

CICLO “NOVENTA ANOS
DE ARTE MODERNA”

A proposta modernista: ruptura cultural*

EUCANAÃ FERRAZ

Poeta, autor de, entre outros, *Rua do mundo* (2004), *Cinemateca* (2008) e *Sentimental* (2012). Também é professor de Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – e desde 2010 atua como consultor de literatura do Instituto Moreira Salles. Como ensaísta, publicou *Vinicius de Moraes* (2006), na coleção Folha Explica.

Mário de Andrade abre sua célebre conferência de 1942 referindo-se ao Modernismo em termos amplos: “manifestado especialmente pela arte”, teria “manchando com violência os costumes sociais e políticos”.¹ Mais ainda: teria sido “o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional”.²

Ao nomear a resultante modernista como “estado de espírito”, Mário parece, à primeira vista, incorrer numa generalização ou num juízo vago. Mas era ainda o parágrafo de abertura do texto e o conferencista, no desenrolar de sua exposição, voltaria às afirmações iniciais revendo-as sob lente mais acurada e detalhista. Julgo, no entanto, poder ver naquela mirada crítica menos o esboço de motivos

* Conferência proferida em 5 de junho de 2012.

¹ “O movimento modernista”, in.: *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo: Martins, 6.^a ed., 1978, p. 231.

² *Idem*.

a serem desenvolvidos adiante que uma síntese plena de sugestões. “Arte”, “violência”, “costumes sociais e políticos”, um passado sem limites definidos, no qual se “prenunciava”, “preparava” e “criava” o futuro: a *assemblage*, sob o título “estado de espírito”, parece-me, na sua vagueza conceitual, tocar em pontos importantes. Julgo ser possível, então, pensar as transformações artística dos anos 1920, especificamente aquelas do entorno da Semana de 22, à procura não do fato positivo, mas do vago, do espiritual, da atmosfera. Apurar nomes, fatos, locais, datas, sim, imaginando de saída, porém, poder vislumbrar ali a imaterialidade que se desprende de toda matéria, que podemos chamar de “estado de espírito” ou de *cultura*.

A busca por fatores ou fatos decisivos também guia a conferência de Mário de Andrade. Quem não se lembra da afirmação categórica de que as obras de Anita Malfatti e Victor Brecheret foram as alavancas da nova sensibilidade, responsáveis pelo surgimento dos “primeiros modernistas... das cavernas”³? Quanto às ressonâncias da exposição de Anita, Mário observa:

“Com efeito: educados na plástica “histórica”, sabendo quando muito da existência dos impressionistas principais, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti, que em plena guerra vinha nos mostrar quadros expressionistas e cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação.”⁴

Mas demoraria até que a “revelação” ganhasse sua forma literária. Momentaneamente, tudo não passava de “um fenômeno estritamente sentimental, uma intuição divinatória, um... estado de poesia”⁵. Quanto ao atraso das letras em relação às formas que acabavam de descobrir, é igualmente conhecida outra recordação de Mário:

³ *Idem*.

⁴ *Idem*, p. 232.

⁵ *Idem*.

“(...) delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam o “Homem Amarelo”, a “Estudante Russa”, a “Mulher de Cabelos Verdes”. E a esse mesmo “Homem Amarelo” de formas tão inéditas então, eu dedicava um soneto de forma parnasianíssima...”⁶

Ao episódio, viria somar-se a descoberta, feita inicialmente por Menotti del Picchia e Oswald, do escultor Victor Brecheret. É o próprio Mário quem afirma: “Brecheret ia ser em breve o gatilho que faria *Pauliceia desvairada* estourar...”⁷

Memória social e pessoal se confundem. Ou, ainda, autobiografia e história da cultura se solidificam num só molde, a fala de Mário de Andrade, que acabaria por forjar na historiografia de nossa literatura a versão mais corrente: as artes plásticas foram o motor da poesia e da arte modernistas, bem como de sua festa no Teatro Municipal de São Paulo. Com isso, perdeu-se de vista que, já em 1913, uma exposição individual de Lasar Segall mostrara no Brasil, pela primeira vez, algumas pinturas expressionistas. De qualquer modo, a mostra não chamou atenção suficiente para engendrar adesões e espalhar sua sensibilidade moderna.

Mário da Silva Brito adota sem problemas o quadro descrito por Mário e afirma:

“O movimento modernista tem, nos seus primórdios, dois fulcros. Um é Anita Malfatti. Outro é, agora, Victor Brecheret. Em torno deles giram os vanguardistas da primeira hora. A pintura primeiro e a escultura depois, estão na raiz do movimento.”⁸

É bem esta a direção tomada por Aracy Amaral no livro *Artes plásticas na Semana de 22*. Porém, diante de sua convicção de que os artistas plásticos foram

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem*, p. 233.

⁸ Mário da Silva Brito, *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, 5.^a ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 114.

idealizadores e inspiradores da Semana, outro importante estudioso do período, Joaquim Inojosa, lança dúvidas e faz ponderações. Ainda que lhe pareça certo que a exposição de Anita Malfatti, graças às críticas de Lobato, seja considerada um “estopim”, julga mais correto colocá-la ao lado de outras obras pioneiras, como a prosa de Adelino Magalhães, que estreara em 1918, *Carnaval*, de Manuel Bandeira, publicado em 1919 – do qual, observa, consta o poema “Os sapos” – e *Estética da vida*, livro que Graça Aranha trouxera pronto da Europa em 1921, sem conhecer os quadros de Anita. Além disso, Inojosa observa:

“Não foi de pintores ou escultores, mas sim de escritores, a caravana que São Paulo enviou ao Rio em outubro de 1921, a fim de convidar os cariocas a participar da Semana próxima. E não levariam pintura ou escultura como chamariz, mas sim *Pauliceia desvairada*, para ser lida pelo próprio autor, integrante da embaixada...”⁹

Para o crítico, o correto seria “admitir que artes plásticas, poesia e prosa se misturaram, sem predominância, no caldeirão do modernismo iniciático (...)”.¹⁰

É curioso que Inojosa se refira à leitura de *Pauliceia desvairada* no Rio de Janeiro e não faça menção à conferência de seu autor em 1942. Também seria preciso considerar que, anterior à leitura do livro, está, obviamente, sua gênese, e que esta, segundo Mário de Andrade, se deveu às telas expressionistas de Anita Malfatti e à “Cabeça de Cristo”, de Brecheret. Quanto ao fato de a caravana paulista – composta por Mário, Oswald e Armando Pamplona – não ter levado quadros e esculturas para o Rio, pode-se imaginar a dificuldade de tal empresa, tornando-se também dispensável a presença de pintores ou escultores. Além disso, *Pauliceia desvairada* parecia ser, e o foi, de fato, uma síntese

⁹ Joaquim Inojosa, “Artes plásticas”, texto datado de 24.II.1971, publicado em *Os Andrades e outros aspectos do modernismo*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, pp. 116-117.

¹⁰ *Idem*, p. 117.

pedagógica das propostas modernistas. À pintura e à escultura, bem como à música e à arquitetura, caberiam outras empreitadas.

Também vale notar que Aracy Amaral não se contrapõe à ideia final defendida por Inojosa, a de que, “no caldeirão do modernismo iniciático”, poesia, prosa e artes plásticas se baralharam sem predomínio de umas sobre as outras. Diz ela:

“(…) o alarido foi bem maior que o escândalo que os trabalhos mostraram. Contudo, as artes visuais não se apresentaram sós, e a fúria dos passadistas se ergueu contra o movimento em si e pelo conjunto das dissonâncias que assinalou em relação às manifestações artísticas consagradas até então, fosse música, fosse pintura e escultura e poesia.”¹¹

Wilson Martins também se deteve no que chamou “Caso Anita Malfatti”. Inicia sua crônica afirmando que “não é exato ter sido a arte moderna recebida com hostilidade no Brasil”, concluindo que “o contrário seria mais verdadeiro”¹². Após se referir a uma boa recepção à exposição de Lasar Segall em 1913, afirma que o mesmo se passou com Anita, referindo-se a uma crítica – presumivelmente de Nestor Rangel Pestana – favorável à sua primeira individual, em maio de 1914. Wilson Martins não consigna o fato de que Rangel Pestana era amigo da jovem pintora e da família, e que, na verdade, apenas tomara o cuidado de incentivar um talento que despontava: “É uma vocação que merece ser animada e que se apresenta ao público com documentos eloquentes do seu esforço e do seu amor ao estudo.”¹³ Mas, sobretudo, Wilson Martins não avalia que Anita, nessa primeira exposição, mostrara quadros em que as pinceladas buscam alguma liberdade, mas nos quais o colorido é ainda realista, convencional, como convencionais são as composições e a relação entre

¹¹ Aracy Amaral, *Artes plásticas na Semana de 22*; subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil, 4.^a ed., São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 141.

¹² Wilson Martins, *A ideia modernista*, Rio de Janeiro: Topbooks/Academia Brasileira de Letras, 2002, p. 30.

¹³ *Op. cit.*, p. 43.

figura e fundo; às figuras humanas falta energia e as paisagens denunciam um olhar ainda restrito ao aprendizado impressionista, acrescentando-se a isso uma técnica apenas incipiente. São pinturas, portanto, infinitamente distantes daquelas da célebre exposição de 1917. Daí as diferentes acolhidas. Exemplar é que o mesmo Nestor Pestana, ao ver os quadros produzidos depois da primeira mostra, fez a seguinte advertência à artista: “Não nos desaponte.”¹⁴ As afirmações de Wilson Martins – que a pintora “sempre encontrou nos periódicos mais conservadores uma larga margem de simpatia”¹⁵ e que iniciou sua carreira “sob os melhores auspícios”¹⁶ – devem ser vistas com muita atenção. E, a elas, o crítico acrescenta que mesmo o artigo de Lobato “foi lido mais no título” – “Paranoia ou mistificação?” –, “do que no texto, onde será difícil apontar o que não se contenha dentro dos limites normais de uma crítica desfavorável.”¹⁷

Até o aparecimento do texto de Monteiro Lobato, a recepção inicial à exposição, segundo Mário da Silva Brito, mostrava, com efeito, alguma simpatia. Os trechos selecionados em *História do modernismo brasileiro* mostram, contudo, um misto de estranhamento, esquivas e aceitação. O conjunto deixa emergir uma hipótese: os esclarecimentos de que aquela era a arte que se fazia na Europa talvez impedissem uma recusa mais convicta, muito embora também faltasse convicção à boa acolhida, que praticamente se limitava a reconhecer na pintora “um formoso e original talento”.¹⁸ A superficialidade de salão que salta daqueles trechos não deixa dúvidas quanto ao mundo das artes plásticas em São Paulo, tanto do lado dos artistas quanto da crítica, se é que se pode falar em crítica.

Quanto à diferença entre a recepção das exposições de 1914 e 1917, Mário da Silva Brito observa ainda que o jornal *O Estado de S. Paulo*, que abrira “um grande crédito” à pintora em 1914, limitou-se, na mostra de 1917, a “dar

¹⁴ Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 56.

¹⁵ Wilson Martins, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶ *Idem*, p. 31.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 51.

notícias, sem emitir opinião própria”¹⁹. É estranho que Wilson Martins iguale as duas reações, substituindo, na segunda, a carga negativa por uma positividade auspiciosa. Mais inusitado ainda é que o crítico tenha avaliado o texto de Monteiro Lobato como estando “dentro dos limites normais de uma crítica desfavorável”. Era preciso observar, em primeiro lugar, a completa ignorância de Lobato. Não vale a pena citar as gaiatices de maior ou menor violência, mas passagens de conservadorismo inculto como esta:

“Todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem do tempo nem da latitude. As medidas de proporção e equilíbrio, na forma ou na cor, decorrem do que chamamos sentir.”²⁰

Lobato alterna momentos de transigência paternalista com observações em que a estupidez busca se confundir com uma sinceridade objetiva e crítica:

“Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e “tutti quanti” não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado.”²¹

No extremo oposto de Wilson Martins, Mário da Silva Brito afirma: “Lobato foi cruel, além de incapacitado para o mister que exercia.”²²

Como sabemos, a inépcia e a grosseria de “Paranoia ou desmistificação?” acabaram por reunir em torno de Anita os futuros modernistas – e alguns sequer se conheciam ainda, como Mário e Oswald –, o que desencadearia, adiante, o próprio movimento e a programática Semana de 1922, que serviria como declaração pública das razões que justificavam atos e obras e em que se

¹⁹ *Idem*.

²⁰ *Idem*, p. 53.

²¹ *Idem*, p. 55.

²² *Idem*, p. 60. É preciso, a esta altura, resistirmos à vontade de acompanhar passo a passo as análises de Wilson Martins, plenas de mal-entendidos, nascidos talvez de uma vontade de recolocar as consagradas leituras do Modernismo sob um certo olhar desmistificador. O resultado, no entanto, não raro é a má vontade e o equívoco.

fundamentava a estética modernista. Mas se o ideal vanguardista da ruptura emergia inequívoco nos discursos dos artistas que participavam do evento, uma observação mais atenta das obras mostra o quanto o Modernismo se limitava a um “estado de espírito”, sem formas definidas ou, sobretudo, definidoras de um propósito. No saguão do Teatro Municipal acotovelavam-se, por exemplo, o neo-impressionismo de Vicente do Rêgo Monteiro, o Expressionismo das telas de Anita – que participou grandemente com telas da exposição de 1917 – e as estilizações de Brecheret. Mas a indecisão não se resumia ao choque entre linguagens adotadas por diferentes artistas, marcando antes a procura de caminhos nas obras de um mesmo criador. Nesse sentido, é exemplar o caso de Di Cavalcanti, cujos trabalhos, conforme observa Aracy Amaral, apontavam “uma oscilação ansiosa”, pois, “procedente da arte da caricatura, entre o ‘art-nouveau’, um pós-impressionismo, o expressionismo e a estilização”, o pintor “ensaiava também a simplificação de planos abolindo a perspectiva, com tentativa de utilização de cores sem a preocupação do volume”.²³

Não são poucos os exemplos de incoerência ou dispersão que emprestaram ao conjunto das obras da Semana de 22 a feição de um ecletismo inconsciente, por vezes decorrente da hesitação e do desconhecimento, ou da informação superficial, diluída, sem forças para definir escolhas. Havia, no entanto, algo em comum e que não pode ser desconsiderado como valor: o desejo de choque e ruptura. Cito, mais uma vez, Aracy Amaral:

“O objetivo era deliberadamente o chocar. Não havia diretrizes, nem certezas, ao contrário, as oscilações eram muitas. Mas, em apresentando trabalhos que contradiziam aquilo que as exposições regularmente mostravam na S. Paulo pacata, o objetivo estava alcançado.”²⁴

A Semana definiu-se, portanto, mais pelo seu “estado de espírito” que pelas obras em si mesmas ou pelo seu conjunto. A ruptura com o que se

²³ Aracy Amaral, *op. cit.*, p. 95.

²⁴ *Idem*, p. 137.

nomeou “passadismo” uniu poetas e prosadores, pintores, escultores e arquitetos, músicos e compositores. O termo é impreciso – “passadismo” – mas não se confunde com algo bem mais abrangente, “o passado”. Além disso, a imprecisão talvez fosse inevitável, tendo em vista o ambiente artístico e literário de então. Recorro a um texto esclarecedor, “A poesia em São Paulo – Breves apontamentos sobre os vivos”, em que Plínio Salgado tenta uma visão de conjunto da obra dos vários poetas em atividade naquele ano de 1922. A constatação inicial é a de que a poesia, como toda a literatura paulista, mostrava-se como “expressão [...] complexa de tendências e influências”.²⁵ E ainda: “Todas distintas e interindependentes, as musas dos nossos aedos denunciam personalidades que se acotovelam no cosmopolitismo ambiente e fases da nossa evolução literária estacionadas ou cristalizadas”.²⁶ O conjunto parece ser uma “mostra de variedades”,²⁷ com direito a “neoclássicos, românticos, parnasianos, filosóficos, simbolistas, neoparnasianos, regionalistas, futuristas, nefelibatas e revolucionários independentes”.²⁸ Mas Plínio Salgado prossegue em sua lista: “Não nos faltam mesmo os líricos de *boulevard* e – pasmem os políticos – uma certa tendência (que não tem ido além de ensaios) para a poesia ruflante das cruzadas sociais”.²⁹ O tom irônico permanece quando os poetas da Semana de Arte Moderna vêm à cena, mesmo sem serem nomeados, comprovando-se a tese de que a poesia daquela hora vivia uma total ausência de orientação:

“Como se vê, não temos uma escola literária predominante. Se preconceitos de tal natureza existiam, eles ruíram com fragor na recente carnava-lada futurista que, se revelou certa orientação e, talvez, quase uma indigestão de cultura, patenteou, perante um grande auditório escandalizado, que

²⁵ Plínio Salgado, “A poesia em São Paulo – Breves apontamentos sobre os vivos”, *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, n.º 28, 22.09.1922. In.: 22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos, org. Maria Eugênia Boaventura, São Paulo: EDUSP, 2002, p. 325.

²⁶ *Idem*, p. 326.

²⁷ *Idem*, p. 327.

²⁸ *Idem*.

²⁹ *Idem*.

o rebanho apascentado pelo Tratado de versificação de Bilac tresmalhara, revoltando-se e renegando o apolíneo zagal.”³⁰

Diante de tal quadro, Salgado defende que o crítico “não poderá passar de um anotador.”³¹ Seguindo este preceito, passa a comentar brevemente as obras de 45 poetas. Entre eles, Guilherme de Almeida e Menotti del Picchia – vistos com reservas e alguma ironia –, Cassiano Ricardo, que estaria “entre os parnasianos rebuscados”, e, por último, Mário de Andrade:

“Sobre este poeta, que merece lugar de destaque no movimento de nossas letras pelo grande pensamento que traz escoltado por uma farândola de disparates, pretendemos falar mais longamente em outra oportunidade.”³²

A ainda:

“O autor de *Pauliceia desvairada*, e adepto do “futurismo” radical, embora o negue, plasma os seus pensamentos no barco das expressões bem humoradas peculiares ao mulato brasileiro.”³³

Do outro lado do vago, impreciso e contraditório “estado de espírito” modernista estava formado, portanto, “um estado de espírito” antimodernista.

É certo, porém, que havia, anteriores e contemporâneos ao Modernismo dos anos 1920, aqueles que não se subjugavam às leis do academicismo ou do beletrismo, artistas e escritores que procuravam soluções originais, fecundas, pessoais. Mas também é preciso considerar que estes agiam por determinação própria, inclinações pessoais; e, talvez por consequência de tal isolamento num ambiente hostil a mudanças, não raro evitavam embates mais traumáticos com

³⁰ *Idem*.

³¹ *Idem*, p. 328.

³² *Idem*, p. 341.

³³ *Idem*. O livro transcreve “expressões bem namoradas”

o esteticismo e o ecletismo herdados do século XIX, que, simultaneamente, buscavam superar.³⁴

Pintores, escultores, arquitetos, mas também poetas, romancistas, músicos, jornalistas e professores criavam e trabalhavam visando à adequação total ou parcial de suas inquietações ao sistema vigente. São Paulo e Rio de Janeiro, sob esse aspecto, não se diferenciavam. O Salão da Escola Nacional de Belas-Artes, sem dúvida o mais importante acontecimento no mundo das artes brasileiras, dava a medida de como as coisas se passavam. Em 1928, Manuel Bandeira, o mais equilibrado dos modernistas, escreveria:

“Para mim, bem entendido, o salão é uma galeria grotesca aonde vou mais para exercer o senso humorístico. Não me pode interessar de outra maneira aquela exibição de um monótono realismo anedótico.”³⁵

E, adiante, acrescenta:

“Dos velhos mestres só se salva a contribuição de Visconti. Esse pintor nada trouxe de novo à nova pintura. Quando moço, pintou sob a influência dos pré-rafaelitas algumas telas que ainda hoje representam o melhor da sua obra. As Oréades, que figuram na pinacoteca da Escola, são, sem dúvida, uma bela composição. Depois que o artista voltou à Europa para executar o teto do Municipal, tão insignificante como desenho, construção e colorido, adotou a técnica impressionista, na qual até hoje persiste como retardatário. Em todo o caso, as suas telas se não chegam a interessar, também não provocam irreverência.”

³⁴ Na pintura, o Impressionismo quase sempre era até onde iam esses artistas em suas fugas para longe dos moldes acadêmicos. Uma pintora como Georgina de Albuquerque é um caso exemplar, seja por seu papel pioneiro ao lado do marido, Lucílio de Albuquerque, quando praticamente inauguraram o Impressionismo em terras brasileiras, o que significou uma forte reação à pintura acadêmica, seja pela permanência dentro dos limites do Impressionismo até sua morte, em 1962.

³⁵ Manuel Bandeira, “O Brasil que insiste em pintar”, *A Província*, 13.09.1928. In.: *Crônicas inéditas 1, 1920-1931*, Org. Júlio Castañon Guimarães, São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 132.

“O mesmo não se pode dizer do senhor Amoedo e Henrique Bernardelli. Estes estão em completa decadência.”³⁶

As duas passagens do artigo de Bandeira são tão eloquentes quanto diretas. Se atentarmos para o ano de sua publicação, 1928, imaginamos sem dificuldade o ambiente contra o qual se debatiam os modernistas já nos primeiros anos daquela década; e, ainda, a data faz ver o quanto, até aquele momento, o Modernismo pouco influenciara nos rumos das instituições ligadas à arte. Tenhamos em conta, porém, que o “estado de espírito modernista” fizera com que a indiferença institucional pelo avanço das artes se tornasse mais flagrante.

Os ideais de choque e destruição trazidos à cena pelo Modernismo dos anos 1920 foram fundamentais para que se desse uma espécie de salto no vazio, no desconhecido. Os ritmos da convivência, da convivência, da continuidade e da negociação já não eram possíveis. O relógio da arte brasileira estava por demais atrasado. Era urgente uma mudança de espírito.

Pode-se objetar, a esta altura, que não houve senão uma alteração superficial das coisas, tendo em vista a permanência das formas mais atrasadas nos campos da Literatura e das Artes. As obras da Semana estavam distantes do que as vanguardas apresentavam em Paris, atraso que permaneceria por longo tempo, enquanto os modernistas, logo divididos em grupos, gastariam tempo nas infundáveis discussões acerca do nacionalismo na arte. Não por acaso, às mudanças políticas dos anos 1930, certo Modernismo responderia com o retorno às formas tradicionais e o pedido de falência. A conferência de Mário de Andrade, no início da década seguinte, é o melhor exemplo do modernismo que trocou a autoindulgência pela culpa.

Por outro lado, o Modernismo da década de 1920 liberou forças que permaneciam contidas até então. Graças a isso, os anos seguintes assistiriam à consolidação de Lasar Segall, à emergência de Goeldi, Guignard, Volpi e Pancetti. Se 1930 entrou para nossa memória cultural como o ano da publicação

³⁶ *Idem*, p. 133.

de *Libertinagem* (Manuel Bandeira) e *Alguma poesia* (Carlos Drummond de Andrade), é preciso considerar que esses marcos do modernismo de 1930 reúnem poemas escritos e publicados ao longo da década anterior. Também é o ano em que Murilo Mendes lança seu primeiro livro. Logo a seguir, a Arquitetura brasileira superaria largamente quaisquer previsões de desenvolvimento e faria surgir o prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública, que, sem deixar de ser modernista, era bem mais que isso, era um monumento da modernidade. Era a consagração do espírito moderno.