

Da bandeira modernista ao estandarte nacional:

Notas sobre o percurso do modernismo paulista entre os anos 1920 e 1940

Vera d'Horta¹

“Perguntou-me alguém se o título que dei a esta palestra O Caminho Percorrido indicava o trajeto ferroviário de São Paulo a Belo Horizonte. Não disse que não. E fiquei pensando nessa curiosa analogia em que a distância geográfica entre as duas capitais pode ilustrar uma etapa superada no tempo. O caminho percorrido de 22 a 44. São Paulo do Centenário, Belo Horizonte de Juscelino Kubitschek.”²

OSWALD DE ANDRADE

O texto de Oswald de Andrade que reproduzo sinaliza a curiosa direção que ia tomando o modernismo brasileiro em 1944. Por meio do escritor paulista, a São Paulo de 1922 - da Semana de Arte Moderna, mas também do Centenário da Independência, isto é, ao mesmo tempo jovem revolucionária e respeitável anciã -, desembarca na Belo Horizonte do prefeito progressista. O mesmo prefeito que, vinte anos mais adiante, na condição de presidente do país, iria levar a capital para Brasília, cidade idealizada no coração do Brasil, protótipo da nova modernidade. O trajeto de trem que liga São Paulo a Belo Horizonte em 1944 é uma analogia férrea dos primeiros vinte anos percorridos pelo modernismo. É em Minas Gerais, na conferência proferida durante a Exposição de Arte Moderna, de maio de 1944, que Oswald de Andrade se debruça sobre essa "etapa superada no tempo", avaliando que só mesmo à distância o modernismo paulista podia apresentar "o espetáculo duma família solidária e respeitável", porque em sua origem ele já se dispersara "em setenta painéis".

Seu balanço do modernismo vem na sequência daquele que Mário de Andrade fez no Rio de Janeiro, em abril de 1942, na conferência O Movimento Modernista³ - o mesmo Mário cujos versos de Paulicéia Desvairada tinham recebido alfinetadas do outro Andrade, já em 1921,⁴ antes mesmo da Semana de Arte Moderna. Mas não é das brigas, das 'painéis' que interessa falar, e sim dos significados consensuais que se erguem sobre os miúdos desafetos.

É também a partir da distância no tempo que alongamos nosso olhar sobre esse caminho percorrido pelo modernismo, dos anos 1920 até a década de 1940, tentando surpreender o espetáculo duma família, embora nem sempre solidária e respeitável.

¹ Doutora em História da Arte pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, mestre em Filosofia pela Universidade de São Paulo e jornalista pela Cásper Líbero. Coordenou o Setor de Pesquisa em História da Arte do Museu Lasar Segall, de 1984 a 2014.

² Caminho Percorrido. Conferência sobre literatura, contemporânea à Exposição de Arte Moderna por iniciativa do prefeito Juscelino Kubitschek de Oliveira. Belo Horizonte, Edifício Mariana, 3 a 31 de maio de 1944. In: ANDRADE, Oswald de. Ponta de Lança. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 93.

³ ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista, 1942. In: Aspectos da Literatura Brasileira. São Paulo: Livraria Martins Editora, [1953].

⁴ ANDRADE, Oswald de. O Meu Poeta Futurista. Jornal do Comércio (Ed. de São Paulo), 27 de maio de 1921. Transcrito em BATISTA, Marta R. et al. Brasil: 1º Tempo Modernista - 1917/29: Documentação. São Paulo: IEB-USP, 1972, p. 183-187.

A história cultural desenha esse panorama mais geral, subjacente ao recorte dos textos e imagens escolhidas para análise. Da historiografia dessas três décadas, selecionei textos dos catálogos de exposições significativas do período, onde são explicitadas ao público as mudanças de rumo e de conceito do modernismo. Quanto às imagens, me deterei em três: *A Negra*, 1923, de Tarsila do Amaral, *O Bananal*, 1927, de Lasar Segall e *Mestiço*, 1934, de Candido Portinari. Como observa Panofsky,⁵ os registros humanos “têm a qualidade de emergir da corrente do tempo”, e deve-se estudá-los em sua relação de significação e de construção, dentro de um “quadro de referência”, somente a partir do qual ganha sentido o conceito de simultaneidade. Além disso há que interpretar esses registros e compará-los com outros de mesma classe.

No caso específico das obras de arte, sincronias e analogias podem acrescentar informações importantes, mas permanece como essencial o exame das obras. São visões plasmadas pela criatividade dos artistas e resultam de práticas complexas. A um só tempo carregadas de significados formais, iconológicos, ideológicos, elas remetem àquilo que Chartier⁶ chamou de uma construção do mundo como representação. São imagens que tremulam exemplarmente como bandeiras das causas estéticas, nacionais e sociais, que agitavam os espíritos modernistas nesse período.

O moderno no papel

O movimento modernista alimentava-se, na década de 1920, de um ímpeto guerreiro, necessário para combater o inimigo acadêmico, conservador e refratário às novas tendências na arte. ‘Revolução’, ‘cruzada’, ‘armas’, ‘estratégia’, ‘batalha’, eram alguns dos termos bélicos usados com frequência, dando a tônica militante desses escritos.

Sinônimos do nosso modernismo eclético, que buscava a renovação com um pé no conservadorismo, eram também a máquina, o espírito empreendedor da elite rural do café, a coragem moral dos ‘bandeirantes’ desbravadores das letras e das artes. Ronald de Carvalho fez, em 1922, uma saudação com pompa simbolista - no

⁵ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 26.

⁶ CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 28. Coleção Memória e Sociedade.

artigo Os 'Independentes' de São Paulo - a esses "bandeirantes de uma cruzada única", vendo em cada um dos artistas modernos "o arqueiro musculoso que arremessa, rindo, as flechas empenadas contra o gagaísmo ridículo dessa velhice desamparada"⁷.

Reafirmando esse espírito guerreiro, Oswald de Andrade apontava no Manifesto da Poesia Pau-Brasil, de 1924, "Uma única luta - a luta pelo caminho"; enquanto reconhecia que "não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros"⁸.

As irreverências desse grupo de insurretos, lembra Paulo Mendes de Almeida, "consistiam, ostensivamente, num protesto"⁹. O grupo era formado por individualidades alicerçadas num ideário "vago, fluido, disperso e jungido a retumbantes exterioridades" que buscava principalmente o escândalo público - chocar, épater le bourgeois.

Esse mesmo vocabulário, próprio de um manual de guerra, aparece também em outros discursos dos anos posteriores, que avaliam o espírito inicial do movimento. Assim Mário de Andrade começa a conferência O Movimento Modernista: "Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional". E ele reconhece, exclamativo: "Fazem vinte anos que realizou-se, no Teatro Municipal de São Paulo, a Semana de Arte Moderna. É todo um passado agradável, que não ficou nada feio, mas que me assombra um pouco também. Como tive a coragem para participar daquela batalha!"¹⁰

No mesmo texto, ele diz que o modernismo brasileiro "foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor"¹¹.

Já Paulo Mendes de Almeida avaliava: "o que desejavam os rebeldes era passar a limpo o país [...] num esforço para inseri-

⁷ Artigo reproduzido em BATISTA, Marta R. et al. Brasil: 1º Tempo Modernista - 1917/29: Documentação. São Paulo: IEB-USP, 1972, p. 197.

⁸ Reproduzido em BELLUZZO, Ana Maria de Moraes, org. Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial da América Latina/Unesp, 1990, p. 257-261.

⁹ ALMEIDA, Paulo Mendes de. De Anita ao Museu. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 29.

¹⁰ ANDRADE, Mário. Op. Cit., p. 231.

¹¹ Idem, p. 235.

lo na contemporaneidade universal vigente, [...] através de uma tomada de consciência, em profundidade, da realidade nacional e sua possível projeção no campo artístico, cultural e até mesmo político”¹².

Ao longo da década de 20, cresce entre os modernistas, no entanto, certo sentimento de isolamento e a consciência de que já não bastava combater ‘o inimigo’ conservador, representante oficial do passadismo, era preciso levar o modernismo a um público mais amplo. “[D]epois de 30”, escreveu Antonio Candido,

“se esboçou uma mentalidade mais democrática a respeito da cultura, que começou a ser vista, pelo menos em tese, como direito de todos, contrastando com a visão do tipo aristocrático, que sempre havia predominado no Brasil, com uma tranquilidade de consciência que não perturbava a paz de espírito de quase ninguém”¹³.

Exemplar, nesse sentido, a postura de Di Cavalcanti, inspirado pelo espírito da revolução russa. Ele iria reivindicar, em artigo de 1933, a participação do artista no processo revolucionário, dizendo que

“nós artistas não podemos nos separar da humanidade, com veleidades de possuímos qualquer coisa de superior aos nossos semelhantes. Por isso, quando um artista sente-se incompreendido não pode repudiar a incompreensão que o circunda, deve ao contrário procurar as razões dessa incompreensão. E elas só poderão se encontrar no estado social que as determinam”¹⁴.

Nos anos 1930, os intelectuais de esquerda também se mobilizam defensivamente contra novos inimigos, criados pela dureza da era Vargas, e passam a reunir-se em associações, clubes, sindicatos, sociedades, grupos, que valorizam a força gregária da coletividade e buscam o reconhecimento da arte como forma de trabalho. É quando surgem instituições com o objetivo manifesto de aproximar os artistas modernos entre si e a arte moderna do público - é o

¹² ALMEIDA, Op. Cit., p. 30.

¹³ SOUZA, Antonio Candido de Mello e. A Revolução de 1930 e a cultura. São Paulo: Novos Estudos CEBRAP, 2(4):27-36, abr. 1984, p. 34. Citado por LOURENÇO, Maria Cecília França. Operários da Modernidade. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995, p. 53.

¹⁴ AMARAL, Aracy A. Arte Para Quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Nobel, 1987 (2ª ed.), p. 33.

caso da SPAM (Sociedade pró Arte Moderna) e do CAM (Clube dos Artistas Modernos), precursores do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Era preciso partir para nova estratégia expansionista, que incluía a conquista do grande público. O Futurismo, antes criticado como símbolo de uma influência europeia alheia à busca pelas nossas raízes mais originais, ou exaltado como sinônimo de vida moderna, continuava ridicularizado, na boca do povo, como coisa de gente maluca.

Numa época em que todas as polêmicas nacionais desaguavam na sátira pagã do carnaval, são exemplares os versos da marchinha A.B. Surdo, que Noel Rosa fez em 1931, e gravou com Lamartine Babo, com acompanhamento vocal das “Vozes do outro mundo”, imaginárias hóspedes do Hospício da Praia Vermelha. Um ritmo sincopado ‘quebra’ o andamento normal da música e, para quem acha estranho, a letra responde que isso “é Futurismo, menina, é Futurismo menina/ e não é marcha nem aqui nem lá na China”. Analogias com a arte brasileira à parte, o fato é que aquele já não era mais o momento de chocar o público, mas de conquistá-lo.

Nacional, social, institucional

Após a etapa revolucionária do modernismo e a era dos manifestos rebeldes, a modernidade tentava ampliar suas fronteiras, organizando-se em grupos, que tendiam cada vez mais à institucionalização. A SPAM e o CAM não duraram mais que três anos, destruídos pelas forças reacionárias - de um lado o movimento integralista, de outro a polícia -, pois "achava-se em maré montante a reação, encarnada no fascismo vitorioso. Maus ventos varriam a velha Europa. E uma aragem chegava por aqui..."¹⁵, mas em sua curta vida essas iniciativas tiveram realizações dignas de nota. No prefácio que redige para o catálogo da 1ª Exposição de Arte Moderna da SPAM, em 1933, que reunia obras de 28 artistas nacionais e estrangeiros, procedentes de colecionadores paulistas, Mário de Andrade destacava o espectador como um dos três elementos de ordem primária e essencial que formam a arte da pintura, ao lado do artista e do quadro. "Passados os tempos de combate", ele diz, "era mesmo natural que o elemento 'espectador' voltasse".

Preocupado com a relação entre obra e público, ele observa didaticamente as distinções entre pintura, natureza e vida. Na pintura a natureza não existe, não existe a sua objetividade, mas "uma compreensão particular dela, que tanto pode ser de ordem social como de ordem individual". Ele historia a arte moderna desde o Impressionismo, passando pelos fauves, expressionistas, cubistas, puristas e construtivistas, e destaca Segall, na exposição, como o que melhor soluciona os três elementos da pintura (quadro, artista e público), revelando um cuidado com a forma, com o material, com a composição, que o leva a atingir na tela da "preta carregando a criança branca, a sublime força do Quattrocento toscano". Fazia assim o elogio complementar da técnica e do artesanato, qualidades que iria destacar em outros artistas dessa segunda geração de modernos, como Clóvis Graciano.¹⁶

Ao final do texto, Mário de Andrade reconhece as limitações do espectador: ele se preocupa mais com a natureza, descuidando de revelar uma compreensão da vida, e é esta a lição que a arte deve lhe ensinar. Por esse motivo, o escritor sente falta na pintura spamista de "criadores de ordem social" que se afastem do

¹⁵ ALMEIDA, Op. Cit., p. 84.

¹⁶ ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre Clóvis Graciano, São Paulo, julho a dezembro 1944. Transcrito in MOTTA, Flávio. A Família Artística Paulista. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, n. 10. São Paulo, 1971. Separata.

diletantismo estético burguês “em que persistimos”. Espera, então, que apareçam em exposições futuras, ao lado do “ecletismo natural da Spam”, “pintores que se resolvam a tomar posição qualificada [...] diante da vida também”¹⁷

É sintomático o elogio de qualidades clássicas nas pinturas apresentadas, como a de Segall, ao lado do destaque para a questão social. Parece que se desejava uma arte moderna com os mesmos valores perenes encontráveis nas obras do ‘Quattrocento’ e que tivessem a capacidade de sensibilizar o público com uma vibrante e compreensível experiência real da vida moderna.

Alguns intelectuais avançavam por um viés mais decididamente político, como o escritor Aníbal Machado, que profere conferência sobre a Mostra de arte Social - a primeira do gênero no Brasil -, organizada em 1935 pelo Club de Cultura Moderna, no Rio de Janeiro. Sua palestra é “enaltecedora da arte realista a serviço do social”, como lembra Aracy Amaral, e sobre aquela exposição de importância histórica afirma que “é a revelação de um novo estado da arte no Brasil, arte que já começa a refletir a fase atual da movimentação revolucionária de sua cultura e consciência política nascente no seio de suas massas”¹⁸. Participaram da mostra cerca de quinze artistas do Rio, sobretudo com desenhos e gravuras, entre os quais Goeldi, Di Cavalcanti (que desenha a capa do catálogo), Portinari, Santa Rosa, Ismael Nery e Guignard.

Em 1937, no catálogo da primeira exposição da Família Artística Paulista, Paulo Mendes de Almeida chama a atenção para o que considerou uma união “sem qualquer preconceito de escola ou tendência”, e diz que se procurou evitar a denominação de ‘moderno’ para o novo grupo. Isso devido “[a]o mau uso que se tem feito daquele adjetivo [...] criando assim, no público menos informado do assunto, a mais lamentável confusão”. E acrescentava: “Dessa confusão se originou, no espírito desse público, uma surda revolta, uma justa prevenção contra o que traga o rótulo de moderno”¹⁹. Era a constatação de que, entre mortos e feridos, do ‘combate’ contra a academia, tinha saído prejudicado o público, excluído daquela nova arte para ele incompreensível. Nesse momento de autocrítica, várias vozes se erguem contra a ‘arte pela arte’, reforçando a necessidade de pavimentar o caminho entre público

¹⁷ 1ª Exposição de Arte Moderna da Spam: pintura, escultura, arquitetura, São Paulo, abril/maio 1933. Prefácio de Mário de Andrade.

¹⁸ Citado em AMARAL, Op. Cit., p. 50.

¹⁹ Família Artística Paulista: 1ª Exposição do Grupo dos Artistas Plásticos, São Paulo, Grillroom do Hotel Esplanada, novembro 1937. Introdução de Paulo Mendes de Almeida.

e arte “moderna” - agora colocada temporariamente entre aspas -, com uma orientação mais didática.

Sérgio Milliet engrossa esse coro, ao apresentar a terceira mostra da Família, afirmando que “Nascida do Salão de Maio e criada por um grupo de pintores e escultores que, embora modernos, se recusavam a quaisquer compromissos com as deliciosas e decadentes brincadeiras abstracionistas, [...] a orientação da Família Artística vinha ao encontro das aspirações do público, exausto e desiludido ante os malabarismos intelectualizantes”. E conclui dizendo que a Família vinha materializar “essa reação do equilíbrio e da sensibilidade, da poesia e da plástica, do desenho e do valor, a que todos, no fundo, aspiravam”²⁰

Realizada no Rio de Janeiro em 1940, essa exposição da Família era sintoma da necessidade de ampliar o círculo, e de testar em territórios mais amplos a repercussão da nossa arte. No final do ano de 1944, é inaugurada em Londres a Exhibition of Modern Brazilian Paintings, primeira exposição coletiva de artistas brasileiros na Europa. Participavam cerca de oitenta artistas, distribuídos em três seções: pintura, desenho e gravura e a mostra Brazil Builds, com 162 fotografias de arquitetura brasileira moderna e colonial, produzida pelo British Council com material reunido pelo MoMA de Nova York.

Na introdução ao catálogo, o crítico carioca Ruben Navarra informa que a escolha dos trabalhos seguiu “a ideia de que a pintura chamada ‘moderna’ é aquela que representa o espírito vivo e contemporâneo em arte”, e avançava dizendo que a “tendência dos povos ocidentais é para a internacionalização dos valores, intelectuais e artísticos, nos quais a unidade cultural de sua civilização comum é demonstrada”. Respondia assim, aos temores do início do movimento modernista de que as influências estéticas alienígenas, generalizadas sob o rótulo de Futurismo, fossem o inimigo número um na busca por uma arte de raízes nacionais. Ele avalia que a “história da pintura moderna no Brasil ilustra a conversão da influência europeia em uma experiência artística originária; pois o ‘movimento moderno’ na arte brasileira tem como base a redescoberta do Brasil nativo escondido por trás da cortina do Brasil convencional e fictício”. Alterava assim, o foco da arte ‘moderna’ - que ele prefere chamar de ‘contemporânea’ - para a arte ‘brasileira’, sintonizando seu raciocínio com a estratégia

²⁰ Família Artística Paulista. 3º Salão de São Paulo para o Rio. A convite da Associação dos Artistas Brasileiros e sob o patrocínio da revista Aspectos. Rio de Janeiro, Palace Hotel, 20 de agosto a 5 de setembro de 1940. Introdução de Sérgio Milliet.

da exposição, ou seja, a de apresentar internacionalmente uma arte com personalidade própria e única. O 'moderno' passara a ser uma questão menor, o que interessava neste momento era qualificar a arte nacional e lançar seus valores para o resto do mundo.

Ruben Navarra aponta para o contraste entre a pintura carioca, mais tropical e quente, e a paulista, mais europeia e fria. Ele destaca, como seus principais expoentes, Portinari e Segall. O crítico diz acreditar que "o futuro da arte brasileira será dominado por uma troca e um enriquecimento resultantes do encontro desses dois elementos - o universal e humano (cujo centro mais característico é São Paulo) e o regional e pitoresco (cujos centros mais típicos são as grandes cidades litorâneas do Rio, Bahia, Recife e Belém do Pará)"²¹. Começava assim a mapear com maior abrangência o perfil geográfico da arte brasileira e a projetar sua natureza, para além das fronteiras Rio - São Paulo.

Quanto às qualidades intrínsecas de uma arte eminentemente brasileira, ele reconhecia em artigo de jornal, desse mesmo ano, que "a 'atmosfera brasileira' é hoje um leit motiv que está presente no espírito de grande maioria dos nossos pintores", e isso era um primeiro passo, "a condição psicológica para se chegar a uma arte nacional caracterizada e original". Mas alertava, a seguir, que o assunto não era o suficiente para definir uma arte como tal: "o problema está no assunto, mas na maneira de tratá-lo também. [...] Ninguém pode falar em 'pintura brasileira', se essa pintura nada diz da terra com a sua paisagem, sua luz, suas cores, nem do homem com sua fisionomia, seus costumes, tradições"²²

A opinião de Ruben Navarra de que a realidade social era elemento fundamental para definição dos valores perenes dessa 'arte brasileira', é compartilhada por vários intelectuais do período. Em artigo em que comenta a retrospectiva de Segall realizada no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1943, durante a Segunda Guerra, Dalcídio Jurandir exalta sua "arte perfeitamente social, [...] feita no nosso tempo, criada pelos atuais acontecimentos, fiel aos nossos problemas e aos nossos dramas. Por isso mesmo permanecerá"²³ Durante a mostra, Aníbal Machado

²¹ Exhibition of Modern Brazilian Paintings. Royal Academy of Arts, London, November 23/ December 13, 1944. Prefácio de Sacheverell Sitwell, Introdução de Ruben Navarra.

²² NAVARRA, Ruben. A Revolução plástica brasileira. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 16 de abril de 1944.

²³ JURANDIR, Dalcídio. Segall, a arte pura e o homem do povo. Diretrizes, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1943.

profere nova conferência, e esta repercute na revista *Diretrizes*, que afirma ter o escritor mostrado que o futuro pertence “aos que souberem compreender e interpretar esse homem da rua”, e que sua conferência provou que “a arte moderna no Brasil venceu definitivamente”²⁴.

A discussão sobre o papel social da arte e seu comprometimento com a política continuava, no entanto, a ser uma questão candente. O escritor Mário Neme organiza um questionário contendo os vários temas decorrentes da aproximação entre arte e política e o submete aos intelectuais da época - as respostas são publicadas como a Plataforma da nova geração,²⁵ em 1945. Três anos mais adiante, em 1948, é fundado o Museu de Arte Moderna de São Paulo, simbolizando a vitória dessa ‘batalha’ pelo reconhecimento da arte moderna, batalha que se estendeu por três décadas inteiras. Mas ao mesmo tempo em que se abriam as portas da instituição para o grande público, inauguravam-se novas contendas estéticas e ideológicas, anunciadas já no título da palestra proferida por seu primeiro diretor, Leon Dégand: “O que é arte abstrata?”

Três faces da arte brasileira

Algumas imagens apresentam, ou melhor representam - no sentido usado por Chartier²⁶ - de forma curiosa as questões da arte brasileira desses anos 20 a 40. Sem nem de longe pretender esgotar seus significados, parto do pressuposto apontado por esse autor de que a realidade pode ser analisada por meio de suas representações, ao mesmo tempo em que as representações são realidades de múltiplos sentidos, criadas por práticas diversificadas, múltiplas e complexas.

Vou me deter em três imagens do período, pelas afinidades que têm entre si, e também pelas características individuais que podem ser comparadas: *A Negra*, 1923, de Tarsila do Amaral, *Bananal*, 1927, de Lasar Segall, e *Mestiço*, 1934, de Candido Portinari.

²⁴ Anônimo [Francisco de Assis Barbosa?]. *Front Literário*. O Homem da rua e uma conferência. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1943.

²⁵ NEME, Mário, org. *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945.

²⁶ CHARTIER, Roger. Refiro-me ao seu entendimento da história como “o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido. Rompendo com a antiga ideia que dotava os textos e as obras de um sentido intrínseco, absoluto, único - o qual a crítica tinha a obrigação de identificar -, [esta história] dirige-se às práticas que, pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo”. *Op. Cit.*, p. 27.



Figura 1

TARSILA DO AMARAL.
A NEGRA (1923).

Óleo sobre tela, 100 x 81,3
cm. Coleção Museu de
Arte Contemporânea da
universidade de São Paulo.
Fotografia de Romulo
Fialdini.

São três representações do negro (e negra) brasileiro, associados a elementos de vegetação de uma paisagem rural, indicada no segundo plano. Fora isso, pouca coisa parece haver em comum entre elas, a não ser o fato de que são três faces de momentos diversos do modernismo.

A tela de Tarsila foi feita em Paris, sob influência de Gleizes e Léger, antes de sua volta ao Brasil em dezembro de 1923, e é um marco da pintura modernista (*Figura 1*). Formalmente, a obra apresenta um entrosamento entre o primeiro e o segundo planos, e ideologicamente dois planos totalmente distintos. Atrás da figura da negra, uma série de listas paralelas, traçadas com linhas precisas. Sofisticado, isento e inorgânico, esse segundo plano parece mimetizar o mundo cultural europeu. Mas os tons empregados - azul, branco, verde e ocre - já lembram as cores brasileiras de Tarsila. No primeiro plano, recortando-se contra esse painel decorativo, a figura totêmica, monumental da negra, de anatomia exuberante - a cabeça pequena, o pescoço à la Modigliani, o beijo protuberante, o seio enorme, os dedos da mão e dos pés desenhados com capricho. Entre seu corpo de barro

e o fundo geométrico, uma única folha de bananeira estilizada serve de ligação. A folha se estende na diagonal, contendo em si elementos de ambos os planos - as linhas marcadas do fundo e as formas arredondadas da figura - um híbrido de natureza e cultura. A figura da negra une surrealismo com monumentalidade, a cor da terra com o cubismo - pela primeira vez aparecia o elemento surreal tão essencial em seu trabalho. A tela é uma síntese corajosa das influências europeias de Tarsila com o seu inventivo poder de criação. Como de resto, no modernismo em geral, as novas tendências ficam no segundo plano, e sobre ele se recorta a face nova da arte brasileira.

Lasar Segall também chegou ao Brasil, para ficar, em dezembro de 1923. Na convivência com o grupo modernista, sem dúvida viu as obras de Tarsila desse período. Chegou mesmo a adquirir (ou trocar) dois trabalhos da pintora. Na sua pintura *Bananal* (Figura 2), realizada quatro anos depois de *A Negra*, Segall também estabelece dois planos bem definidos. No primeiro, a máscara expressionista do negro Olegário, ex-escravo da fazenda de Carolina da Silva Telles. Ao fundo, um mar de folhas de bananeira traçado com mais retas do que curvas. A vegetação exuberante aqui também parece ter sido ordenada por aragens de origem francesa.

Figura 2

LASAR SEGALL. BANANAL (1927).

Óleo sobre tela, 87 x 127 cm. Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotografia de Isabella Matheus.



No *Mestiço*, de 1934, Portinari sublinha a monumentalidade da figura, de inspiração mural e mexicana (*Figura 3*). Nesses anos 1930, a face do modernismo já era bem outra. A figura do primeiro plano não é inventada, tem identidade própria e essa identidade não é o seu passado colonialista - como no caso de Segall -, mas o futuro que o trabalho lhe aponta. É a figura do trabalhador, do brasileiro da enxada, que constrói a modernidade do país, por dentro. Por isso, a paisagem sobre a qual se recorta é um solo ordenado em plantações cercadas, com estradas que avançam para o interior. À direita, a casa, a moradia, indicando que ele está fixo nesse solo pelo trabalho. A grandiosidade de sua anatomia fala da dignidade desse brasileiro do campo, símbolo do novo país que se queria construir nessa década de 30. Restaram apenas duas bananeiras, tímidas, mera citação da natureza tropical domesticada.

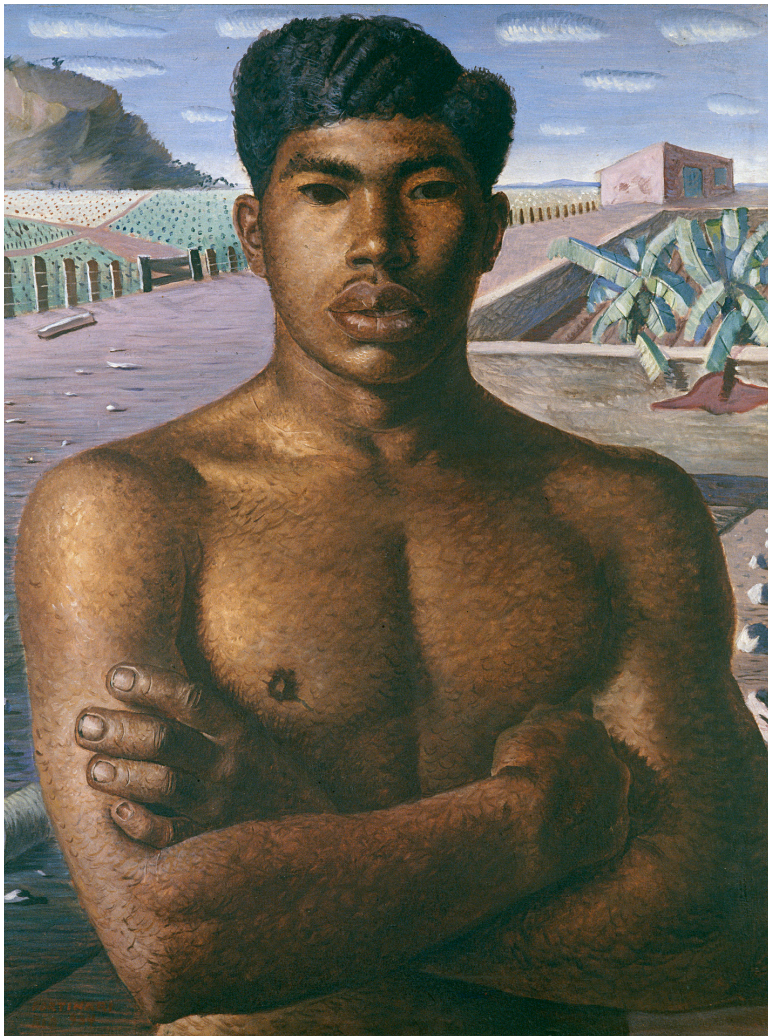


Figura 3

CÂNDIDO PORTINARI.
MESTIÇO (1934).

Óleo sobre tela, 81 x 65
cm. Coleção da Pinacoteca
do Estado de São Paulo.
Fotografia de Isabella
Matheus.

A tela de Tarsila “é a primeira obra ‘antropofágica’, se desejarmos usar o termo encontrado 5 anos depois por Oswald de Andrade com a intenção de iniciar um movimento polêmico, para denominar outro trabalho [Abaporu, de 1928] que não seria senão o desenvolvimento de A Negra”²⁷. Em Paris, como também observa Aracy Amaral, Tarsila e Oswald conviveram com o grupo surrealista, em que o exotismo florescia intensamente, assim como o interesse pelo México, de nítida influência sobre o Art Déco. O príncipe negro Tovalu, do Daomé, “um fetiche disputado em todos os meios artísticos de vanguarda”²⁸ foi apresentado a ela pelo poeta Blaise Cendrars. Foi essa atmosfera parisiense de 1923, que fez com que Oswald e Tarsila passassem a “violentamente valorizar as coisas brasileiras”²⁹, e que resultaria alguns meses depois, em 1924, no manifesto Pau-brasil. Mário de Andrade os chamara de volta para o Brasil, pedindo: “Abandona Paris! Tarsila, Tarsila! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM”. A Negra, de Tarsila, apesar de suas referências na infância rural da artista é, em grande parte, fruto desse culto europeu ao exotismo.

O curioso é que é exatamente essa imagem ‘exótica’, elaborada por uma brasileira, que iria fascinar o emigrante Segall. Na Alemanha de onde vinha, também florescia o gosto pelo exótico tropical, pela arte da África e da Oceania, como também pelos tipos físicos estranhos, anões, pessoas com deformidades, dementes, etc. Quando Segall chega ao Brasil, é recebido pelos modernistas e por Mário de Andrade em especial como representante da vital arte expressionista. O curioso é que aqui ele encontra algo mais forte do que a natureza exótica desejada - a representação de um exotismo transbordante, de corpo e alma, nas pinturas de Tarsila. O que o leva a um movimento de autopreservação, ao movimento inverso, o de ordenar. O negro do Bananal é uma figura tensa, talvez pela história marcada do personagem, mas também pela própria tensão do artista, que sente dificuldade em situar-se em atmosfera tão exuberante. A máscara expressionista que se recorta contra a paisagem pode muito bem ser a sua. Aqui Europa veio para o primeiro plano, e o Brasil - na versão francesa que ele encontrou no fundo das telas da pintora - no segundo.

A tela de Tarsila é como uma bandeira do modernismo nascente, e a de Segall revela as marcas que esse modernismo foi deixando, no seu processo de expansão interna.

²⁷ AMARAL, Op. Cit., p. 97.

²⁸ Idem, p. 104.

²⁹ Idem, p. 109.

Se a figura do escravo - utilizada na representação da cena rural brasileira feita por Segall em 1927 - continha em si uma crítica aos privilégios de uma sociedade elitizada, composta por seres humanos 'especiais', no caso de Portinari, em 1934, ao dar dignidade e heroísmo ao negro trabalhador - e com a ressalva de que é um mestiço, isto é, meio negro meio branco -, ele nega a teoria da inferioridade racial com que a elite tentava confundir a questão social.

O Mestiço é uma das mais enfáticas faces da pintura social de Portinari. Deixando de lado as ambiguidades de sua relação com o governo de Getúlio, e, portanto, com uma presumida orientação oficialista, a pintura de grandiosidade mural que praticava sem dúvida "desempenha um papel considerável nesse programa de nacionalização do universo imagético, já que a ela cabia expressar a própria vocação popular e universal por intermédio de formas claras, de temas facilmente decodificáveis, de meios de execução plenamente dominados."³⁰

³⁰ FABRIS, Annateresa. Candido Portinari. São Paulo: Edusp, 1996, p. 79.

Obras de referência

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. Coleção Memória e Sociedade.

JAUSS, Hans Robert. *A História da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994. Tradução de Sérgio Tellaroli.

NOVAES, Adauto, org. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Tempo e História*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/ Companhia das Letras, 1996. 2ª reimpressão.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SALVINI, Roberto, org. *Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du XXe Siècle*. Paris: Klincksieck, 1988. Textos de K. Fiedler, A. Riegl e outros.

Livros sobre o período

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 2ª ed. rev. São Paulo: Nobel, 1987.

_____. *Tarsila: Sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva/ Edusp, 1975.

ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista, 1942*. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, [1953].

ANDRADE, Oswald. *Ponta de Lança: polêmica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BATISTA, Marta R. et al. *Brasil: 1º Tempo Modernista - 1917/29: Documentação*. São Paulo: IEB-USP, 1972.

(BECCARI) Vera d'Horta. *Lasar Segall e o Modernismo Paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes, org. *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina/Unesp, 1990.

BRILL, Alice. *Mário Zanini e seu Tempo: do Grupo Santa Helena às Bienais*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

FABRIS, Annateresa. *Candido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.

FRANCO, Affonso Arinos de Mello. *Preparação ao Nacionalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*. São Paulo: Hucitec, Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

NEME, Mário, org. *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945.

O Grupo Santa Helena. São Paulo: Collectio Artes, 1970. Textos de Arnaldo Pedroso d’Horta e Paulo Mendes de Almeida. Edição única de 70 exemplares, contendo oito águas-fortes de Bonadei, Rizzotti, Volpi, Graciano, Rebolo, Pennacchi, Martins e Zanini.

ZANINI, Walter. *A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1991. Com extensa bibliografia sobre o período.

Artigos em jornais e revistas

27

ALMEIDA, Paulo Mendes de. II Salão da Família Artística Paulista. *Diário da Noite*, São Paulo, 9 de junho de 1939.

____. II Salão da Família Artística Paulista. *Diário da Noite*, São Paulo, 12 de junho de 1939.

____. II Salão da Família Artística Paulista. *Diário da Noite*, São Paulo, 19 de junho de 1939.

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre Clóvis Graciano, São Paulo, julho a dezembro 1944. Transcrito in Flávio MOTTA, A Família Artística Paulista. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*, n. 10. São Paulo, 1971. Separata.

____. Esta Paulista Família. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 de julho de 1939. Transcrito in Flávio MOTTA, A Família Artística Paulista. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*, n. 10. São Paulo, 1971. Separata.

____. Um Salão de Feira I. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 21 de outubro de 1941.

____. Um Salão de Feira II. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 2 de novembro de 1941.

Anônimo [Francisco de Assis Barbosa?]. Front Literário. O Homem da rua e uma conferência. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1943.

JURANDIR, Dalcídio. Segall, a arte pura e o homem do povo. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1943.

MOTTA, Flávio. A Família Artística Paulista. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*, n. 10. São Paulo, 1971. Separata.

NAVARRA, Ruben. A Revolução plástica brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 de abril de 1944.

Catálogos

1ª Exposição de Arte Moderna da Spam: pintura, escultura, arquitetura, São Paulo, abril/maio 1933. Prefácio de Mário de Andrade.

1º Salão de Maio. Esplanada Hotel, São Paulo, maio de 1937. Apresentação da Comissão Organizadora (Madeleine Roux, Paulo Ribeiro de Magalhães, Geraldo Ferraz e Quirino da Silva).

Família Artística Paulista: 1ª Exposição do Grupo dos Artistas Plásticos, São Paulo, Grillroom do Hotel Esplanada, novembro 1937. Introdução de Paulo Mendes de Almeida.

2º Salão de Maio: Brasil: S. Paulo. Esplanada Hotel, São Paulo, junho de 1938. Apresentação da Comissão Organizadora (Odete de Freitas, Paulo Ribeiro de Magalhães, Geraldo Ferraz e Quirino da Silva).

RASM - Revista Anual do Salão de Maio: incorporando o catálogo do III Salão de Maio, São Paulo, 1939. Textos de diversos autores.

2º Salão da Família Artística Paulista. São Paulo, Rua Líbero Badaró, 287 (Automóvel Clube), maio/junho 1939.

Família Artística Paulista. 3º Salão de São Paulo para o Rio. A convite da Associação dos Artistas Brasileiros e sob o patrocínio da revista Aspectos. Rio de Janeiro, Palace Hotel, 20 de agosto a 5 de setembro de 1940. Introdução de Sérgio Milliet.

Exposição de Arte Moderna: por iniciativa do prefeito Juscelino Kubitschek de Oliveira e sob o patrocínio da Prefeitura de Belo Horizonte. Belo Horizonte, Edifício Mariana, 3 a 31 de maio de 1944. Prefácio de J. Guimarães Menegale.

Exhibition of Modern Brazilian Paintings. Royal Academy of Arts, London, November 23/December 13, 1944. Prefácio de Sacheverell Sitwell, Introdução de Ruben Navarra.

A Família Artística Paulista - Trinta anos depois. Auditório Itália, São Paulo, abril/maio 1967. Excertos de Sérgio Milliet, Paulo Mendes de Almeida e Mário de Andrade.

SPAM e CAM: Sociedade Paulista [sic] de Arte Moderna e Clube dos Artistas Modernos. São Paulo: Museu Lasar Segall, novembro/dezembro 1975. Textos de Paulo Mendes de Almeida.

SPAM - Sociedade Pró Arte Moderna: a História de um sonho. São Paulo: Museu Lasar Segall, março/junho 1985. Textos de Mauricio Segall, Marcelo M. Araujo, Flávio Motta e Vera d'Horta (Beccari).

O Grupo Santa Helena. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, maio/junho 1995. Textos de Cacilda Teixeira da Costa, Milú Villela, Walter Zanini. Excertos de Sérgio Milliet, Mário de Andrade, Paulo Mendes de Almeida e Arnaldo Pedroso d'Horta.

Tarsila anos 20. São Paulo: Galeria de Arte do SESI, setembro/novembro 1997. Textos de Sônia Salzstein, Aracy Amaral, Vinicius Dantas e Haroldo de Campos.