

FIGURAS DO MODERNO (POSSÍVEL)

ANNATERESA FABRIS

1

Num artigo publicado em 1985 na *Revue de l'Art*, Hans Belting coloca algumas questões relativas à relação entre o "cânone da arte moderna" e a prática da arte atual que parecem responder de perto às indagações que se pretende propor para uma análise do modernismo brasileiro. Escreve ele:

"No que o cânone da arte moderna difere da prática da arte hodierna? Sem dúvida, todo olhar retrospectivo interrompe a continuidade do ato criador. Anula também o 'olhar prospectivo', logo o estado de espírito propriamente moderno. A reflexão sobre a arte moderna, o empréstimo a seus modelos e a tolerância para com suas contradições significam que os artistas se encontram hoje numa situação historicamente transformada. A arte e a história da arte estão então sujeitas a uma perspectiva nova, cujas implicações permanecem hipotéticas. Paradoxalmente, a perda do sentido da continuidade suprime o sentimento da distância (do novo ao antigo) que caracteriza todo progresso. Do mesmo modo desaparece também o conflito entre a vanguarda e a tradição. A arte antiga permanecia intacta e intangível por trás do horizonte da arte moderna. Hoje os artistas abordam a arte antiga sem respeito aparente, mas com curiosidade e, como Guttuso antes deles, sentam à mesma mesa de Rembrandt e Manet. Uma vez libertos dos problemas da antiga modernidade, a distinção convencional entre arte antiga e moderna lhes interessa menos que a questão de saber se a arte ainda é um campo de criação ou se não passa de um motivo de comentário".¹

Se a formulação de Belting não é inédita – posto que a construção histórico-artística não deixa de ter relações imediatas com a arte do presente –, ela, porém, pode servir de fio condutor a uma reflexão interessada em discutir como se elabora a imagem de um determinado fenômeno e como é possível descontruí-la à luz de novas visões historiográficas.

Alicerçada naquilo que Belting define como o marco zero das Secessões e dos Recusados,² a arte moderna reconhece-se na vanguarda e na tomada de posição contra a tradição, fazendo da ruptura seu terreno de atuação privilegiado. Se estas questões vêm sendo amplamente debatidas na historiografia europeia e norte-americana, não raro em função das postulações pós-modernas, não é o que se nota em geral na produção brasileira. Presa, na maioria das vezes, à auto-imagem que o Modernismo forjou de si, boa parte da historiografia brasileira utiliza, sem problematizá-los, os conceitos de vanguarda e arte moderna, sem parecer dar-se conta de sua relatividade num contexto cultural como o nosso.

Apontar para tal questão não significa reconhecer como totalmente correta uma tendência oposta, inspirada no pensamento de Greenberg, que pretende discutir a modernidade da arte brasileira por um critério apenas formalista, cujas referências devem ser buscadas sobretudo na vertente construtiva das van-

1. Belting, H. "La fin d'une tradition" *Revue de l'Art*, n. 69, Paris, 1985, s. p.

2. *Ibidem*.

guardas históricas. Ronaldo Brito, o principal expoente dessa linha, tem razão quando sublinha o sincerismo que presidiu a Semana de Arte Moderna (fevereiro de 1922), transformada acriticamente em "Símbolo da Modernidade Brasileira". Ao fazer tais afirmações, o crítico deixa, contudo, de lado qualquer consideração de caráter histórico-cultural para concentrar-se tão-somente em categorias formais, que não conseguem dar conta da complexidade que a configuração de um projeto artístico moderno adquiriu no Brasil:

"Preferir ainda agora a incipiente plástica modernista à nossa diversa e mesmo complexa aventura artística desde os anos 50, francamente... [...]. O embate com a nossa modernidade começa por exigir a superação desse fascínio plástico-literário meio piegas em favor de uma atenção intrínseca ao pensamento visual. A nossa histórica insensibilidade, de raízes lusas, ao fenômeno visual, estende-se ao período modernista. As várias versões da Brasilidade teriam eventualmente entre si diferenças cruciais – dividiam, no entanto, uma notória incompetência para dar conta da verdade plástica das obras mais importantes, se não as únicas a merecer propriamente o título de Obras, do nosso modernismo".³

A modernidade a todo custo e a negação de toda modernidade padecem de um mesmo mal: a falta de referenciais históricos sólidos; o pouco ou nenhum interesse em investigar os múltiplos discursos que o Modernismo engendrou; o desvio de qualquer tentativa de análise de um contexto cultural complexo e contraditório, no qual o moderno e o tradicional se encontram frequentemente não em situação de conflito, mas de convivência quase pacífica.

No caso do Modernismo, não se trata, portanto, de repetir acriticamente uma visão que o movimento forjou de si por motivos estratégicos e, muito menos, de aplicar em seu estudo um modelo enraizado na autonomia da arte, contrário a seus objetivos e a suas diretrizes. Se a arte produzida pelo Modernismo não é moderna no sentido das vanguardas européias, é necessário compreender e não apenas apontar para tal diferença, pois nela reside um modo de recepção que pode ser a chave de acesso às peculiaridades do fenômeno brasileiro.

Nesse sentido, talvez seja interessante lançar mão da idéia de obra de arte não apenas como objeto, mas também como ato de leitura, como movimento, como postura frente a uma obra anterior. Nessa proposta de Harold Bloom, criação e crítica se encontram e se confrontam,⁴ gerando uma compreensão mais articulada da questão cultural, enriquecida pela visualização simultânea do objeto e dos discursos produzidos em torno dele. Aplicando tais idéias ao Modernismo, torna-se necessário determinar não apenas suas fontes, mas também detectar as razões que presidiram determinadas escolhas, motivaram outras tantas exclusões, geraram juízos errôneos ou francamente falsos.

Se essa tarefa não é das mais fáceis – pois pressupõe um conhecimento profundo dos diferentes interlocutores do Modernismo –, ela, porém, se afigura como cada vez mais necessária para desfazer equívocos e leituras superficiais e para determinar o horizonte de expectativas⁵ com o qual trabalhavam os artistas e os intelectuais brasileiros do período. Uma operação desse tipo poderá apresentar resultados surpreendentes se pensados dentro dos parâmetros de análise tradicionais, mas nada excepcionais se colocados dentro do quadro de referências de um episódio complexo como a constituição da noção de arte moderna e suas relações com o universo da industrialização.

Se for aceita a premissa de que a idade industrial provocou uma mudança profunda na função da arte e na natureza da imagem,⁶ e se for confrontado esse pressuposto com as concepções vigentes no Brasil no momento constitutivo do Modernismo, encontrar-se-á um quadro de referências bastante diferente daquele europeu, próximo de uma visão realista (quando não acadêmica), e avesso àquelas categorias

3. Brito, R. "O jeitinho moderno brasileiro". *Gávea*, n. 10, Rio de Janeiro, mar. 1993, p. 7-8.

4. Bloom, H. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

5. Iuss, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard, 1978, p. 79.

6. Le Bot, M. *Pintura y maquinismo*. Madrid, Cátedra, 1979, p. 30.

anti-sublimes e desumanizadoras que representavam um dos traços fundamentais das vanguardas históricas. Tal diferença de enfoque não é casual, devendo ser reportada à questão da revolução tecnológica, muito mais mito do que presença efetiva no Brasil do começo do século XX, que se projeta no universo do artifício por um desejo de atualização sem, contudo, ter vivido de perto as profundas transformações antropológicas engendradas pelo novo modelo de produção.

A modernidade defendida pelos artistas de São Paulo responde a essa vontade de atualização, informada pelo princípio da estilização e pela determinação de um núcleo temático alicerçado na imagem da cidade industrial. Congenial com a situação de São Paulo, vista não poucas vezes por um prisma projetivo, a proposta modernista é portadora de implicações estéticas e sociológicas. Conscientes de que o horizonte tecnológico transformara as concepções e os modos de vida da sociedade ocidental, os modernistas desejam participar do clima de renovação mundial e encontrar uma expressão artística adequada aos desafios do século XX sem conseguir, contudo, deixar de lado uma série de pressupostos humanistas, em franco desacordo com algumas das propostas fundamentais das vanguardas.⁷

Uma análise atenta dos artigos escritos pelos modernistas antes de 1922 permitirá compreender as razões que os levaram a eleger como símbolo de uma atitude moderna Brecheret e não Anita Malfatti. A linguagem eclética do escultor, na qual coexistem sem choques a poética do não-acabado de Rodin, uma certa elegância de derivação *art nouveau*, resquícios da linha serpentinada de Michelangelo, alguns traços arcaizantes e registros naturalistas, é considerada moderna por uma atitude crítica ancorada em categorias híbridas, se não acadêmicas, que conferem primazia ao tema, ao domínio técnico, à inserção do artista no âmbito de uma tradição secular (Menotti Del Picchia), ou que propiciam uma leitura totalmente eivada de sugestões literárias de cunho decadentista (Oswald de Andrade). Anita Malfatti, ao contrário, por ser portadora de um léxico formado no contato com o Expressionismo, o Fauvismo, o Cubismo e caracterizado por uma escrita nervosa (sobretudo no caso dos desenhos), uma pincelada larga, volumes simplificados, cores antinaturalistas, pelo princípio da deformação que se traduz em assimetrias acentuadas, planos angulares e proporções alteradas, não é imediatamente compreendida por seus companheiros modernistas, que não deixavam de ver a pintura a partir de categorias ainda realistas.

Alguns estudos sobre Pré-modernismo e Modernismo, sobretudo no terreno da literatura, mostram que muitas das indagações que estão sendo propostas não podem permanecer restritas ao que se convencionou chamar de "grupo modernista". O conceito de modernidade, por sua vez, tem sido visto a partir de enfoques múltiplos, para além de uma mera equação com o comportamento de vanguarda, o que vem problematizar o quadro de referências até então existente e apontar para a necessidade de ampliar o leque de opções para uma discussão que queira se emancipar das fórmulas consagradas. Duas conseqüências podem ser assinaladas de imediato: 1) a percepção de que a discussão da modernidade deve abarcar o século XIX, deixando de ser assimilada automaticamente à auto-imagem modernista; 2) o questionamento da idéia de Pré-modernismo e a busca de novos possíveis marcos diferenciadores entre uma situação cultural não de todo moderna e outra que se assume como integralmente moderna, pondo à mostra as contradições e os limites de tal concepção.⁸

Uma vez que o Modernismo foi um evento multidisciplinar, as análises atuais devem se pautar por um enfoque múltiplo, capaz de dar conta dos ritmos temporais diferenciados em que as várias expressões artísticas elaboraram suas propostas linguísticas, permitindo detectar a existência de núcleos de pesquisa bastante desiguais entre si. Se no caso da literatura ou, pelo menos, de alguns autores, pode-se falar de fato de uma introjeção das categorias da arte moderna com a proposta de novas formas de poética, o

7. Para dados ulteriores, cf. Fabris, A. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1994.

8. No campo literário, podem ser lembradas as seguintes reavaliações críticas: Miceli, S. *Poder, sexo e letras na República Velha*. São Paulo, Perspectiva, 1977; Süsskind, F. *Cinematógrafo de letras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987; Antelo, R. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro, Timbre-Taurus, 1989. Podem ser também lembrados dois trabalhos dedicados à análise da caricatura como estruturadora de uma visualidade moderna: Belluzzo, A. M. *Voltolino e as raízes do Modernismo*. São Paulo, Marco Zero, 1991; Velloso, M. P. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

mesmo não pode ser dito das artes plásticas, que apresentam um panorama muito mais contraditório, no qual a inovação e a tradição convivem sem conflitos aparentes. Isso pode ser explicado, em parte, pelo momento histórico em que a arte modernista brasileira é elaborada, marcado pelo recuo das vanguardas e pela ascensão daquelas instâncias reguladoras conhecidas como volta à ordem. Esse fato, que ainda espera ser estudado em todas as suas implicações, permite explicar alguns caracteres peculiares da produção modernista brasileira. Se ela, com efeito, não se caracteriza pela conquista de um novo espaço e pela discussão/superação da problemática do referente exterior, é porque tenta criar uma adequação entre uma visão realista e a incorporação de estímulos e de esquemas compositivos, oriundos tanto das vanguardas quanto das linguagens da volta à ordem.

A persistência de uma visão realista merece ser indagada em outra direção que permita determinar os elos existentes entre o século XIX e o século XX, graças aos quais o nome de Almeida Jr. se impõe como uma evocação constante enquanto possibilidade de elaboração de uma arte moderna e brasileira. Almeida Jr., apreciado tanto por Monteiro Lobato, que se posicionou decididamente contra a concepção moderna de Anita Malfatti em 1917, quanto por Oswald de Andrade e Mário de Andrade, acaba por configurar-se como uma presença paradigmática no interior de um projeto modernizador que parece estabelecer uma genealogia subjetiva, ao buscar no passado idéias e valores capazes de legitimar a teoria e a prática do presente. A valorização de Almeida Jr. permite colocar no mesmo eixo figuras de artistas bastante diferentes entre si como Tarsila do Amaral, Portinari, Guignard e Cicero Dias. É o que demonstra uma carta de Mário de Andrade a Luís Martins, datada de julho de 1940:

"Sinto um 'mau-gosto' nos acordes de cores de A. Júnior, em principal levado pela realização 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 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 do gênero. E o Cicero Dias das aquarelas".⁹

2

A importância conferida a um pintor realista não deixa de ter relações com a formação de boa parte dos artistas brasileiros nas décadas de vinte e trinta. A não ser no caso de Anita Malfatti, que estudara com Lovis Corinth (1912) e na "Independent School of Art" de Nova Iorque (1915), e de Lasar Segall, que participara da Secession de Dresden - Grupo 1919 antes de fixar residência em São Paulo (Dez. 1923), os artistas brasileiros que se formam na Europa têm diante de si um quadro de referências no qual os êxitos da arte moderna estão sendo contestados e revistos em nome dos valores da tradição. Qual o estatuto da arte moderna na Paris das décadas de vinte e trinta, para a qual se dirigem artistas como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Rego Monteiro, Ismael Nery, Gomide, Brecheret, Di Cavalcanti, Portinari, entre outros?

Não se trata de uma pergunta ociosa, uma vez que a Paris do primeiro pós-guerra é uma cidade bem diferente daquela dos anos iniciais do século XX. O clima anti-intelectual e anticubista que vigorava na cidade no começo da década de vinte traduz-se de várias maneiras: 1) na ascensão de artistas como De Segonzac, Utrillo, Kissling, Marie Laurencin e na revisão do Fauvismo por parte de Matisse, Vlaminck e Derain, aclamados pela crítica por se colocarem em contraste com os "excessos" e as "falhas" do Cubismo; 2) na adoção de uma técnica realista por artistas como Picasso, Severini, Gris que propõem estruturas perspectivas convencionais em composições ora clássicas, ora enraizadas em temas históricos e fontes da

⁹ Apud Amaral, A. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 34.

história da arte; 3) na sobrevivência de um léxico cubista frequentemente esquemático; 4) na valorização dos temas básicos da pintura pós-renascentista como a composição de figuras e retratos, a paisagem e a natureza-morta.¹⁰

Se bem que a revisão dos alcances da arte moderna tenha sido iniciada por artistas como Picasso, Severini, Matisse já por volta de 1914, é em 1919 que a questão se torna pública, gerando um debate que acabará por colocar em xeque as principais conquistas das vanguardas históricas. O termo volta à ordem é bem sintomático de uma mudança profunda em relação à arte e à cultura forjadas a partir de 1870. Falar em volta à ordem é admitir que o período que medeia entre 1870 e 1914 fora marcado pela desordem e que a salvação contra semelhante estado de coisas estava na recuperação da tradição. Recuperação tanto da tradição pictórica, ou seja, do metiê, colocado entre parênteses pelas experiências mais radicais das vanguardas, quanto da tradição nacional que, no caso da França, consistia na reafirmação de uma expressão precisa e lógica, cartesiana portanto, numa linha que ia de Fouquet a Braque.¹¹

É sintomático que Lhote, de quem Tarsila do Amaral será aluna em 1923, tenha participado da operação de retificação do curso do Cubismo propiciada pela exposição de Braque na galeria "L'effort moderne" (março de 1919). Não era a primeira vez, contudo, que artistas ligados ao Cubismo tentavam sujeitar o movimento a um processo de normalização. Lhote, já em 1917, manifestara o desejo de "reintegrar na tradição clássica o que, no esforço da última geração de pintores, é compatível com a verdade eterna da pintura". O segundo mestre parisiense de Tarsila do Amaral, Gleizes, cinco anos antes, num texto escrito em colaboração com Metzinger, propusera a volta às "leis da pintura" após um "período de confusão", marcado pela fuga da tradição.¹²

Embora Jean Laude afirme que pintores como Lhote, Metzinger e Gleizes não podem ser considerados artistas que recusavam deliberadamente toda pesquisa inovadora, é difícil não perceber em suas obras uma trivialização da gramática cubista. Se tais artistas são responsáveis pela divulgação do Cubismo em larga escala, não se pode esquecer que eles integram uma faixa mediana voltada para a imitação dos resultados de Picasso e Braque, sem uma real compreensão dos problemas que estavam na base da nova poética. Isso é patente no gosto anedótico policrômico de Gleizes e na decomposição nada ousada de Lhote, com quem Tarsila do Amaral aprenderá a conceber o quadro como um conjunto de planos interligados, alicerçado na simplificação geométrica e na contenção formal.¹³

Tarsila do Amaral pode ser considerada a figura mais emblemática da relação dos artistas brasileiros com a problemática da modernidade. Uma problemática aprendida no estrangeiro para depois ser implantada no Brasil, o que explicaria o caráter normativo da pintura modernista, para além de suas inegáveis relações com o fenômeno da volta à ordem. Não se pode esquecer que em Paris a artista não realiza apenas seu processo de iniciação moderna. A atmosfera nacionalista que impregnava a Escola de Paris é também determinante nesse processo de formação, gerando na pintora a vontade de conciliar o aprendizado moderno (sobretudo as lições de seu terceiro mestre francês, Léger) com um conjunto de signos formais provenientes da cultura popular brasileira. Disso deriva um aspecto peculiar de sua pintura que Icleia Cattani denomina de "lugares incertos", isto é, de espaços de representação situados entre dois sistemas formais e duas culturas, nos quais o que se evidencia é a permanência de diferenças e de multiplicidades espaciais e temporais. A síntese elaborada por Tarsila do Amaral, sobretudo no momento pau-brasil, não exclui os aspectos antagônicos dos diversos sistemas simbólicos mobilizados: ao contrário, acolhe-os harmoniosamente, realizando uma utopia visual, difícil de ser vislumbrada naquele espaço real que era a cidade.¹⁴

10. Batchelor, D. "Essa liberdade e essa ordem: a arte na França após a primeira guerra mundial", in Batchelor, D. et alii. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo, a arte no entre-guerras*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1998, p. 9-16; Batista, M. R. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris - Anos 20*. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1987, vol. 1, p. 17 (mimeo.).

11. Laude, J. "Retour et/ ou rappel à l'ordre?", in V. A. *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*. Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1975, p. 15-16.

12. Cattani, I. "Pintura 'modernista' em São Paulo: relações entre vanguarda e retorno à ordem". *Comunicações e Artes*, vol. 14, n. 21, São Paulo, ago. 1989, p. 76.

13. Laude, J. *Op. cit.*, p. 15; Fabris, A. "Futurisme et cubisme au Brésil: débat critique et propositions artistiques". *Isgea*, n. 21-24, Paris, oct. 1997-juin 1998, p. 211.

A cidade, que é concebida pelos cubistas como um espetáculo heterogêneo, feito de dissonâncias e descontinuidades, de desintegrações e simultaneidades, aparece de maneira singular no imaginário de Tarsila do Amaral. Longe de ser o espaço da transformação e do trânsito constante de signos – como afirmam seus companheiros literatos –, configura-se como um espaço vazio e geometricamente determinado, despedido de toda tensão em virtude da presença de artefatos tecnológicos tratados de maneira totêmica. Interpretação particular das transformações que a incipiente industrialização de São Paulo estava provocando no espaço urbano, nela se inscrevem os signos de uma ordem imóvel e estratificada, cujo hieratismo é realçado pelo uso de linhas duras e por uma iluminação distribuída de maneira igual em toda a superfície da tela.¹⁴

Existe uma explicação para esse tipo de iconografia, que pode ser encontrada fora do espaço específico da representação artística. A modernidade de Tarsila do Amaral, descendente da burguesia cafeeira paulista, representaria uma tentativa de conciliação entre a manutenção dos compromissos de classe e a vontade de renovação das estruturas culturais. O desejo de modernização, não acompanhado pelo projeto de transformação da ordem social vigente, teria resultado numa modernidade de superfície, isenta de rupturas e de qualquer tensão dialética.¹⁵

Transpondo esse raciocínio para o plano artístico, parece ser possível aplicar ao empreendimento modernista como um todo uma reflexão de Valentim Facioli sobre a recepção do Surrealismo no Brasil. O ponto de partida do autor são dois textos memorialísticos de Murilo Mendes, nos quais o poeta faz referência a um "surrealismo à moda brasileira", ou seja, à adoção de técnicas surrealistas congeniais a seu projeto criador, ampliado para o caso de Ismael Nery, criador de um "realismo *autre*, na linha da invenção e metamorfose". O fato de Murilo Mendes não ter aderido ao "sistema" do Surrealismo leva Facioli a escrever:

"Nas condições brasileiras da época, a liberdade de escolha possível e plausível limitava-se, pois, à escolha de técnicas artísticas e seus efeitos, como opção particularizante e parcial de estilo artístico, o que era melhor que nada e interferia no modo de produção de sentido, mas bem pouco diante das possibilidades abertas pelo surrealismo como intervenção nas condições sociais de produção, circulação e recepção da obra artística erudita".¹⁷

3

Se poéticas como o Cubismo (no qual se encartam Rego Monteiro, Antônio Gomide, além de alguns trabalhos de Di Cavalcanti e Ismael Nery), o Futurismo (aceito sobretudo como plataforma teórica em sua versão florentina e presente, por refração, nas experiências *art-déco* da "Familia Graz-Gomide"), o Surrealismo (do qual fornecem versões peculiares a Tarsila do Amaral antropófaga, Cicero Dias, Ismael Nery, Maria Martins) não parecem responder de perto aos requisitos demandados à arte moderna pelo grupo inovador de São Paulo, é porque nelas não se detecta a possibilidade de configurar uma expressão nacional. Tarsila do Amaral, numa série de obras produzidas entre 1923 e 1930, responde, sem dúvida, a essa preocupação, mas é no Expressionismo de Lasar Segall que Mário de Andrade localiza, desde 1924, a possibilidade de elaborar um projeto artístico moderno e nacional a um só tempo.

Partidário de uma postura humanista, relacionando-se com dificuldade e desconfiança com o horizonte tecnológico, Mário de Andrade aproxima-se da plataforma expressionista, na qual percebe a possibilidade daquela "obra-ação" tão central em sua prática artística e crítica. A visão realista que permeia seu discurso crítico se, de um lado, deita raízes no exemplo paradigmático de Almeida Jr., de outro, é conse-

14. Cattani, I. "Les lieux incertains ou 'l'apprentissage de la modernité' de Tarsila do Amaral", in V. A. L'incertain dans l'art. Paris, CÉRAP, 1998, p. 19-21, 25.

15. Marchán Fiz, S. *Contaminaciones figurativas: imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 44; Fabris, A. "O espetáculo da rua: imagens da cidade no primeiro Modernismo", in Bulhões, M. A.; Kern, M. L. B. (Orgs.). *A Semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil*. Porto Alegre, Secretaria Municipal da Cultura, 1992, p. 33-34.

16. Zilio, C. *A querrela do Brasil*. Rio de Janeiro, Funarte, 1982, p. 54-55; Cattani, I. "O desejo de modernidade e as representações da cidade na pintura de Tarsila do Amaral", in Bulhões, M. A.; Kern, M. L. B. (Orgs.). *Op. cit.*, p. 38.

17. Facioli, V. "Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil", in Pongrá, R. (Org.). *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre, Editora da Universidade/ UFRGS, 1999, p. 298-303.

quência de sua interpretação do Expressionismo como possibilidade de uma arte voltada para o social, para a ação, para uma relação intrínseca entre o artista e a humanidade. No Expressionismo o poeta vislumbra a possibilidade de constituir uma estética nacional, na qual a diferença em relação ao modelo exterior deixa de ser um *handicap* para converter-se em característica a ser assumida e enfatizada. Fruto de um confronto entre o mundo exterior e o lirismo original do indivíduo, o Expressionismo permite tomar uma posição qualificada em relação à realidade, estruturar o conceito de "arte interessada", no qual se enraizaria a possibilidade de uma linguagem nacional, diferente dos modelos exteriores, mas nem por isso alheia ao contexto universal.

A possibilidade de configurar uma arte nacional a partir do exemplo expressionista permite relativizar a idéia de que a década de vinte fora, como pretendiam os modernistas, um período "de destruição" ao qual se seguiria "uma fase mais calma, mais modesta e quotidiana, mais proletária, por assim dizer, de construção".¹⁸ Se houvesse dúvidas sobre essa postura, bastaria atentar para o partido compositivo adotado por Di Cavalcanti de 1925 em diante: a configuração de uma plástica nacional comunga num mesmo movimento o diálogo com a Escola de Paris (espaço geométrico, composição linear, busca da ortogonalidade, uso de cores por vezes metálicas) e a preocupação com uma forma sensual e monumental (derivada do Picasso neoclássico) e com um cromatismo bastante contrastado. A leitura que dele faz Mário de Andrade em 1932 é, num certo sentido, especular às primeiras tentativas de "nacionalização" de Segall. Se a obra do artista russo fora considerada uma "cristalização maravilhosa da vida", avessa à "construção, mais científica que artística, de certos *esprits nouveaux* ou futuristas italianos", em Di Cavalcanti são valorizados a "fidelidade ao mundo objetivo" e o "amor de significar a vida humana em alguns dos seus aspectos detestáveis", que o teriam salvo "de perder tempo e se desperdiçar durante as pesquisas do Modernismo. As teorias cubistas, puristas, futuristas, passaram por ele, sem que o descaminhassem".¹⁹

A opção lingüística de Di Cavalcanti e o discurso crítico de Mário de Andrade apontam para uma mudança de rota em relação aos postulados modernistas da primeira hora. Se, a princípio, fora necessário definir uma identidade artística nacional, nos anos trinta o eixo do debate se desloca para o campo da identidade social, levando o Modernismo plástico a defrontar-se com a problemática de uma linguagem mais acessível ao público. A preocupação com o tema torna-se mais central do que no decênio anterior: sob o impacto da revolução de 1930, da revolução constitucionalista de 1932, da intentona comunista (1935), da ascensão do Integralismo (1936), do acirramento da oposição entre direita e esquerda, os modernistas conferem um novo significado à poética do Expressionismo, concebida sobretudo em termos realistas.

Acaba por realizar-se de vez aquela transformação de significado que Mário de Andrade havia iniciado com sua análise particular da obra de Segall. De poética do eu individual (Anita Malfatti), o Expressionismo converte-se em poética do ser social. O recurso à deformação assume outro significado; torna-se uma maneira de criticar o mundo em seus aspectos mais flagrantemente injustos, conferindo quase sempre um ar digno e heróico àqueles atores sociais esquecidos ou negligenciados pela história oficial. Tal interpretação do Expressionismo, que conflui com um renovado interesse pelo Realismo, não deve ser vista como uma tendência particular do Brasil daquele momento. Ela integra um debate mais amplo, que toma conta de países como a França, a Inglaterra e os Estados Unidos, em cujo epicentro se situa a busca de uma relação efetiva da arte com a realidade contemporânea, capaz de superar o formalismo das vanguardas, reinstaurar o tema e configurar uma visão utópica não apenas da sociedade, mas da própria condição existencial da humanidade.

18. Andrade, M. de. "O movimento modernista", in *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, Martins; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1972, p. 242. Este ensaio está reproduzido integralmente na seção "Documentos" deste catálogo (p. 475-83).

19. Fabris, A. "O impasse de Di Cavalcanti", *Cultura Visual*, vol. 1, n. 1, Salvador, jan.-jul. 1998, p. 26, 28; Andrade, M. de. "Pintura - Lasar Segall", in Miller, A. *et alii*. *Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*. Rio de Janeiro, FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1982, p. 19; Andrade, M. de. "Di Cavalcanti". *Diário Nacional*, São Paulo, 8 maio 1932.

Nesse novo contexto, insere-se outra figura paradigmática da modernidade brasileira, Portinari, que se tornará o grande expoente desse segundo momento, marcado pela institucionalização do Modernismo e por sua cooptação pela esfera oficial com a transferência de seu eixo de irradiação de São Paulo para o Rio de Janeiro. Na temporada parisiense (1929-1931), Portinari deparara-se com o Picasso pós-cubista, que chama sua atenção não apenas por assumir francamente o próprio virtuosismo, mas sobretudo por evidenciar uma atitude livre perante a pintura, que o levava a transitar com desenvoltura pelo legado da história da arte, sem renegar, no entanto, sua condição de artista moderno. Esses dois aspectos da poética de Picasso reverberarão na postura de Portinari perante a arte moderna: não aceita em suas formulações mais radicais, será assumida naqueles estilemas e naqueles aspectos parciais que não ponham em risco sua concepção humanista, ancorada no exemplo do Renascimento.

Ao longo dos anos trinta, Portinari elabora os aspectos fundamentais de sua visão realista, através da qual forja uma iconografia nacional alicerçada em três temas fundamentais: figuras populares, trabalhadores e evocações da infância em Brodóski. Os dois primeiros caracterizam-se, em geral, por figuras de consistência escultórica, gigantescas e eivadas de deformações expressivas, que se inserem num espaço determinado por uma perspectiva não rígida. As evocações da infância, ao contrário, são menos tangíveis, menos concretas em termos físicos. Seu elemento determinante é a paisagem concebida como espacialidade infinita a partir da qual se estrutura toda a composição.

Na esteira das transformações que o Modernismo está sofrendo nas décadas de trinta e quarenta, assiste-se à emergência de novos artistas que estabelecem um diálogo, por vezes marginal, com a vertente privilegiada pelo movimento naquele período. Se um Expressionismo de conotações realistas pode ser considerado o traço distintivo de Lívio Abramo e Oswaldo Goeldi, Guignard e Pancetti representam maneiras diferentes de incorporar as poéticas da volta à ordem sem enveredarem por um Realismo por demais manifesto. Um Realismo expressionista caracteriza, ao contrário, o primeiro momento de Scliar que, a não ser no desenho, se coloca claramente sob a égide de Portinari, de quem apreende sobretudo o sentido da deformação. Um Realismo penetrado pelas lições de Rodin é a nota dominante da escultura associada ao Modernismo, que se distingue pela atenção dada ao volume, concebido de maneira sintética e não por isso infenso a uma certa monumentalidade, como demonstra o primeiro momento de Bruno Giorgi. Uma presença realmente à parte pode ser considerada a de Flávio de Carvalho: não tanto por trafegar por várias linguagens (sobretudo Expressionismo e Surrealismo), quanto por não temer assumir atitudes próximas da provocação dadaísta – não compreendida e não aceita pelos modernistas –, numa constante fusão entre arte e vida, que permite explicar o aspecto profundamente autobiográfico de sua produção.

4

Se Portinari fora considerado pelos modernistas o protótipo do artista nacional (seguido por Segall, Di Cavalcanti e Guignard), nos anos cinquenta surge outro “mestre brasileiro”, Volpi. É interessante seguir a argumentação de Mário Pedrosa, que propõe esse novo marco a partir de dois aspectos de sua produção: “a insuperada maestria técnica do pintor e o caráter brasileiro de sua arte”. A maestria técnica, que tanto encanta Pedrosa, não se limita àquela concepção artesanal do fazer artístico que caracterizava Volpi desde os primórdios de sua carreira. O crítico localiza-a na capacidade de integrar espaço e figura, de criar sínteses formais e cromáticas, de estruturar a composição de dentro para fora, de depurar a realidade de maneira a captar sua “essência pictórica e plástica universal”. Um claro exemplo dessa capacidade transformadora estaria nas paisagens:

"Vejam-se as suas paisagens e acompanhe-se a evolução delas, desde as primeiras de Mogi às últimas de Itanhaém: a palheta sensível, como nenhuma outra, vem clareando, clareando, para, de uma pintura de cores atmosféricas, desabrochar, exaltar-se nos tons mais puros, mais ricos, mais substancialmente brasileiros da pintura nacional, de todos os tempos".²⁰

Ao caráter afirmativo da universalidade de Volpi, pode ser contraposta a hipótese da "dificuldade de forma", enunciada por Rodrigo Naves, que detecta em boa parte da arte brasileira uma "relutância em estruturar fortemente os trabalhos", do que derivaria um "movimento íntimo e retraído", distante do caráter prospectivo de parcela considerável das experiências modernas. Dentro desse contexto, a "feição um tanto primitiva dos trabalhos de Guignard e Volpi [...] tem uma significação profunda. A recusa à violenta sociedade do trabalho marca-os do princípio ao fim. Essas obras tímidas supõem um modo suave de moldar as coisas, e estão mais para um artesanato amoroso ou para um extrativismo rústico do que para a conformação taxativa da indústria. Contudo, esse ideal meigo que defendem conspira contra suas expectativas, já que essas aparências amenas e essas formas frágeis não podem se opor à pressão do real, que os coage sem cessar".²¹

Volpi ocupa, segundo Naves, um lugar peculiar no interior da modernidade brasileira. O caráter imediato e reflexivo que confere à cor diferencia-o da "identidade substancial" de Tarsila do Amaral, cujo cromatismo sedimenta "uma nação ingênua mas ideal". A dignidade austera de suas figuras, captadas em sua singularidade intrínseca, diferencia-o da "idealização simbolista da miséria", típica de Portinari. Esse quadro de diferenças não implica afirmar que Volpi é uma presença isolada: há uma afinidade profunda com Guignard, que partilha com ele a concepção de uma natureza que "reluta em manifestar-se".²²

À margem da Semana de Arte Moderna, embora tendo condições de participar dela por ser "já bom pintor, numa veia nada acadêmica mas antes impressionista ou pós-impressionista, à maneira italiana",²³ Volpi só passa a ser conhecido pelos modernistas na década de trinta. Interessado cada vez mais nos valores intrinsecamente pictóricos, que levarão os concretistas a ver nele um artista construtivo de grande originalidade, Volpi afasta-se aos poucos dos primeiros referenciais impressionistas, pós-impressionistas, expressionistas e realistas. Deixa de lado a sugestão volumétrica para realçar o que lhe parece realmente determinante: a cor. O afastamento dos códigos ilusionistas leva-o a transformar o referente ora em jogos cromáticos, ora em figuras geométricas até alcançar um registro abstratizante no início da década de cinquenta.

A busca de uma visão mais despojada e alheia à retórica nacional, que ainda se fazia presente na obra de Portinari e Di Cavalcanti, não é exclusiva da trajetória de Volpi. Uma percepção de caráter abstrato pode ser detectada nesse mesmo momento na primazia que Brecheret passa a conferir aos planos e aos volumes; na simplificação do tratamento da figura por parte de Bruno Giorgi, que lança mão simultaneamente da deformação e de um jogo equilibrado de cheios e vazios; no abandono da sugestão temática em prol de ritmos geométricos mais depurados em Lívio Abramo. Para não falar na transformação pela qual passa a pintura de Cicero Dias após sua transferência para a França (1937). O primeiro diálogo com Chagall e Matisse, que se concretizara em visões inusitadas ambientadas num espaço irreal e assimétrico, cede lugar, nos anos quarenta, à busca de uma ordenação mais evidente através daquelas que Walter Zanini define como "formas de contornos divagantes tendendo à circularidade".²⁴

Os próprios representantes do Modernismo canônico – Portinari, Segall e Di Cavalcanti –, em que pese sua desconfiança em relação a uma linguagem que bania a importância do tema, não deixam de ter seus namoros com a abstração. Os resultados alcançados são quase sempre problemáticos (por superficiais), podendo ser considerada uma exceção de qualidade algumas telas de Segall dedicadas à floresta (1954-

20. Pedrosa, M. "O mestre brasileiro de sua época", in *Acadêmicos e modernos*. São Paulo, EDUSP, 1998, p. 271-273.

21. Naves, R. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo, Ática, 1996, p. 21.

22. *Ibidem*, p. 180, 186, 188.

23. Pedrosa, M. "Entre a Semana e as Bienais", in *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 276.

24. Zanini, W. "Arte contemporânea", in Zanini, W. (Org.), *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles-Fundação Djalma Guimarães, 1983, vol. II, p. 689.

1955). Nelas o referente exterior é substituído por um ritmo vertical de grande depuração formal graças também a um jogo cromático determinado pela alternância de faixas claras e escuras.

5

Enquanto vários artistas do primeiro Modernismo se defrontavam com o esgotamento (se não a dissolução) dos princípios que haviam norteado a arte brasileira desde os anos vinte, a geração que começava a despontar na década de quarenta e da qual sairão alguns dos principais expoentes do Concretismo denota um interesse renovado pela poética Expressionista. É o caso de Waldemar Cordeiro que, por ter vivido em Roma entre 1925 (ano de seu nascimento) e 1946, não deve ter permanecido alheio ao Expressionismo particular da Escola Romana (Scipione, Mafai, Antonietta Raphaël), como demonstram algumas de suas obras iniciais. É o caso ainda de Sacilotto, que começa a despertar a atenção da crítica ao participar da exposição "Novísimos" (1946, Rio de Janeiro) ao lado de Grassmann, Otávio Araújo e Luiz Andreatini, para os quais são evocados os nomes de Kubin e Kokoscka; e de Charoux, integrante da mostra *19 Pintores* (São Paulo, 1947), que recebe uma avaliação bastante morna em virtude de algumas características comuns ao grupo de expositores, enfeixadas por Sérgio Milliet em categorias como pobreza técnica, indecisão e ausência de imaginação.²⁵

A avaliação negativa dessa nova voga expressionista não deixa de ser significativa em relação aos rumos que a geração emergente imprimirá à arte brasileira. À constatação do esgotamento de uma poética soma-se, entre outros fatores, a atuação de Léon Degand, diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que organiza, em 1949, a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*. O título da mostra é programático: Degand elabora uma história evolucionista da arte moderna, alicerçada na idéia de progresso, que teria na abstração seu desaguadouro inevitável. O *parti pris* do curador explicita-se claramente na seleção de apenas três artistas brasileiros que começavam a realizar obras de caráter abstrato: Cícero Dias, Samson Flexor e Waldemar Cordeiro.

Se ainda não foram realizados estudos que permitam determinar com maior clareza como, em vários artistas, ocorreu a passagem do Expressionismo à abstração geométrica, há outra vertente que pode ser explorada para compreender o surgimento de um projeto construtivo no Brasil dos anos cinquenta. O levantamento de profissões exercidas pelos artistas que primeiro aderem à nova linguagem permite aventar uma hipótese. Se Maluf era cartazista, Cordeiro publicitário e ilustrador, Geraldo de Barros desenhista industrial, Sacilotto desenhista técnico, não será possível pensar que a prática profissional extra-artística, que obedecia a determinações bem diferentes daquelas da pintura, objetivando um rigor e uma economia formal bastante raros na visualidade brasileira, tenham servido de ponto de passagem para uma nova concepção artística? Um artigo de Cordeiro, "O objeto" (1956) parece fornecer alguns elementos de reforço à hipótese ora exposta, sobretudo a idéia de "arte produtiva" e a necessidade de criar um novo vínculo com a vida. Negando que a arte seja expressão, Cordeiro define-a "produto", almejando com isso pôr fim ao idealismo e desejando emancipá-la "da condição secundária e dependente a que tinha sido relegada". O segundo aspecto responde de perto às preocupações políticas do artista:

"Acreditamos com Gramsci que a cultura só passa a existir historicamente quando cria uma unidade de pensamento entre os 'simples' e os artistas e intelectuais. Com efeito, somente nessa simbiose com os simples a arte se depura dos elementos intelectualísticos e de natureza subjetiva, tornando-se vida.

Considerando-se que encarar a arte como objeto quer dizer situá-la na esfera da experiência direta e que esta forma de conhecimento é mais sensibilidade e menos memória, podemos deduzir disso tudo uma nova possibilidade para a reeducação artística, ao nível do conhecimento natural do homem".²⁶

25. Amaral, A. "O desenho jovem dos anos 40", in *O desenho jovem nos anos 40*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, nov. 1976, s. p.

26. Cordeiro, W. "O objeto", in *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 74-75.

No bojo desse projeto está, mais uma vez, o horizonte tecnológico. Se os modernistas desejavam criar uma arte capaz de expressar a nova realidade que vinha se configurando em São Paulo desde 1880 graças à expansão cafeeira, ao afluxo de mão de obra europeia e a uma incipiente industrialização, os concretistas estão plenamente inseridos na euforia desenvolvimentista que toma conta do Brasil no segundo pós-guerra, cujo emblema mais significativo será a construção de Brasília. Os modernistas acabaram confrontando-se logo com o fenômeno da institucionalização no momento em que o Estado toma a si a tarefa de realizar seu programa de modernização do Brasil, o que gera não poucos impasses e oscilações. Os concretistas têm como campo referencial para sua atuação a vontade de superar o atraso tecnológico e alinhar-se aos países mais avançados. Contrapor-se à arte então dominante, herdeira da plataforma modernista, era uma maneira de afirmar sua modernidade. A vontade de mudar o mundo não deixava de apresentar contornos utópicos: se não se realiza aquela renovação do cotidiano auspiciada por Cordeiro é porque a realidade não se modifica a partir de atos de volição, como já havia demonstrado a derrota dos projetos construtivos na Europa.

Modernismo e Concretismo permanecem questões em aberto, apontando para modos possíveis de construção de uma identidade moderna no âmbito de um país que responde com dificuldade a todos os desafios da modernidade e que se projeta, por isso mesmo, em imagens emblemáticas, sejam elas a nação, sejam elas a razão plástica.