava. Refiro-me à sua identificação com o Aleijadinho e, sobretudo, com Candido Portinari. Tais questões foram levantadas no estudo que se segue por terem sido consideradas fatores determinantes – embora nunca discutidos – para uma compreensão mais global da problemática do nacional nas artes visuais brasileiras do período modernista.

Antes de dar início propriamente ao estudo, gostaria de frisar que neste rastreamento dos textos da crítica de arte de Mário de Andrade, muitas vezes – como era de se esperar –, vi-me obrigado a tentar entender certas questões que extrapolavam o circuito dos textos sobre arte do autor. Tais situações obrigaram-me a ampliar meu campo de análise para outras áreas da sua produção intelectual e mesmo para certos aspectos de sua personalidade.

Que os “andradianos” não se sintam incomodados com essas pequenas invasões e entendam este estudo como apenas mais uma contribuição – sempre incompleta – para o entendimento desse intelectual que às vezes parece um mar plácido, cheio de correntezas submersas.

## CAPÍTULO UM O CÍRCULO SE ABRE

### Sou passadista, confesso

**E**m seu “Prefácio interessantíssimo”, de 1922, Mário de Andrade dá pistas do que pretendia com o seu modernismo:

(...) Livro, evidentemente impressionista.

Ora, segundo modernos, erro grave o Impressionismo.

Os arquitetos fogem do gótico como da arte nova, filiando-se, para além dos tempos históricos, nos volumes elementares: cubo, esfera, etc. Os pintores desdenham Delacroix como Whistler, para se apoiarem na calma construtiva de Rafael, de Ingres, do Greco. Na escultura Rodin é ruim, os imaginários africanos são bons. Os músicos desprezam Debussy, genuflexos diante da polifonia catedralesca de Palestrina e João Sebastião Bach. A poesia... “tende a despojar o homem de todos os seus aspectos contingentes e efêmeros, para apanhar nele a humanidade”... Sou passadista, confesso (...).<sup>1</sup>

Opondo aos modernos o Impressionismo, Mário de Andrade não está fazendo blague ao escrever que é passadista. Ou melhor: em sua blague a mentira tem um fundo de verdade.

O autor aponta, em seu “Prefácio”, via um discurso irônico, a encruzilhada em que se encontrava o movimento moderno internacional no primeiro pós-guerra. Após o aparente rompimento das regras estéticas estabelecidas e a ênfase à individualidade absoluta dos artistas, certos grupos tendiam, naquele período, a reintroduzir no discurso da modernidade algum grau de estrutura ordenadora, para fazer a arte contemporânea voltar a dialogar com a tradição, ampliando seu sentido, sem nunca mais ignorá-la.

Dentro deste quadro, o Impressionismo era entendido como o ponto crucial do desgarramento da arte em relação à tradição, fato que deveria ser combatido.<sup>2</sup> Se o movimento havia sido importante como o primeiro sinal da necessidade da arte se libertar de certas fórmulas revelhas que, apesar de tudo, continuavam tolhendo a personalidade do artista, a consequência de seu



empreendimento nas gerações seguintes fora nefasta: levava à radicalização do puro individualismo, onde era impossível qualquer julgamento crítico. Urgia assim uma revisão desses valores individualistas das vanguardas, para reinstaurar algum tipo de solução ordenadora.

Neste universo de problemas, embora Mário de Andrade afirme no “Prefácio” que sua obra era “impressionista” – e ele, por consequência, “passadista” –, estava chamando a atenção para a novidade do período: aquele sentimento ordenador que surgia em todas as áreas da arte e do qual ele seria um dos principais porta-vozes no país.

O próprio Mário de Andrade teve a oportunidade de demonstrar a necessidade de revisão dos postulados das vanguardas um ano antes do lançamento de *Paulicéia Desvairada*, quando, em 1921, publicou na *Revista do Brasil* o ensaio “Debussy e o Impressionismo”. Ali, problematizando a fácil ligação que a crítica musical fazia entre a obra do músico francês com o Impressionismo, Andrade tentava demonstrar, em primeiro lugar, a dificuldade de se definir aquele movimento, justamente pelo viés profundamente individualista que o caracterizava:

(...) Reino do Impressionismo... se há uma tendência artística difícil de sintetizar, essa é por certo o Impressionismo. É a expressão insulada, a liberdade de credos, a sensação mais primitiva do eu, sem coordenações, sem análise, sem crítica. Assim sendo, chegamos a esta enormidade verdadeira, perfeitamente verificável, mas para a qual é impossível achar um lema concretizador: cada artista é uma escola. A norma geral que congrega todos os impressionistas não chega sequer a dar a mínima idéia do que fez cada um deles (...).<sup>3</sup>

Nota-se neste texto algumas das posturas que o autor manterá sobre os movimentos que transformaram a arte do início do século XX, estabelecidas a partir de sua leitura do Impressionismo: essas tendências, devido ao franco individualismo que pregam, transformam os artistas em ilhas, impedindo coordenadas generalizadoras e dificultando, portanto, uma comunicação mais direta com o público.

Tentando reforçar esse seu ponto de vista, Andrade chega a citar o teórico alemão Hermann Barr que, comparando o Impressionismo e o Expressionismo, enfatizava que o primeiro era fundamentalmente retiniano. Para Barr, o artista impressionista:

(...) abandona tudo o que é pensamento posterior à sensação visual, temendo deturpá-la. O olhar atento já ‘teoretiza’, porque não contém mais unicamente o

que o atraiu, mas também uma colaboração humana; e o impressionista desconfia do homem como o homem primitivo desconfia da natureza. Assim o impressionista quer surpreender a natureza, antes mesmo que ela seja modificada pela percepção humana e desce à primeira sensação visual para apanhar o exterior, quando penetra em nós, no momento em que fere a nossa retina, no instante da sensação.” (...),<sup>4</sup>

Este entendimento do Impressionismo como uma arte apenas dependente do olhar, supostamente sem a intermediação da razão ou da racionalidade, levará Mário de Andrade a afirmar, em outro momento de seu ensaio, que o Impressionismo pictórico, preocupado apenas com a “primeira impressão”, “descamba naturalmente para o mais aberto realismo”. O movimento tinha sido “o supra-sumum do descritivo”.<sup>5</sup>

Essa compreensão do Impressionismo como um ponto de exacerbação do realismo – aliás, muito comum na época<sup>6</sup> –, segundo o ponto de vista do autor, estaria levando a arte moderna a uma reação contrária – ao “expressionismo”. Este, se tenta por um lado refrear o descambar do Impressionismo rumo ao realismo, por outro afasta a arte da natureza, “exagerando às vezes propositadamente certas formas para um efeito simbólico, puramente espiritual”.<sup>7</sup>

O autor possui uma visão dúbia quanto a esse “expressionismo” que foge da natureza. A produção de vanguarda, negando o realismo “descambiado” dos impressionistas, mas herdeira ainda do seu caráter individualista, vinha se fechando num hermetismo igualmente não desejável. Andrade reflete: “(...) essas teorias deram um Picasso, um Boccioni um Archipenko, em Marco Chagall!...”.<sup>8</sup> Fica nítido nesta referência a alguns dos artistas ligados a correntes mais radicais das vanguardas, o quanto Mário de Andrade era reticente a eles e às suas propostas.

Na continuidade, percebe-se que o que Mário propunha como arte moderna em 1921 era uma modernidade como aquela que no fundo enxergava na obra de Debussy. A historiadora Annateresa Fabris sintetiza bem esse seu pensamento:

(...) A idéia de arte moderna buscada por Mário de Andrade concretiza-se, por fim, em Debussy, cujo trajeto parece ser o seu trajeto: conhecimento das fórmulas clássicas afastamento delas constituição de uma nova estética “raciocinada” (...)<sup>9</sup>

Assim, a partir da reflexão sobre os posicionamentos de Mário de Andrade em relação ao Impressionismo e ao perigoso afastamento da na-

tureza percebido no “expressionismo”, entende-se o quanto o autor foi irônico naquele trecho do “Prefácio Interessantíssimo”. Proclamando seu livro como sendo “impressionista” e, portanto, proclamando-se a si mesmo como “passadista”, afirma sua adesão a uma modernidade que busca dialogar com os “volumes elementares”, com a “calma construtiva” de Rafael, Ingres e El Greco, com a polifonia de Palestrina e Bach, afastando-se dos aspectos contingentes e efêmeros da vida, para buscar a humanidade “para além dos tempos históricos”.

### Para dar lugar ao recém-chegado

Philadelpho Menezes, em seu livro *A crise do passado*, sintetiza o debate que cerca as diferenciações entre os artistas e intelectuais modernistas e aqueles ligados propriamente às vanguardas históricas. Tal síntese poderá auxiliar numa caracterização inicial do posicionamento de Mário de Andrade na cena artística e intelectual da primeira metade do século passado, como literato e crítico de arte.

Inclusos no âmbito da modernidade do início do século, modernistas e vanguardistas se diferenciariam *grosso modo* pelo apego dos primeiros ao passado (protegendo-os do confronto com a realidade transitória da contemporaneidade moderna) e, no caso dos segundos, por seu interesse em relação ao experimental e na ênfase da intervenção deste experimentalismo na transformação do presente. Para Menezes, nos modernistas:

(...) o passado aparece novamente como opção complementar ao presente, os antigos reforçam sua autoridade e a revisão da tradição é antes de tudo uma revitalização da tradição, efetuada no bojo do projeto de instauração de uma ordem sólida e permanente que defenda o escritor da transitoriedade dos valores da vida moderna, os quais insistem em equalizar as diferenças dos criadores na massa amorfa do consumo (...).<sup>10</sup>

Por sua vez, escrevendo sobre as relações particulares de T.S. Eliot com a tradição literária, o estudioso inglês Terry Eagleton estabelece algumas considerações sobre o caráter de construção ficcional e/ou instrumental, que assume a tradição para os modernistas. Tais considerações poderiam embasar as reflexões sobre a ação de Mário de Andrade dentro desta mesma questão. Assim se refere o irônico Eagleton às relações de T.S. Eliot com a tradição:

(...) Como qualquer outra, a tradição literária de Eliot é, de fato, altamente seletiva: seu princípio orientador parece não ser tanto as obras do passado, cuja

validade é eterna, mas sim as que ajudarão T.S. Eliot a escrever sua própria poesia. Esse construto arbitrário, porém, é então imbuído paradoxalmente da forma de uma autoridade absoluta. As grandes obras da literatura formam, entre si, uma ordem ideal, ocasionalmente redefinida pelo ingresso de uma nova obra-prima. Os clássicos existentes dentro do exíguo espaço da Tradição delicadamente reorganizam suas posições para dar lugar ao recém-chegado, e à sua luz adquirem uma aparência diferente. Mas como esse recém-chegado primeiramente deve ter sido enquadrado, de alguma forma, na Tradição – isto para que lhe fosse permitido o ingresso –, sua entrada serve para confirmar os valores centrais dessa Tradição. Em outras palavras, a Tradição nunca é pega de surpresa: de alguma forma, ela previu misteriosamente as grandes obras ainda não escritas, e embora tais obras, uma vez produzidas, provoquem uma reavaliação da própria Tradição, serão absorvidas sem esforço por ela (...).<sup>11</sup>

Como será visto, Mário de Andrade fundará o seu modernismo dentro do campo da crítica de arte, construindo um determinado conceito de tradição artística brasileira. Ou melhor, das várias camadas de obras e artistas que foram sedimentando o solo da cena artístico-cultural do país até o advento do modernismo, Mário de Andrade selecionará certas figuras e certas obras que “prenunciam”, lá no passado, determinadas obras e/ou atitudes modernistas.

Neste processo – como Mário de Andrade não era apenas um crítico de arte, mas igualmente um literato –, se perceberá como ele acaba incorporando na sua linguagem certos atributos “autóctones”, que detecta na arte brasileira do passado. O crítico que busca uma raiz nacional (uma tradição) para a arte modernista, acaba encontrando-a primeiramente na obra do Aleijadinho, e sua identificação com a produção do artista mineiro contamina por um período, sua própria linguagem crítica.

Mais tarde, tentando encontrar na cena contemporânea brasileira artistas que façam emergir em suas produções índices daquelas raízes, irá encontrar na obra de Candido Portinari este padrão máximo. Para Mário de Andrade, Portinari faria nas artes visuais o que Aleijadinho já fizera, e o que ele próprio tentava realizar com sua obra literária: constituir uma arte conectada com a cena internacional contemporânea, mas detentora de valores nacionais e tradicionais puros, tendente ao coletivo e contra qualquer individualismo.

Com questões nacionais tão arraigadas, preso a esta busca ou construção de uma determinada tradição brasileira, Mário de Andrade, com certeza, não poderia ser caracterizado como um literato ou mesmo como um crítico de vanguarda, se se tomar a definição de artista de vanguarda proposta por Charles Russell como parâmetro:

(...) aqueles escritores e artistas que afirmam não só que seja necessário achar uma linguagem estética para exprimir este sentido de novidade, mas também de achar-se de algum modo já à vanguarda de uma situação futura, da arte e da sociedade, que as suas obras inovadoras ajudarão a fazer nascer (...).<sup>12</sup>

Comentando esta citação, Philadelpho Menezes escreve:

(...) Ainda que incompleta como qualquer definição, essa de Russell serve (...) para identificar dois elementos característicos da busca estética de todo movimento vanguardista, que o diferenciam nitidamente daquilo que estudamos anteriormente aqui como modernismo: a criação de uma linguagem expressão do presente da modernidade que tem por fim uma interferência direta da obra na realidade, associada a um futuro utópico que se afasta e cancela radicalmente o passado, ao contrário do que sucede na literatura modernista. O experimentalismo das vanguardas históricas é o casamento indissolúvel da utopia do futuro, contido na projeção do presente, com a inovação formal, enquanto método de aproximação e elaboração desse devir pela transformação radical da realidade vivida (...).<sup>13</sup>

### A complexidade de Mário de Andrade

Retiradas de obras que estabelecem sistemas gerais de compreensão das várias questões que enformam os conceitos de modernidade, modernismo e vanguardas, essas citações de Menezes e de Eagleton num primeiro momento talvez pareçam genéricas demais para serem utilizados como instrumentos de caracterização das peculiaridades do discurso de um autor tão complexo como Mário de Andrade – intelectual que viveu num ambiente sócio-cultural não menos complexo e contraditório como aquele brasileiro do início do século passado. Porém, ao se analisar seus textos sobre arte, ficará nítida sua adesão mais ao espírito modernista, do que àquele ligado às vanguardas históricas, apontados pelos autores citados. Além dessa sua adesão, outra questão ficará clara: que nesse processo o autor muitas vezes se esqueceu da modernidade que professava, deixando que seu pensamento fosse infiltrado por uma estética fortemente devedora de princípios do século XIX, sobretudo.

Antes porém de iniciar esta análise, creio que seria necessário estabelecer como parâmetro, ou como guia desta mesma análise, o balanço final que o próprio Mário de Andrade fez do movimento modernista brasileiro ou, pelo menos, o balanço do modernismo brasileiro feito através de sua ótica. Penso que, tendo-o como horizonte primeiro das reflexões que se seguirão, as considerações vindouras tenderão a se tornar mais explícitas.

## Cuidado com o abstrato: o direito à pesquisa estética

Em sua famosa conferência de 1942, Andrade afirma que o modernismo propiciou a fusão do “direito à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”.<sup>14</sup> Num primeiro momento, no território das artes visuais, tais princípios não se comportaram no sentido de romper com os postulados da arte que antecederam o modernismo.

Em relação ao direito da pesquisa estética, o modernismo do autor impunha limites para o seu aprofundamento. Como ainda será visto, a pesquisa estética dos artistas ligados a Andrade podia gravitar ao redor da deformação expressiva da representação da realidade, do uso de cores não analógicas e da estruturação mais sintética das formas. Nunca, porém, o seu modernismo privilegiou ou incentivou pesquisas que rompessem com o referencial da realidade circundante, ou menos ainda com as modalidades consagradas da arte – experiências típicas das tendências de vanguarda.<sup>15</sup>

É possível definir o autor como modernista, primeiro pela própria problematização que faz das vanguardas históricas, entendidas por ele como um momento primeiro de adesão ao modernismo, que devia ser rapidamente superado. Numa carta à pintora Tarsila do Amaral, datada de 1923, Mário de Andrade aconselha a então jovem artista, deslumbrada com as novidades de Paris: “(...) Creio que não cairás no cubismo. Aproveita deste apenas os ensinamentos. Equilíbrio, Construção, Sobriedade. Cuidado com o abstrato. A pintura tem campo próprio (...)”.<sup>16</sup>

Do Brasil, portanto, Mário de Andrade aconselha Tarsila a não deixar-se seduzir pelos perigos do cubismo que poderiam levá-la, como a certos “expressionistas”<sup>17</sup>, a se afastar em demasia da natureza, correndo o risco de “cair” no abstrato. Para Mário de Andrade, que sempre acreditará na necessidade do artista manter um vínculo com o real, de fato, a amiga Tarsila e sua produção corriam sérios riscos em Paris.<sup>18</sup>

Em 1932, escrevendo sobre a produção de Di Cavalcanti, percebe-se de novo a visão instrumental que Mário de Andrade possuía das vanguardas históricas:

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

Di Cavalcanti soube aproveitar delas o que lhe podia enriquecer a técnica e a faculdade de expressar a sua visão ácida do mundo (...) Nacionalizou-se conosco (...) Sem se prender a nenhuma tese nacionalista, é sempre o mais exato pintor das coisas nacionais. Não confundiu o Brasil com paisagem; em vez de Pão de Açúcar nos dá sambas, em vez de coqueiros, mulatas, pretos e carnavais(...).<sup>19</sup>

O pintor é saudado por Andrade por ter retirado das tendências contemporâneas apenas certos elementos formais que o auxiliaram a constituir um imaginário mais de acordo com as proposições da arte moderna: ou seja, o estágio de Di Cavalcanti junto às vanguardas, apenas “atualizou” o seu discurso em termos técnicos e expressivos, sem no entanto retirar um dos elementos contra o qual a arte de vanguarda mais lutou, que era o tema, o assunto da obra. Para Mário de Andrade, Di era moderno porque substituíra o gênero paisagem – muito forte na cena brasileira que antecedeu o modernismo –, por cenas de gênero, ou “retratos de gênero” (mulatas, negros). O “assunto brasileiro” continuou.<sup>20</sup>

Em 1927, em carta para Prudente de Moraes Neto, tendo como pretexto o fato do missivista estar interessado no surrealismo, Andrade se posiciona frente àquele movimento (que ele chama de sobrerrealismo), chegando à conclusão que, se o surrealismo era uma vertente “natural”, num país como a França, pouco poderia significar no contexto do modernismo brasileiro. A citação é longa, mas valiosa:

(...) O sobrerrealismo é uma arte quintessenciada que me atrairia fatalmente se eu não tivesse dado uma função de acordo mais com a civilização e o lugar em que vivo. Porque incontestavelmente a civilização em que a gente vive aqui no Brasil não é a mesma dos franceses não acha mesmo? (...) Considero o sobrerrealismo a consequência lógica de arte dum país que nem a França. No Brasil acho que no momento atual, pros que estão de deveras acomodados dentro da nossa realidade, ele não adianta nada. Não adianta porque não ajuda. Todas as questões que são de vida ou de morte pra organização definitiva da realidade brasileira (...) nos levam pra uma arte de caráter interessado que como todas as artes de fixação nacional só pode ser essencialmente religiosa (no sentido mais largo da palavra: fé pra união nacional, psicológica familiar social religiosa sexual). E creio que você bem sabe os sacrifícios enormes de mim que fiz nesse sentido. Eu, Prudentico, sou um indivíduo desabusado e feliz, com uma autocritica severa que jamais não me permitiu achar um bom valor artístico numa obra minha e que só justifico a publicação das obras que faço porque elas são obras-ações. Em vez de pregar, eu faço (...)

(...) Repare também que não articulo aqui nenhum (sic) contradição de valor estético contra o sobrerrealismo. Tenho várias. Porém elas não importam agora. O que me importa é não ver você marcar passo nem se manifestar seguindo uma

fadiga (considero o surrealismo um fenome (sic) de fadiga aliás perfeitamente psicológico na França) que si voxê esta (sic) acomodado com a vida de aventura (...) em que a gente está vivendo aqui não tem lógica nem é consequência necessária ou natural. Porque nem de longe posso imaginar você sendo quem é, faça isso apenas por moda (...).<sup>21</sup>

O surrealismo, portanto, era uma arte “natural” para um país fatigado (leia-se decadente) como a França. Para o Brasil, um país novo e preocupado com a organização definitiva de sua realidade, só devia servir uma arte “interessada”, “religiosa”, “de fé para a união nacional”. Em 1927, a arte, para Mário de Andrade, não devia servir apenas à busca de suas especificidades ou do caráter psicológico do artista. Ela possuía uma missão maior, “essencialmente religiosa”: a missão de unir os homens através da fixação do nacional. Tais questões, fundamentais no pensamento estético andradiano, o acompanharão até o final de sua trajetória como intelectual e crítico de arte.

A visão instrumental e seletiva que Mário de Andrade possuía das vanguardas – e, como consequência, da realidade artística e cultural internacional em relação à brasileira –, fica explícita num trecho da resenha que o autor faz para a revista *Estética* das obras recém-publicadas de Blaise Cendrars. Ali percebe-se, além dessa visão instrumental, um certo caráter antropofágico *avant la lettre*:

(...) *Le Formose* é muito melhor e trata do Brasil, senhores. Eu confesso que os emboabas em geral estão cada vez me interessando menos. Povos tão estranhos, tão com outros ideais... E modos de sentir... Com as minhas absorventes preocupações ando meio xenófobo. Todos esses orientais da Europa só me interessam pelo bem que tiro deles. Tiro e depois deixo de lado os tais, mulambos rápidos que ficaram. Nem pra resguardar desta garoa servem mais!...( ).<sup>22</sup>

Os conselhos à artista amiga, o enaltecimento do caráter instrumental do experimentalismo das vanguardas (Di não “perdeu tempo” com os movimentos modernos), e o sentimento de inadequação das tendências estéticas européias mais radicais para o Brasil, comprovam o quanto era limitada a garantia ao direito à pesquisa estética no modernismo de Mário de Andrade. Este direito estava cerceado por questões que reintroduziam no debate modernista discussões fundamentais para Mário de Andrade e que cada vez mais ganhavam corpo em seu pensamento estético: o “assunto brasileiro” e a arte de participação – questões mais próximas do ideário estético do século XIX que continuaram no século XX, apesar das tendências de vanguarda.



## Continuidade/ruptura/continuidade

Negando o caráter experimental das vanguardas como um valor em si mesmo, e sua capacidade de instituir um presente transformado pelo mergulho na realidade moderna (uma realidade que ganha contornos mais complexos numa sociedade como a brasileira do início do século passado), o que o autor afirmará como medida para a produção que os artistas plásticos brasileiros deveriam seguir?

Os textos citados dão algumas pistas. Neles fica claro que, para o autor, a obra de arte brasileira deveria ser de fundamentação clássica (carta a Tarsila) e, ao mesmo tempo, com índices de brasilidade (texto sobre Di Cavalcanti).

Essa busca de uma arte concomitantemente atemporal e com marcas inegáveis de sua origem, é a tônica do pensamento crítico de Mário de Andrade. Será, portanto, na contradição desta busca de uma arte sem tempo, incontaminada pelas circunstâncias históricas e pelas tendências fugidias das vanguardas e – concomitante –, impregnada pelo desejo de fixação de um *topos*, um lugar determinado, que a proposta para uma visualidade brasileira de Mário de Andrade irá se constituir.

Mas esta contradição, por sua vez, traz mais um item de complexidade para seu pensamento estético: é o primeiro índice que denuncia a aproximação problemática de sua estética com o Realismo/Naturalismo de século XIX, um dos dois comprometimentos da estética de Mário de Andrade com a arte do passado.<sup>23</sup>

A historiadora norte-americana Linda Nochlin, em um de seus ensaios sobre arte e sociedade no século XIX, afirma que o pintor realista Courbet e seus seguidores, além de enfatizarem a necessidade de que todo artista devia pertencer a seu tempo e, portanto, pintar cenas contemporâneas – em contraposição ao caráter a-histórico da arte tradicional ou historicista do romantismo –, enfatizavam igualmente a necessidade deles explicitarem em suas obras o lugar de onde vinham:

(...) Ser de um lugar determinado implica um comprometimento maior com valores mais duradouros, com um certo tipo de cena natural associada com a vida rural e costumes populares. De fato, pode-se dizer de Courbet que nenhum outro pintor, com exceção de Constable, fez com que a região onde nascera, bem conhecida e bem-amada, tivesse um papel tão seminal em seu trabalho. Um sentido vívido de lugar é central para o empreendimento de Courbet(...).<sup>24</sup>

Se, então, o pensamento estético de Mário de Andrade aproxima-se do programa realista, devido à necessidade de explicitação do lugar de origem da obra de arte, ao mesmo tempo rompe com a outra necessidade daquele movimento: a necessidade da produção denunciar o próprio tempo.

Esta coexistência, no pensamento do autor, de um desejo de constituição de uma arte atemporal tendente ao “clássico” e, ao mesmo tempo, com sinais inequívocos de uma cultura visual autóctone (um legado “realista”), como foi dito, é o primeiro índice da complexidade das relações de suas propostas estéticas com o realismo. Sem dúvida, ela enfatizará sempre suas predileções por uma arte pautada no real, porém com um grau de abstração que rompe com a mimese, alcançando uma idealização formal bem próxima da arte “clássica”. No entanto, tal predileção não impedirá que, em várias oportunidades, o autor também aplauda produções muito mais próximas da estética realista-naturalista mais convencional, dependendo do artista e da qualidade da obra que este apresenta.

Todas essas peculiaridades, por sua vez, não tornam Mário de Andrade um crítico isolado dentro do debate artístico da época, sobretudo aquele internacional. Muito pelo contrário, essa tendência “clássico/realista” do autor brasileiro era compartilhada com vários artistas e críticos com forte atuação nas Américas e sobretudo na Europa.

Aliás, em 1922 – ano da eclosão oficial do modernismo brasileiro – a arte ocidental já vivia em pleno clima de retração das vanguardas, num momento em que – como já foi salientado –, artistas e intelectuais modernistas buscavam reorganizar a estética e a arte do século XIX, através da superação do caráter essencialmente experimental, “anárquico” e universalista daquelas tendências, e através igualmente da recuperação de um estado de ordem e disciplina. Este clima restaurador ficou conhecido internacionalmente como “chamado à ordem” ou “retorno à ordem”.

Neste sentido, inclusive, o modernismo brasileiro, visto pela ótica de Mário de Andrade, de fato alcança aquele seu segundo propósito, enunciado em 1942. O modernismo, aliando-se àquele momento de reação que vivia grande parte da arte internacional, significou em certa medida, “a atualização da inteligência artística brasileira”. Uma atualização conservadora.

O retorno à ordem promoveu em diversos países a revalorização das culturas visuais locais tradicionais. Assim, o modernismo de Mário de Andrade, mesmo reivindicando o “assunto brasileiro” para as obras aqui realizadas,

estava colocando a arte brasileira no mesmo campo estético-ideológico de outras nações, naquele momento.

E, no que diz respeito ao terceiro propósito modernista – “a estabilização de uma consciência criadora nacional” –, por mais hermética que seja a forma com a qual foi enunciada, o modernismo, através do seu “retorno à ordem” particular, também lograria alcançá-lo.

No entanto, esta afirmação coloca um problema que será discutido mais detalhadamente em outros momentos deste estudo<sup>25</sup>, mas que pode ser enunciada aqui. Refiro-me à “desordem” que antecedeu o modernismo no Brasil, a arte do século XIX. O modernismo teria como missão restabelecer a “ordem” existente na arte brasileira anterior àquele século, um caráter – segundo Mário de Andrade – mais orgânico entre arte e povo, que o crítico percebia no período colonial brasileiro.

Porém, antes de entrar nesta questão, seria importante propor uma série de outros pontos do pensamento de Mário de Andrade em relação aos artistas brasileiros e à cena internacional, fundamentais para o encaminhamento deste estudo.

Para iniciar, levantaria a problemática já enunciada do “classicismo/realismo” do crítico e suas relações com o retorno à ordem internacional. A discussão deste problema será importante não apenas para situar as idéias de Andrade no contexto geral da arte do período, mas trará a necessidade de discutir certos conceitos que se tornarão cada vez mais comuns neste estudo.

### O realismo sob o retorno à ordem

O estudioso francês Jean Clair, em seu ensaio *Données d'un problème*, reflete sobre o caso do retorno à ordem internacional, dizendo que para a historiografia artística mais aceita do século XX, os anos entre a Primeira e a Segunda Grande Guerra foram o momento de surgimento e/ou apogeu dos movimentos artísticos e estéticos não-figurativos como o *De Stijl*, o Construtivismo, a Abstração lírica, o Dada e o Surrealismo. No entanto, para ele, naquele mesmo período, a arte, restringindo o campo apenas à cena francesa, contava com produções fundamentais de artistas como Bonnard, Matisse, Lhote, Léger, Picasso e vários outros que não trilhavam mais (ou tão somente, ele poderia ter dito) os caminhos das vanguardas.

Para o autor, tais artistas produziam uma arte “realista”, de observação do real. Não, porém, uma observação escrupulosa, fiel ao modelo represen-

tado, mas uma observação que adaptava o real percebido às necessidades de autonomia da obra de arte. Segundo Clair, eles:

(...) seja como continuidade, seja como ruptura com as aquisições da modernidade (...), se inscrevem numa corrente que, entre as duas guerras, em reação às vanguardas, faz o retorno ao real, aos gêneros tradicionais (...).<sup>26</sup>

Esta definição do retorno à ordem possui a qualidade aparente de ser clara e objetiva. Porém, ela aponta um problema para quem deseja penetrar no fulcro da questão do retorno à ordem: justamente aquela relativa ao realismo do entre guerras, que o autor não define de maneira a contemplar toda a sua complexidade.

Ao classificar a produção do período como “realista”, Clair oblitera a variada gama de “realismos” que separam artística e esteticamente obras muito diferentes – embora do mesmo período e “realistas” igualmente – como, por exemplo, uma pintura de Derain com outra de Picasso; ou uma de Christian Schaad com outra de Mario Sironi. O que permite a Clair agrupar obras tão díspares, é o fato que todas elas, em última análise, guardam analogias com as formas aparentes e são contra a “abstração”. Mas como é apenas esse “realismo” geral que as une, talvez fosse interessante ampliar tal conceito, detectando com mais precisão as variações que pode ter este termo e suas implicações no período em debate.

O historiador inglês Paul Wood, em seu estudo sobre a arte do entre guerras, entendendo a complexidade que envolve o termo “realismo”, procura defini-lo justamente dentro daquele contexto e em relação mais profunda com aquela situação social, política e artística. Para o autor, o realismo na arte do século XX, antes de ser apenas um simples assunto de interesse, foi na verdade um espaço de contestação. Assim, a primeira tentativa para defini-lo começaria com a necessidade de distinguir o “realismo”:

(...) daquilo que o senso comum entende como sendo uma pintura “realista”. Ser “realista” – produção de uma ilusão figurativa verossímil de algumas pessoas e objetos da maneira como eles ocorrem no mundo –, é sempre identificado como “realismo”. O problema é que tal fusão – de “realismo” com “realista” – normalmente surge como algo que se define *contra* alguma outra coisa, especificamente contra a “abstração” na arte (...).<sup>27</sup>

Aqui, como se percebe, o autor parte justamente da definição de Clair para ampliar o sentido mais complexo que o termo “realismo” assume no entre guerras:

(...) Neste sentido, “Realismo e Abstração” torna-se uma das grandes oposições informando – ou melhor, desinformando – idéias ortodoxas sobre os propósitos da arte do século vinte. Mesmo a própria noção de arte “abstrata” é tão problemática quanto a noção de uma arte “realista”. Este par de presunções convencionais (que equaliza “realismo” com “realista”; e o conseqüente sentido de “realismo” como oposição de alguma coisa chamada “abstração”) obscurece qualquer possibilidade de densidade, e de interesse real sobre o debate histórico da questão. Ele desvia os problemas que os vários atores deste debate histórico tentaram encarar de frente (...).<sup>28</sup>

Problematizando assim o sentido comum do termo “realismo” entendido como uma arte puramente analógica contrária a uma outra não-analógica, Wood expandirá sua definição de realismo:

(...) Realismo, pode-se dizer, não corresponde necessariamente ao “naturalismo” – um termo que vem sendo usado freqüentemente desde o século dezenove para denotar a produção de uma aparência “realista” na arte, particularmente quando o assunto da obra foi retirado da vida cotidiana. A mera descrição de corpos reconhecíveis realizando atividades reconhecíveis não é o que torna uma arte “realista”. Além disso, muitos artistas após a Primeira Grande Guerra voltaram os valores que haviam sido desafiados pela própria guerra, assim como por respostas anárquicas a ela, como o Dada (...). Mesmo assim nem todo esse trabalho de busca pode ser entendido como “realista”. Se o realismo não pode ser entendido como sinônimo de “naturalismo”, também não pode ser aplicado para certas pinturas figurativas que emergiram no trabalho de pós-guerra de Gino Severini ou André Derain (...) principalmente por causa de suas tendências “classicizantes”. Se o realismo não pode ser reduzido à realização naturalista da figuração, essas mesmas propriedades que o fizeram parecer próximo demais do naturalismo – tal como uma preocupação com as vivências do cotidiano – foram aquelas que tornaram o termo “realismo” uma designação inapropriada para uma arte construída sobre a idéia de valores universais e imutáveis, como o “Clássico” (...).<sup>29</sup>

Até este trecho, embora o autor ainda não tenha definido propriamente o que significa para ele o termo “realismo”, já apontou a existência de duas tendências que, embora não pertencentes ao seu próprio conceito de “realismo”, já ajudam a começar a ampliar o conhecimento de suas variações: o “naturalismo”, oriundo de um contexto do século XIX e que talvez fosse interessante chamar de “realismo naturalista”; e o “Clássico”, que Wood detecta primeiramente na obra de Derain e Severini, uma tendência recorrente na história da arte. Antes de tentar esclarecer melhor esses termos, seria importante continuar acompanhando o raciocínio do autor para tentar alcançar outras variações do “realismo”:

(...) Da mesma forma, na Alemanha Nazista dos anos 30, um estilo figurativo, classicizante, aprovado oficialmente, foi colocado no lugar das obras de vanguarda, condenada como “degeneradas”. Mas este estilo classicizante não foi descrito pelos nazistas como “realismo”, mesmo quando foi usado para representar assuntos modernos. Podemos encontrar aqui a chave para este mistério se tomarmos o outro termo pelo qual os nazistas se referiam à vanguarda – *Kulturbolschewismus* (bolchevismo cultural ou artístico). Se a arte de vanguarda foi vista como algo ligado à Revolução Russa pela sua “degenerescência”, então a subsequente busca por uma arte do realismo, por aqueles que estavam comprometidos em construir uma nova sociedade após a revolução, era suficiente para desqualificar o “realismo” como um termo de aprovação para os nazistas (...).<sup>30</sup>

O “retorno ao real” de Clair significou o aparecimento – ou a recuperação, melhor dizendo –, de três grandes tipos de “realismos” na cena internacional do entre guerras: primeiramente o “realismo naturalista”; em segundo lugar, o “realismo clássico” e em terceiro o realismo propriamente dito, segundo Wood.

O “realismo naturalista”, como bem atestou o autor, teria surgido no século XIX, preocupado com a tradução do entorno, independente de qualquer engajamento ideológico.

O realismo propriamente dito pode ser ligado ao realismo engajado de Courbet, que teria tido sua sobrevida no realismo socialista, na Nova Objetividade, e em outras tendências internacionais. Dentro deste contexto poderia ser adicionado aquele realismo engajado que, para enfatizar seus posicionamentos ideológicos e/ou existenciais, muitas vezes se vale de certos expedientes estilísticos do expressionismo histórico, como a deformação dos corpos, a gestualidade, etc. Este “realismo” poderia ser chamado de “realismo expressionista”.

Já o “Clássico”, comporta algumas subdivisões. Existe uma grande diferença entre o “classicismo” de Derain, Severini, Sironi e aquele da arte oficial do nazismo e mesmo do fascismo, tanto do ponto de vista estético, quanto de seus compromissos com o papel da arte na sociedade.

Os primeiros, tentando romper com os “excessos” experimentais das vanguardas, ao invés de voltarem ao realismo naturalista do século passado tentam recuperar os supostos valores “eternos” da arte, baseados na síntese formal e nos assuntos escolhidos para as obras.

Do ponto de vista da busca desta síntese, existirão variações, caso se entenda esta busca como estratégia para o afastamento do real aparente. Alguns artistas “clássicos” ou “neoclássicos” deste período irão tentar formular

imagens ideais e prototípicas, não contaminadas pelos índices de individualização das figuras, sempre colocadas em situações não propriamente específicas (ou seja, sem procurarem determinar o “lugar” e o “tempo” que suas imagens habitam). Outros, dentro desse mesmo espírito, apesar de um forte idealismo na composição, não deixarão de trabalhar com índices que especifiquem certos elementos mais descritivos.

Uma comparação rápida entre os trabalhos citados de Picasso e Sironi com os de Saliger ou de Edson Motta, pode demonstrar bem essas diferenças formais, embora demonstre igualmente a predileção por temas “arcádicos”, sem conotações com o cotidiano. Esta tendência temática, embora muito recorrente neste tipo de pintura, poderá ser substituída em muitos casos por uma contaminação maior por assuntos ligados ao trabalho e outras atividades.<sup>31</sup>

Embora sempre tenha demonstrado uma maior predileção por um realismo mais distanciado da apreensão mimética – como nas obras de Lasar Segall e dos principais trabalhos de Candido Portinari, por exemplo –, Mário de Andrade aceitaria artistas realistas impregnados de uma aderência maior à realidade do entorno, desde que respeitassem a supremacia dos “valores plásticos”.

Essa característica notada nas preferências de Mário de Andrade o coloca nitidamente no âmbito do retorno à ordem internacional. Estudar sua produção de crítica de arte é estudar o próprio retorno à ordem nas singularidades que ele assumiu no país.

Não se decidindo entre o realismo “clássico” e o realismo “realista”, Mário de Andrade parece ter obtido espaço para solidificar um conceito próprio de arte nacional para o Brasil, transformando-se aqui num dos baluartes contra a arte não-figurativa.

### **Valores culturais, tradicionais e de *métier***

Como aponta Jean Clair, a preservação da autonomia da obra de arte, foi um elemento significativo do retorno à ordem.

A consciência de que a arte é uma linguagem com compromissos com sua própria materialidade e seus códigos e que, portanto, o artista deve subordinar o que seus olhos percebem à realidade estrutural de seu meio não surgiu com algumas tendências de vanguarda, embora elas possam ter radicalizado esta consciência.<sup>32</sup>

A tradição pictórica ocidental há séculos vinha estruturando esses códigos que pressupunham sempre um determinado grau de abstração na capta-

ção da forma de um objeto real para a sua simulação no plano bidimensional. O retorno à ordem manterá a obediência a esses códigos e a esses valores plásticos que antecedem, em muito, as vertentes mais formalistas da arte do início do século XX.

Complementando a caracterização do retorno à ordem, poderiam ser citados aqui mais três de seus elementos distintivos, levantados por outro estudioso francês, Jean Laude, que ampliam ainda mais a abrangência do assunto em questão, constituindo-se em dados importantes para a compreensão do pensamento estético de Mário de Andrade.

Laude detecta no retorno à ordem as seguintes características: a) reabilitação dos valores culturais nacionais; b) reabilitação do gosto pela obra bem acabada e pelo *métier*; c) reabilitação do gosto pela tradição.<sup>33</sup>

Como se percebe, tais posturas estavam repletas de um sentido restaurador de uma experiência artística anterior às vanguardas – das quais só salvavam a obra exemplar e de certa forma “restauradora” de Cézanne.<sup>34</sup>

Para Mário de Andrade, os três quesitos propostos por Laude serão marcantes. Seu modernismo, como já é possível vislumbrar até aqui, está repleto da necessidade de reabilitar certos valores culturais e artísticos brasileiros.

Por outro lado, a ênfase no *métier* e no conhecimento que todo artista deveria possuir dos aspectos artesanais da arte seria para Mário de Andrade talvez o maior antídoto contra o “excesso” de experimentalismo e individualismo que percebia na cena artística de seu tempo. Em sua preocupação com a “técnica da arte”<sup>35</sup>, a questão do *métier*, do caráter artesanal e material da obra de arte será um aspecto estruturador. Ainda como antídoto aos elementos que via como negativos na arte de seu tempo, Andrade tentará reabilitar uma concepção não propriamente tradicional da arte, mas uma concepção “ancestral”. Sua proposta, a ser analisada ainda neste estudo<sup>36</sup>, muitas vezes tentará buscar nos egípcios, nos gregos e na cultura popular anônima o sentido que a arte vinha perdendo – segundo ele – desde o Renascimento.

Mergulhado neste contexto do retorno à ordem por meio das várias leituras que fez de publicações européias impregnadas desses valores, desde o início dos anos de 1920, Mário de Andrade formulará seus conceitos estéticos tendentes sempre ao restabelecimento de valores supostamente eternos da arte – seus princípios “imutáveis” – e a necessidade da mesma em enunciar sempre sua origem e lugar.



## O espírito novo

Uma das principais publicações européias impregnadas desse clima restaurador, e que Mário de Andrade colecionou e estudou, foi a revista francesa *L'Esprit Nouveau*, fundada em 1920 pelos artistas Amédée Ozenfant e Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), em circulação até 1925.<sup>37</sup>

Segundo a estudiosa norte-americana Susan L. Ball, em seu livro *Ozenfant and Purism*<sup>38</sup>, a criação de *L'Esprit Nouveau* pode ser entendida como uma espécie de estratégia de seus idealizadores para contextualizar melhor uma determinada tendência estética concebida por eles em 1918, e tornada pública ainda naquele ano, através do manifesto escrito por ambos, *Après le Cubisme*, publicado no catálogo da “Primeira Exposição Purista”, ocorrida em novembro no ateliê de alta costura de Mme. Bongard.

A filosofia purista, ainda segundo Ball, determinou o encaminhamento editorial da revista, repleto de um otimismo idealista, confiante no surgimento de uma nova era e um novo espírito no após guerra, quando a ciência e a técnica engendrariam uma nova arte.<sup>39</sup>

Como o purismo embasou toda a concepção de *L'Esprit Nouveau* e, conseqüentemente, algumas das idéias mais significativas de Mário de Andrade sobre as artes visuais, citar suas principais formulações ampliará o entendimento sobre as concepções estéticas do autor em questão, como também tornará mais extensa a compreensão do clima de retorno à ordem que se vivia na Europa, desde os últimos anos da I Guerra Mundial:

(...) O Cubismo tornou-se uma arte decorativa de ornamentalismo romântico. Há uma hierárquica nas artes; a arte decorativa está na base, a figura humana no topo.

A pintura é boa quando as qualidades de seus elementos plásticos o são, não pelas suas possibilidades de representação ou de narrativa.

O PURISMO expressa o invariante, não as variações. O trabalho não deve ser acidental, excepcional, impressionista, inorgânico, protestador, pitoresco, mas, pelo contrário, geral, estático, expressão do invariável.

O PURISMO quer conceber claramente, executar lealmente, sem falsidades; ele abandona concepções desordenadas, execuções ásperas, sumárias. Uma arte séria deve banir toda técnica que não for fiel ao real valor da concepção.

A Arte consiste na concepção antes de qualquer outra coisa.

A Técnica é apenas uma ferramenta, subordinada a serviço da concepção.

O PURISMO teme o bizarro e o “original”. Ele procura o elemento puro no sentido de reconstruir pinturas organizadas que devem ser elas próprias fatos da natureza.

O método deve ser correto o suficiente para não obstruir a concepção.  
O PURISMO não acredita que retornar à natureza signifique copiar a natureza.  
Ele admite que toda deformação é justificada pela procura do invariável.  
Todas as liberdades são aceitas na arte exceto aquelas que não são claras.<sup>40</sup>

Concebido como uma superação imediata do cubismo (*Après le Cubisme* = Após o Cubismo) – e de todas as outras tendências de vanguarda que o antecederam – o “purismo” propunha uma arte pautada em valores plásticos absolutos não propugnando, porém, o afastamento total do referencial da natureza.

Posicionando-se a favor de uma arte que não admitia o contingente, o circunstancial, a experimentação técnica e estética, tal movimento tendia para uma proposta de arte “clássica” racional e cartesiana que, em última instância, significava recuperar aquilo que se acreditava ser a grande tradição da visualidade francesa; o caráter nacional da arte daquele país. Para os puristas, seus seguidores, e para outros artistas e críticos parisienses do período, a nova arte que surgiria, sobretudo no pós-guerra, devia tentar revitalizar a arte francesa, voltando ao trilho formado por artistas que engrandeciam a tradição da arte daquele país: entre outros, Poussin, Chardin, David, Ingres, Courbet, Cézanne, Seurat e os cubistas.

Na França, segundo o estudioso norte-americano Kenneth E. Silver, a busca desse “classicismo” na arte a partir de 1914 significou sempre uma busca de identidade nacional, após o excessivo caráter cosmopolita que a produção artística francesa teria assumido a partir de 1870.<sup>41</sup>

Este caráter “clássico” do purismo fica evidente já na primeira edição de *L'Esprit Nouveau*, quando seus editores publicam uma página com seis fotos de obras colocadas na vertical, em duas colunas contendo três reproduções. Ao lado das duas reproduções que encabeçam as colunas (a reprodução de uma pintura de Monet e de uma escultura de Rodin), está escrita a palavra *mauvais* (má). Ao lado das reproduções de pinturas de Juan Gris e Georges Seurat e das reproduções de uma escultura africana e de uma escultura arcaica grega está escrita a palavra *bon* (boa).<sup>42</sup>

Confirmando sua apreensão instrumental dos conceitos e tendências estéticas internacionais e, ao mesmo tempo, seu entusiasmo pela recuperação/revitalização da tradição, Mário de Andrade logo iria mesclar as influências que recebeu do purismo (via suas leituras do *L'Esprit Nouveau*)<sup>43</sup>, com outras vertentes do retorno à ordem europeu (como o *Novecento* italiano e a Nova Objetivi-

dade alemã), tornando-as mais diluídas. No entanto, a preocupação com o rigor da concepção plástica da obra de arte, sua obediência a valores formais intrínsecos, será a tônica de toda sua crítica de arte e, como será visto, um anteparo às vezes salutar à sedução do “assunto” da obra de arte.

Conseqüência dessa preocupação com os valores formais da obra de arte, o autor irá incorporar do purismo também a noção de que – preservado pela preponderância da concepção plástica e pelo rigor técnico –, não interessava para a valoração de uma obra de arte, que esta estivesse presa ou não às tendências entendidas como “modernas”. Cubista, expressionista, realista, realista-naturalista... este fato não era fundamental. O que importava era averiguar se o tema da obra, o anedótico, o circunstancial, ou o seu caráter descritivo, não estava obstruindo os valores estruturais da linguagem plástica que deviam suportar. Uma atitude, em última instância, purista.

Porém, esta preocupação com os valores plásticos, e a condescendência com a persistência do assunto na obra de arte, como será visto, abrirá a possibilidade para que em suas críticas permaneçam critérios de análise fortemente presos a valores estéticos ainda do século XIX, sobretudo a questão do nacional.

Antes porém de entrar nesta questão tão crucial em Mário de Andrade, seria interessante analisar alguns momentos de sua produção como crítico de arte que, não tratando especificamente da questão do nacional na arte, apontam outros elementos de interesse para este estudo. Em primeiro lugar, a base purista de sua estética, direcionando seu olhar sobre a produção presente no circuito paulistano da época (e às vezes também carioca); em segundo, as peculiaridades mesmas de seu texto crítico, às vezes preocupado com o seu direcionamento prático de orientar o público e/ou o artista em foco, às vezes voltado apenas para especulações estéticas.