

# UM MODERNISMO QUE VEIO DEPOIS

Tadeu Chiarelli



 Palameda

Copyright 2012 © Tadeu Chiarelli

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Publishers: Joana Monteleone/ Haroldo Ceravolo Sereza/ Roberto Cosso

Edição: Joana Monteleone

Editor Assistente: Vitor Rodrigo Donofrio Arruda

Projeto gráfico e diagramação: Pedro Henrique de Oliveira

Revisão: Tadeu Chiarelli e Thiago Gil

Capa: Juliana Pellegrini

Assistente de produção: João Paulo Putini

Imagem da capa:

Candido Portinari

*Retrato de Maria*, 1931

Óleo sobre tela, 101 x 82 cm

Museu Nacional de Belas Artes – RJ

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE  
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

C455m

CHIARELLI, Tadeu  
UM MODERNISMO QUE VEIO DEPOIS: ARTE NO BRASIL – PRIMEIRA  
METADE DO SÉCULO XX  
Tadeu Chiarelli  
São Paulo: Alameda, 2012.  
298p.

Inclui bibliografia  
ISBN 978-85-7939-087-6

1. Arte moderna – Séc. XX – Brasil – História. 2. Arte brasileira –  
Século XX. I. Título.

11-1621.

CDD: 709.81  
CDU: 7.036(81)

025327

ALAMEDA CASA EDITORIAL

Rua Conselheiro Ramalho, 694 – Bela Vista

CEP 01325-000 – São Paulo – SP

Tel. (11) 3012-2400

www.alamedaeditorial.com.br

Naturalismo, regionalismo e  
retorno à ordem no ocaso  
do modernismo brasileiro\*

OS ANOS DE 1940 significaram o fastígio e o início do ocaso do chamado modernismo brasileiro, surgido em 1922.

Se durante os anos de 1920 seus protagonistas ainda apareciam à margem da oficialidade artística do país, já a partir da década seguinte encontramos sua primeira e segunda gerações de artistas e intelectuais comprometidas com o governo federal por meio de trabalhos de pesquisa, encomendas de obras de arte etc.

Em grande parte, as disputas mais significativas ainda existentes no meio artístico local não se davam mais entre “modernistas” e “não-modernistas” (como no início), mas entre facções internas do próprio grupo.

O primeiro sinal de que nos anos de 1940 o “modernismo de 1922” começava a perder as forças tão rapidamente conquistadas, foi a penetração da não-figuração no Brasil, fenômeno que se tornaria mais intenso a partir do final dos anos de 1940 e na década seguinte.

Outro índice desse refreamento foi a emersão, dentro de seus próprios quadros, das tendências do realismo socialista no terreno da gravura, já nos anos de 1950.

\*

O intuito deste texto, no entanto, não é discutir especificamente nenhum desses casos, mas abordar um elemento que me parece estrutural ao modernismo brasileiro e que, ao que tudo indica, até o presente não foi visto com o empenho necessário.

\* Texto publicado originalmente em: *EXPOR. Revista de Pós-Graduação em Artes*. Pelotas, p. 19-23, 1996.

Refiro-me à existência de uma espécie de substrato estético de fundo naturalista/realista que se manteve dentro do movimento, permanecendo subjacente a toda a sua produção.

Por um lado, tal substrato – devido ao seu conservadorismo –, teria ajudado o movimento a galgar vários postos, até alcançar a oficialidade da arte brasileira nos anos de 1930/40. Por outro lado – e pelo mesmo motivo –, retirou com o tempo as forças do movimento, fazendo com que esse fosse suplantado pelas abstrações, no imediato pós-guerra.

Embora tal substrato não fosse consciente – o que torna mais difícil caracterizá-lo –, alguns traços do movimento ajudam a perceber sua sombra.

Como exemplos, poderiam ser citadas a recusa dos “modernistas de 1922” em aderir incondicionalmente às propostas das vanguardas históricas do início do século XX e, ao mesmo tempo, a manutenção, dentro dele, do desejo de constituir uma “arte moderna brasileira”.

Essas duas características, a princípio, caracterizariam um compromisso estético mais ligado aos postulados do naturalismo/realismo do século XIX – ou do realismo do retorno à ordem do período entre guerras –, do que, propriamente, às tendências de vanguarda do século XX.

\*

No “Prefácio interessantíssimo”, que Mário de Andrade escreveu para *Pauliceia Desvairada*, em 1922, o crítico dá pistas do que ele 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, ruim, os imaginários africanos são bons. Os músicos desprezam Debussy, genuflexos diante da polifonia catedralícia 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>

1 ANDRADE, Mário de. *Pauliceia desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, p. 9-10, 1922.

Opondo aos modernos o impressionismo, Mário de Andrade não fazia *blague* ao escrever que era passadista. Queria dizer que era moderno, mas que, não sendo de vanguarda, recusava o efêmero, o contingente, o circunstancial e que buscava, como os novos arquitetos, algum lugar além dos tempos históricos.

Ele era moderno, porém, em termos estéticos, não se filiava às vanguardas do início do século passado, caracterizadas pelo rompimento com todas as tradições.

Mário de Andrade, desde o início do modernismo, portanto, mostra-se muito mais ligado ao que se convencionou chamar de “retorno à ordem”, do que, propriamente, à explosão dos códigos éticos e estéticos empreendida pelas vanguardas históricas.

É possível diferenciar as correntes do “retorno à ordem” daquelas das vanguardas históricas, pelo interesse das primeiras em relação ao não circunstancial, pela busca de valores supostamente eternos da plástica, pelo respeito ao metiê, e às visualidades locais. Proposições contrárias às vanguardas do início do século XX, incentivadoras da experimentação formal, e com vocação internacionalista.

Quando, em sua conferência de 1942, Andrade afirma que o “modernismo de 1922” propiciou a fusão do “direito à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”,<sup>2</sup> pode-se dizer que, pelo menos no território das artes visuais, tais princípios não se comportaram no sentido de romper em definitivo com os postulados da arte que antecedeu o modernismo.

Em primeiro lugar, em relação ao direito à pesquisa estética, o movimento impunha limites claros para o seu aprofundamento. A pesquisa estética podia gravitar ao redor da deformação expressiva da representação da realidade, do uso de cores não analógicas, da estruturação mais sintética das formas. Nunca, porém, foi privilegiado ou incentivado pesquisas que rompessem com o referencial da realidade circundante, ou mesmo com as modalidades consagradas da arte.

Prova desta situação é um texto de 1932, do próprio Mário de Andrade, sobre a obra de Di Cavalcanti, em que afirma:

[...] Também essa fidelidade ao mundo objetivo, e esse amor de significar a vida humana em alguns dos seus aspectos detestáveis, salvaram Di Cavalcanti de perder tempo e se espediçar durante as

2 ANDRADE, Mário. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

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 do Pão de Açúcar nos dá sambas, em vez de coqueiros, mulatas, pretos e carnavais [...].<sup>3</sup>

Antes deste texto, em 1923, Andrade escrevia para Tarsila do Amaral, que, então, residia na França: “[...] Creio que não cairás no cubismo. Aproveita destes apenas os ensinamentos. Equilíbrio, Construção, Sobriedade. Cuidado com o abstrato. A pintura tem campo próprio [...]”.<sup>4</sup>

Em 1927, escrevendo para Prudente de Moraes, Neto, ele se posiciona frente ao surrealismo (que ele chama de sobrerrealismo), e frente à falta de pertinência dessa tendência estética para o Brasil:

[...] O sobrerrealismo é uma arte quintessenciada que me atrairia fatalmente si 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).<sup>5</sup>

3 ANDRADE, Mário. “Di Cavalcanti”, in *Diário Nacional*, 8.5.1932. Republicado em *Brasil, primeiro tempo modernista*. São Paulo: IEB/USP, p. 159, 1972.

4 Carta de Mário de Andrade para Tarsila do Amaral. AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, p. 368, 1972. 2 vols.

5 Carta de Mário de Andrade para Prudente de Moraes, Neto, de 25.12.1927. ANDRADE, Mário. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 248, 1985.

Fica claro que o que Mário de Andrade buscava era uma arte de fixação nacional, onde a não-figuração, o “cubismo integral”, o surrealismo e outras tendências estéticas que rompiam com o estatuto da arte estabelecida, estavam de fora.

A partir daí, torna-se evidente que, no “modernismo de 1922”, o apoio ao direito permanente à pesquisa estética possuía limites muito bem estabelecidos.

Em relação ao segundo princípio – a atualização da inteligência nacional –, não resta dúvida de que Mário de Andrade e seus seguidores tiveram êxito.

A posição restritiva às tendências estéticas mais radicais, visíveis no movimento brasileiro, também fazia parte do ideário estético/artístico internacional daquele momento, impregnado dos valores do “retorno à ordem”. Dentro desse quadro, o Brasil havia se colocado a par do que ocorria na Europa.

Afinal, o conservadorismo que propunham para a arte a ser produzida no país, não era diferente dos encaminhamentos que parte significativa da produção contemporânea seguia.

Como, aliás, também estava a par, em relação à ênfase ao terceiro princípio: a estabilização de uma consciência criadora nacional.

Como se sabe, a preocupação com o nacional, com os vários nacionalismos, com a necessidade de fixação de visualidades autóctones, também era uma preocupação de vários críticos e artistas da Europa ligados ao “retorno à ordem”.

O modernismo brasileiro entendeu aquela necessidade de estabilização como sendo a criação de uma arte nacional. E seria justamente nesse desejo de estabelecimento de uma arte típica, que residiria o substrato da estética naturalista/realista que se manifesta na produção artística e na crítica modernista, desde praticamente o seu início.

Repudiando as vertentes mais radicais das vanguardas europeias, o modernismo abriu a guarda para a tendência estética que o antecedeu.

Como foi visto no texto sobre Di Cavalcanti, Mário de Andrade, entusiasmado com o fato do artista não ter “perdido tempo” com as tendências de vanguarda, aplaude o fato dele não pintar o Pão de Açúcar, mas sim a mulata, o samba, etc.

Nesse seu interesse em fixar o nacional (como diz na carta citada a Prudente de Moraes, Neto), ele simplesmente transfere o objetivo dos pintores naturalistas-realistas brasileiros da passagem do século XIX para o XX de captarem a natureza física do Brasil, para o propósito de Di Cavalcanti em captar a natureza humana.

Para Mário de Andrade, seria função do modernismo a representação do homem brasileiro, obrigação que não havia sido cumprida pelos pintores naturalistas-realistas do século XIX.

De fato, essa preocupação com o local e o típico, tão nítido nas reflexões de Mário de Andrade sobre o trabalho de Di, já estava clara em 1927, quando o autor comenta as obras de Tarsila do Amaral, em sua fase pau-brasil:

[...] O que a distingue de Almeida Júnior por exemplo, é que não é a inspiração dos seus quadros que versa temas nacionais. Afinal obras que nem o Grito do Ipiranga ou a Carioca só possuem de brasileiro o assunto. Técnica, expressão, comoção, plástica, tudo encaminha a gente pra outras terras de por trás do mar. Em Tarsila, como aliás em toda a pintura de verdade, o assunto, apenas mais uma circunstância de encantação: o que faz mesmo aquela brasileiroice imanente dos quadros dela é a própria realidade plástica: um certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e de cor, uma sistematização inteligente do mau gosto que é dum bom gosto excepcional, uma sentimentalidade intimista, meio pequena, cheia de moleza e de sabor forte.<sup>6</sup>

\*

É sabido, tanto pela própria produção de Mário de Andrade como pelos estudos que foram feitos sobre ela,<sup>7</sup> que, conscientemente, o autor nunca desejou trazer para o campo da sua arte e da arte do "modernismo de 1922", qualquer influência naturalista.

É sabido seu desprezo pelo regionalismo, e *Macunaíma* pode ser lido como uma tentativa de constituição de um tipo nacional, misto de vários elementos regionais: um protótipo de brasileiro.

É este protótipo que Mário de Andrade tentará encontrar nas obras dos artistas ao seu redor. Escrevendo sobre Tarsila, quando menciona que o que produz "aquela brasileiroice imanente" das obras da artista era a "própria realidade plástica: um certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e de cor, uma sistematização inteligente do mau gosto que é dum bom gosto excepcional [...]", não deixa

6 Andrade, Mario. "Tarsila". Catálogo de exposição. Republicado em *Brasil, primeiro tempo modernista*, p. 125, *op. cit.*

7 Onde sobressai aquele fundamental: LOPES, Telê Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.

de ser a tentativa do autor em perceber nas pinturas de Tarsila uma característica formal tipicamente brasileira, independente da temática.

Esta "plástica brasileira" que Andrade procura em todos os artistas locais, ele, parece, encontraria na obra de Candido Portinari. Em 1939, comentando as pinturas do artista, ele, após demonstrar as peculiaridades estilísticas de Portinari, completa da seguinte maneira o artigo:

[...] E a tudo isso deveremos ajuntar os dons de caracterização destas obras. São quadros que só poderiam ser concebidos por alguém profundamente brasileiro. Não apenas os costumes, tudo é nosso, o ar, o cheiro, o clima destes painéis. Aquela tradição que Almeida Júnior quis abrir, só agora parece retomada por este pintor, que em vez de perder tempo em buscar a cor do nosso céu, está verdadeiramente fazendo obra de sentimento nacional [...].<sup>8</sup>

Se no texto sobre Tarsila, de 1927, Andrade confundia Almeida Jr. com Pedro Américo, agora, em 1939, colocava Candido Portinari como o continuador da tradição que o pintor de Itu "quis abrir".

Apesar de toda a preponderância que Mário de Andrade sempre tentou dar às questões plásticas, à necessidade de se procurar uma plástica brasileira – em detrimento do assunto nacional na obra de arte –, distinguir onde sua preocupação com a plástica terminava para começar seu interesse pelo "assunto nacional", sempre foi uma tarefa difícil, desde seus textos dos anos de 1920.

Porém, já no final dos anos de 1930, quando o mundo entrava em guerra e a necessidade de se produzir uma arte "interessada", (voltada para os interesses e os valores da maioria da população) vai ganhando força, a distinção entre plástica e assunto torna-se ainda mais complexa para Mário de Andrade.

Em outro texto sobre Portinari, publicado na *Revista Acadêmica*, fica visível como o autor entrelaça questões puramente estéticas da obra do artista, com sua vinculação temática à realidade brasileira:

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

8 Andrade, Mário. "Obras novas de Candido Portinari". In *O Estado de São Paulo, suplemento de rotogravura*. N. 154, s/d. 1939.

[...] Portinari, sob o signo dos Antigos em que se colocou, ao mesmo tempo em que pode conservar uma calma, um equilíbrio, uma temática que nada têm de literários, e são exclusivamente plásticos, soube dar uma esperança ao mundo. É possível imaginar-se que o tema da "evolução econômica do Brasil", caberia muito mais num ministério da Fazenda ou do Trabalho, que no da Educação. Aliás o tema foi imposto. Mas Portinari, mesmo dentro do assunto escolhido, está fazendo obra de educador. O seu realismo, si é otimista, não é, sonharento. É um realismo apenas muito sadio e dinâmico. Eu gosto dessas mulheres suaves e fortes, brasileiras, brasileiríssimas de tipo, boas como minha mãe. Não tenho o menor medo de gostar. Eu gosto desses machos rudes de trabalho, olhe-se a mão em afresco. Isso é mão dura mas nobre, mão beijável.

[...] O realismo de Portinari não é simbólico, impede sonhar em vão. Mas glorifica o trabalho, explica o trabalho, impõe as formas sãs dos homens – o que já não será pouco educativo para as cabeças dos que passam.<sup>9</sup>

Se Mário de Andrade, a partir dos finais dos anos de 1930, começava a deixar-se influenciar pelas necessidades do período, enaltecendo o realismo singular de Portinari e seu vínculo à temática brasileira, (mesclando-os às operações de caráter plástico típicas do artista), no final da vida revelará uma outra questão: o fim do caráter experimental das vanguardas e a emersão de uma arte onde sobressaia o realismo, o comprometimento com o real, e a predominância do assunto:

[...] A vertigem experimentalista dos numerosos "ismos" que se chocaram, sucederam e academizaram desde o princípio do século representa, a meu ver, menos uma pesquisa livre de arte, que exatamente uma preocupação de revolucionaridade. Neste sentido, toda a arte verdadeira do primeiro quartel do século xx é eminentemente didática; muito mais uma lição que uma criação; e apesar das obras magníficas que a ilustram, muito mais uma preparação psicológica social que uma pesquisa de beleza. Sua funcionalidade era muito mais revolucionária que estética [...]

<sup>9</sup> Andrade, Mário. "Portinari", in *Revista Acadêmica*. Rio de Janeiro, n. 35, Maio 1938.

[...] Mas assim que as novas formas político-sociais se assentaram com relativa solidez em suas realidades nacionais, elas repudiaram os "ismos" revolucionários (já antiquados...) para voltarem a um realismo populareresco de intenção rapsódica. O que importava agora não era mais o caráter duma pedagogia, mas diretamente ensinar. Não era mais preparar a psicologia dos leaders e lhes dar uma instância de obsessão revolucionária, mas abrir diante das populações a rapsódia dogmática dos feitos, dos heróis e dos mitos políticos novos. E desde então, em muitos países, na Itália como na Rússia principalmente, mas também nos Estados Unidos como na tão permanente Inglaterra, as artes plásticas, embora ainda impregnadas de infantilismo, de historietas e bastante fraqueza estética, vão francamente voltando à sua funcionalidade coletiva mais normal. O assunto volta a predominar, como deve. E tipicamente, nos Estados Unidos, os "ismos" limitados, surrealismos e fantasmas abstratos viraram material colecionista de milionárias velhas e de estetas refinados.

Candido Portinari é também um experimentalista indifereçável. Porém se a atitude experimental dos diversos "ismos" contemporâneos, apesar de suas aparências, slogans e provérbios, representa muito mais um estado de espírito geral, embora não propriamente coletivo – espécie de Reforma luterana, logo se dividindo em mil e um caminhos individuais de livre exame, levando o individualismo às suas mais irritadas consequências de aristocracismo estético: o experimentalismo de Candido Portinari nada tem de revolucionário da mesma forma que nada tem de intrinsecamente personalista. É um experimentalismo que vem... depois. A desconfiança torna a experimentar o já provado. É um reexperimentalismo infatigavelmente verificador de lições e aproveitador de experiências. E nada tem de exclusivamente "estético". Está sempre apegado ao assunto, jamais liberto à funcionalidade extra-estética, mas igualmente necessária, da obra-de-arte [...].<sup>10</sup>

Se continuarmos atentando para as razões que levaram Mário de Andrade a, neste último texto sobre Portinari, fazer prevalecer o tema em detrimento da plástica, acrescentaríamos à necessidade de uma arte engajada – mais

<sup>10</sup> "Portinari", de Mário de Andrade (texto de 1944) Inédito até a publicação na *Revista do Patrimônio Artístico Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 20. 1984.



“apropriada” para aquele período de guerra – a ameaça da arte abstrata que, embora tripudiada pelo autor, voltava a dar mostras de ser uma presença significativa no cenário internacional.

Se a abstração voltava a ameaçar a possibilidade de uma “arte brasileira moderna”, mas ainda preocupada com a fixação do “brasileiro”, tornava-se necessário enfatizar ainda mais o assunto, mesmo sob o risco de aproximar demasiadamente a arte modernista das vertentes naturalistas/realistas do século anterior.

Com sua crítica que, mesmo atenta às questões formais, não abria mão da valorização do assunto, Mário de Andrade deixava aberta a possibilidade para que outros críticos modernistas – e até ele próprio, no final da vida –, se aprofundassem numa crítica de arte que se valia de um repertório muito mais conservador do que moderno, mesmo no sentido do “retorno à ordem”.

No final dos anos de 1930 e durante a década seguinte, além de Mário de Andrade, outros críticos refletiam sobre a arte brasileira, suas peculiaridades, a cor local, sobre o regionalismo na pintura (questões fundamentalmente naturalistas/realistas), e também sobre o fim do modernismo.

O artista plástico e crítico de arte Tomás Santa Rosa, em textos publicados na *Revista do Brasil*, deixa claro que vivíamos um período de “retorno à ordem”, vendo positivamente esta volta do artista à captação do real aparente. Historiando o modernismo brasileiro e internacional, declara:

[...] Cem, mil escolas, surgiram dos passes de mágica desses deuses aprendizes.

Vinte e cinco anos devem ter bastado para que a experiência demonstrasse que o nosso espírito nenhuma afinidade tem com esses “ismos” numerosos.

Num país em que apenas se começa a realizar uma obra de maior amplitude, um país completamente ignorado em arte, onde ainda não se conhecem, concretamente, os problemas de ordem técnica ou estética, é uma perversão da inteligência, pretender-se pesquisar terrenos de miragem, somente para nos darmos ares de mais finos, mais penetrantes, mais inteligentes.

Foi Gino Severini, na Itália, quem primeiro deu o brado de alarma, concitando uma volta à ordem....

[...] A negação da arte figurativa como preceito essencial, levou a pintura através de caminhos muito perigosos. É que se pretendendo

fazer “pintura pela pintura” esta veio a cair num decorativismo seco, sem nenhuma substância de comunicação, concorrente do papel pintado e do tapete. (Os quadros cubistas, abstracionistas, etc., são ótimos motivos para a confecção de tapetes, pois, são exclusivamente decorativos).

Agora, a reação a esse carnaval, sem prazo, se vem processando. Já se vem encontrando a terra firme, já os vamos aproximando das nossas realidades, e uma arte sadia e real, vem surgindo desse cansaço de terça-feira gorda, com a convicção de que é ainda o humano, a poesia e o trabalho, que geram as obras de arte.

O que sobreviveu a esse movimento, tem as suas raízes na tradição. E o que de concretamente bom tem aparecido, dela se alimenta e a religa ao tempo atual.

Foi sob esse ângulo que surgiu a formidável Renascença Mexicana e é esse ideal que domina a jovem arte norte-americana. Arte inspirada no povo, na terra, típica e característica, atingindo o universal através do humano.

Esse deve ser o nosso caminho.<sup>11</sup>

Se este movimento tem suas raízes na tradição, nada mais plausível que, no Brasil, se buscasse no passado da arte colonial e do século XIX, esta raiz.

Na verdade, ao estudar o Aleijadinho, Mário de Andrade, de alguma maneira já vinha buscando tal resgate.

No entanto, quem, dentro ainda do modernismo, vai tentar recuperar Almeida Júnior, lançando-o como o primeiro artista brasileiro “clássico”, será o crítico carioca radicado em São Paulo, Luis Martins. No ensaio “Almeida Jr.”, publicado em 1940 pelo Departamento de Cultura de São Paulo, o crítico, ao adentrar na análise da obra do artista, compara-o aos seus antecessores Pedro Américo e Vitor Meirelles:

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

<sup>11</sup> “Algumas influências na arte do Brasil”, de Thomas Santa Rosa. *Revista do Brasil*, 3ª. Fase, agosto de 1939.

Não caia 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 [...].

Mais adiante, Martins volta a afirmar:

[...] 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 Vitor Meirelles pintaram grandes painéis inspirados em motivos heroicos 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 Júnior 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 traduzia todas as esperanças, todas as ilusões e todas as hipóteses de magnificência de um século que ia nascer sob o maior otimismo de todos. 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>12</sup>

Tendo recebido, no Rio, o ensaio de Luis Martins, Mário de Andrade se apressa a comentar por carta, o estudo do colega. Após tecer considerações sobre os primeiros parágrafos do texto (quando este comenta a arte europeia do século XIX e XX, a “pesquisa plástica” e o “artesanato”, com as quais Andrade não concordava), Mário entra na questão “Almeida Jr.”:

<sup>12</sup> “Almeida Jr.”, de Luis Martins. in *Separata da Revista do Arquivo*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1940.

[...] Quanto à crítica de Almeida Jr., acho bem boa, embora por 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 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 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>13</sup>

É curioso como um crítico como Luis Martins, em pleno início dos anos de 1940, coloca Almeida Jr. como centro de suas preocupações, tendo o apoio de Mário de Andrade.

Voltar a um artista que antecede o movimento que Andrade havia ajudado a fundar, e que Martins buscava seguir, demonstra que esse mesmo movimento passava por um processo profundo de revisão de seus postulados. Ambos procuravam as bases primeiras de uma pintura nacional, uma raiz mais profunda para a plástica modernista do país.

Tal questão era tão importante para ambos – e para vários outros críticos e artistas modernistas daqueles anos –, que não importava, inclusive, que Almeida Jr. tivesse sido o pintor ideal do crítico “passadista” por excelência: Monteiro Lobato.

É notável como a imagem que Luis Martins cria para caracterizar Almeida Jr. – “Ele representava o início brilhante de uma fase de ouro das nossas artes plásticas” –, se assemelha com a imagem criada por Lobato para caracterizar o artista: “a madrugada do dia seguinte raia com Almeida Jr.”.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Mário de Andrade, Carta a Luis Martins, Rio, 16.7. 1940.

<sup>14</sup> “Almeida Jr.”, de Monteiro Lobato. *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: Editora Brasiliense Ltda, p. 79, 1956.

Analisando a produção artística e, sobretudo, a produção de crítica de arte entre os anos finais das décadas de 1930 até meados dos anos de 1940, parece que a oposição entre modernistas e passadistas já era coisa, de fato, do passado.

O próprio Santa Rosa, também na *Revista do Brasil*, em 1939, já declarou que [...] Não há antigos, nem modernos. Há os que estão estagnados dentro dos seus próprios vícios e preconceitos e os que, numa pesquisa incessante, estão levando a arte para o futuro.<sup>15</sup>

E para Santa Rosa, o futuro da arte no Brasil e no mundo, como foi visto, estava ligado à tradição.

\*

O processo rápido de institucionalização 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 dos críticos).

No mais, continuava-se discutindo problemas muito mais pertinentes a um ideário estético naturalista/realista, do que propriamente de vanguarda.

Veamos: em 1945, num texto escrito para ser publicado num catálogo de uma exposição de artistas brasileiros em Londres, o crítico Ruben Navarra, paraibano radicado no Rio de Janeiro, tece algumas considerações elucidativas sobre o assunto. Ele inicia seu ensaio comentando a grande influência que a Escola de Paris teria exercido na arte de vários países europeus e americanos, entre eles, o México e o Brasil. Porém, tanto os mexicanos e brasileiros teriam conseguido aproveitar da influência francesa:

[...] o seu elemento criador por excelência, isto é, a sua lição de liberdade no espírito e na pesquisa plástica, convertendo essa lição em ponto de partida para uma realização contra o convencionalismo da visão pictórica, indo ao encontro de uma imagem mais sincera da realidade nativa. Quer dizer, o resultado da influência cosmopolita

<sup>15</sup> Santa Rosa, Tomás. "Preconceitos". *Revista do Brasil*, 3ª. Fase, Rio de Janeiro: n. 8, fevereiro de 1939.

da "Escola de Paris" foi justamente um despertar do sentimento de pesquisa inspirado por um fator novo e original – a descoberta lírica da temática brasileira [...] Para os que temem a palavra "influência", esse é um resultado consolador. Enquanto a pintura acadêmica brasileira é cem por cento europeia, a nossa pintura moderna anti-acadêmica logo soube abrir os olhos para a contemplação amorosamente lírica do nosso mundo regional [...]

[...] O que caracteriza a pintura brasileira atual é a nota dominante e bem inspirada da preocupação regional ou nativa [...].<sup>16</sup>

Este texto foi publicado também numa das principais revistas brasileiras dos anos de 1940 – a *Revista Acadêmica* –, e, ao que se sabe, seu pendor estético de forte conotações naturalistas/realistas não foi contestado.

Ruben Navarra, ao contrário de Luis Martins, não leva em consideração a obra de Almeida Jr.

Do que se percebe em seu ensaio, teriam sido os modernistas os primeiros artistas no Brasil a se voltarem para a paisagem física e humana do país. Porém, a "contemplação amorosamente lírica do nosso mundo regional", que comenta, poderia ser adequada ao "espírito brasileiro" de Almeida Jr., da qual nos fala Martins, ou mesmo ao "mau gosto" do artista ituano, comentado por Mário de Andrade.

Navarra, historiando o movimento modernista para o público inglês, a certa altura – orgulhoso das conquistas do movimento –, chega a declarar que, após essas conquistas dos modernistas:

praticamente não há necessidade de empregar a palavra "moderno" com o sentido de exceção e revolução que tinha naquele tempo [1922]. Hoje, as posições inverteram-se, e é o homem acadêmico que parece uma criatura de exceção.<sup>17</sup>

E Navarra vai ainda mais longe. Após declarar que a Semana de 1922 foi apenas um marco não determinante para a história do modernismo (fato que Lourival Gomes Machado contestará em texto ainda a ser citado), Navarra

<sup>16</sup> "Iniciação à cultura brasileira contemporânea". *Revista Acadêmica*: Rio de Janeiro, ano 10, n. 65, abril 1945, p. 17 e 55.

<sup>17</sup> *Idem*.

apontará os vários regionalismos que começam a existir no Brasil, após a investida dos pioneiros artistas modernistas (Malfatti, Tarsila, Di Cavalcanti): Segall e a “Escola de São Paulo”; Portinari e a “Escola do Rio”; Cícero Dias, Rego Monteiro, a “Escola do Recife”...

Todas essas “Escolas”, pode-se apreender pelo texto, não se definiriam como era e é definida ainda hoje a “Escola de Paris” – conglomerado de artistas das mais variadas origens, produzindo obras das mais diferentes vertentes estéticas –, mas no sentido mais tradicional do termo “escola”, entendido como um conjunto de produções artísticas portador de especificidades geográficas, econômicas, sociais e culturais que determinariam características estilísticas comuns.

E não apenas Ruben Navarra discutiria esta questão. Se fôssemos historiá-la, poderíamos começar citando o próprio Mário de Andrade, que, em 1939, escreveu sobre o grupo de artistas formadores da “Família Artística Paulista”.

Mas, além de Andrade, se debruçaram nas características da chamada “Escola Paulista”, outros autores, como o já citado Luis Martins e Lourival Gomes Machado, em seu livro *Retrato da arte moderna no Brasil*, de 1947, às vésperas da inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo...

\*

As conexões entre o modernismo e as vertentes que o antecederam, e entre ele, as vanguardas e o “retorno à ordem”, ainda estão para serem estudadas. Este texto apenas chama a atenção para como aquele substrato naturalista/realista influenciou no desenvolvimento das ideias e das produções modernistas, estabelecendo ramificações ainda pouco discutidas entre a arte do século XIX e aquela que a sucedeu no século seguinte.