





# N.45

ESPECIAL MODERNIDADE BRASILEIRA

# UNIVERSIDADE

## UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

**Reitor** Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

**Vice-Reitora** Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

**Pró-Reitor de Pós-Graduação** Prof. Dr. Marcio de Castro Silva Filho

**Pró-Reitor de Graduação** Prof. Dr. Aluisio Augusto Cotrim Segurado

**Pró-Reitor de Pesquisa** Prof. Dr. Paulo Alberto Nussenzveig

**Pró-Reitora de Cultura e Extensão Universitária** Profa. Dra. Marli Quadros Leite

## ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

**Diretora** Profa. Dra. Brasilina Passarelli

**Vice-Diretor** Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

## COMISSÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO DA ECA

**Presidente** Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior

**Vice-Presidente** Profa. Dra. Roseli Aparecida Fígaro Paulino

## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA ECA

**Coordenador** Prof. Dr. Mario Ramiro

**Vice-Cordenador** Prof. Dra. Sumaya Mattar

**Membro** Prof. Dr. Marco Gianotti

**Representante discente** Leonardo Nones e Lara Casares Rivetti

**Secretaria** Daniela Abbade

## DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

**Chefe** Profa. Dra. Silvia Regina Ferreira de Laurentiz

**Vice-Chefe** Prof. Dr. João Luiz Musa

**Secretaria**

Regina Landanji

Solange dos Santos

Stela M. Martins Garcia

**Editores**

Liliane Benetti  
 [Escola de Comunicações e Artes/USP]  
 Luiz Claudio Mubarac  
 [Escola de Comunicações e Artes/USP]  
 Mário Ramiro  
 [Escola de Comunicações e Artes/USP]  
 Sônia Salzstein  
 [Escola de Comunicações e Artes/USP]

**Editora assistente**

Lara Casares Rivetti

**Projeto gráfico**

Nina Lins

**Logotipo**

Donato Ferrari

**Diagramação**

Nina Lins, Leonardo Nones e TikNet

**Assistência editorial e comunicação institucional**

Leonardo Nones

**Capa**

Wallace Masuko

**Produção editorial**

Lara Casares Rivetti e Leonardo Nones

**Preparação e revisão de texto**

Lara Casares Rivetti e TikNet

**Tradução espanhol**

Jéssica Melo e TikNet

**Colaboração**

Beatrice Frudit

**Conselho editorial**

Andrea Giunta  
 [Univ. de Buenos Aires]  
 Annateresa Fabris  
 [USP]

Anne Wagner

[Univ. of California]

Antoni Muntadas

[M.I.T.]

Antônia Pereira

[UFBA]

Carlos Fajardo

[USP]

Carlos Zilio

[UFRJ]

Daria Jaremtchuk

[USP]

Dora Longo Bahia

[USP]

Eduardo Kac

[Art Institute of Chicago]

Frederico Coelho

[PUC-Rio]

Gilbertto Prado

[USP]

Hans Ulrich Gumbrecht

[Stanford Univ.]

Irene Small

[Princeton Univ.]

Ismail Xavier

[USP]

Letícia Squeff

[Unifesp]

Lisa Florman

[The Ohio State Univ.]

Lorenzo Mammì

[USP]

Marco Giannotti

[USP]

Maria Beatriz Medeiros

[UNB]

Mario Ramiro

[USP]

Milton Sogabe

[UNESP]

Moacir dos Anjos

[Fund. Joaquim Nabuco]

Mônica Zielinsky

[UFRGS]

Regina Silveira

[USP]

Robert Kudielka

[Univ. der Künste Berlin]

Rodrigo Duarte

[UFMG]

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

[UFBA]

Sônia Salzstein

[USP]

Suzete Venturelli

[UFRGS]

Tadeu Chiarelli

[USP]

T. J. Clark

[Univ. of California]

Walter Zanini [*in memoriam*]

[USP]

© dos autores e do Depto. de Artes Plásticas

ECA\_USP 2021

<http://www2.eca.usp.br/cap/>

ISSN: 1678-5320

ISSN eletrônico: 2178-0447

Contato:

[ars@usp.br](mailto:ars@usp.br)











## SUMÁRIO

1

ENSAIO VISUAL

VULGATA

WALLACE MASUKO

14

ARTIGO

**SOU EU QUE DOU AS ORDENS: A AUTORREPRESENTAÇÃO DE HEITOR DOS PRAZERES**

RENATA BITTENCOURT

55

ARTIGO

**A FANTASIA DECORATIVA DA MODERNIDADE DOS INCULTOS, MALCRIADOS E DESVIADOS**

MARIZE MALTA

122

ARTIGO

**MENOTTI DEL PICCHIA E O MONUMENTO ÀS BANDEIRAS: ENTRE A LOBA CAPITOLINA E A ANTA**

TADEU CHIARELLI

165

ARTIGO

**DA OFERTA À RECUSA: SOBRE OS DESAPARECIMENTOS IMAGINÁRIOS DO MONUMENTO ÀS BANDEIRAS**

THIAGO GIL DE OLIVEIRA VIRAVA

225

ENSAIO

**A PARTIR DE UM LANCE DE OLHOS AO *BORBA GATO* (DE SANTO AMARO)**

MARCO BUTI

## SUMÁRIO

**267**

ARTIGO

**O SURREALISMO ENVERGONHADO**

ROSA GABRIELLA DE CASTRO GONÇALVES

**298**

ARTIGO

**HOW DID NEO-CONCRETISM END?**

NICHOLAS BROWN

**362**

ARTIGO - CHAMADA ABERTA

**FREDERICO MORAIS, A SEMANA DE 22,  
O NÚCLEO BERNARDELLI E O DESEJO DE  
REVISÃO HISTÓRICA DO MODERNISMO NO  
BRASIL**

FERNANDO OLIVA

**434**

ARTIGO - CHAMADA ABERTA

**ESBOÇO DE UMA DEFINIÇÃO DE TRAGÉDIA À  
BRASILEIRA: ÁLBUM DE FAMÍLIA, DE NELSON  
RODRIGUES, ENCONTRA O MODERNISMO DOS  
ANOS 70**

MARIANA TOLEDO BORGES

**470**

ARTIGO - CHAMADA ABERTA

**POLÍTICAS DA INDIGESTÃO**

LUIZ RENATO MONTONE PERA

# SOU EU QUE DOU AS ORDENS: A AUTORREPRESENTAÇÃO DE HEITOR DOS PRAZERES

RENATA BITTENCOURT

I GIVE THE ORDERS:  
THE SELF-REPRESENTATION  
OF HEITOR DOS PRAZERES

YO SOY QUIEN DA LAS ÓRDENES:  
LA AUTORREPRESENTACIÓN  
DE HEITOR DOS PRAZERES

## RESUMO

Artigo Inédito  
Renata Bittencourt\*

 [https://orcid.org/my-orcid?  
orcid=0000-0003-0520-3037](https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0003-0520-3037)

\*Instituto Moreira Salles  
(IMS), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-  
0447.ars.2022.200799

Este artigo investiga os elementos combinados por Heitor dos Prazeres para constituir seu autorretrato, a pintura denominada *O artista*, do acervo do Museu de Arte de São Paulo. Fugindo das representações redutoras e esquemáticas, recorrentes na abordagem de indivíduos negros na história da arte brasileira, Heitor soma atributos para compor uma figura complexa, utilizando elementos legíveis sobretudo para aqueles parte de seu grupo de pertencimento. A pintura parece ser uma obra de exceção em seu legado, que nos impele à reflexão de seu papel na revolução cultural moderna de que fez parte, e que deu origem ao samba urbano carioca. O retrato nos demanda uma leitura curiosa acerca de seus valores e referenciais, para apreender como Heitor se dá a ver assumindo o agenciamento de sua própria imagem.

**PALAVRAS-CHAVE** História da arte; Retratos; Representação afro-brasileira

### ABSTRACT

This essay investigates the elements combined by Heitor dos Prazeres to construe his self-portrait, the painting *O artista* [The Artist], in the São Paulo Museum of Art collection. Circumventing the reductionist and schematic representations common to approaches to Black individuals in the history of Brazilian art, Heitor adds attributes to compose a complex figure, using legible elements from the group to which he belongs. A work of exception in his legacy, the painting urge us to reflect in the modern cultural revolution in which Heitor took part, and which gave birth to the urban samba of Rio de Janeiro. The portrait requires a curious reading about its values and references to understand how Heitor sees himself while assembling his own image.

### KEYWORDS

Art History; Portraits; Afro-Brazilian Representation



### RESUMEN

Este artículo analiza los elementos que combina Heitor dos Prazeres en la organización de su autorretrato, la pintura llamada *El artista*, de la colección del Museo de Arte de São Paulo. Al esquivar de las representaciones reduccionistas y esquemáticas, recurrentes en el enfoque de los individuos negros en la historia del arte brasileño, Heitor agrega atributos en la composición de una compleja figura, utilizando elementos legibles, especialmente para quienes forman parte de este grupo de pertenencia. La pintura parece ser una obra de excepción en su legado, lo que nos impulsa a reflexionar sobre su papel en la revolución cultural moderna de la cual formó parte y que dio origen a la samba urbana de Río de Janeiro. El retrato requiere una intrigante lectura sobre sus valores y referencias para aprehender cómo se puede ver a Heitor asumiendo la agencia de su propia imagen.

### PALABRAS CLAVE

Historia del arte; Retratos;  
Representación afrobrasileña

Pudina, mulher com nome de imperatriz, era minha bisavó paterna. Nascida Leopoldina, chegou ao mundo em 1875, quatro anos após a promulgação da Lei do Ventre Livre. Sua mãe, Caetana, foi escravizada a vida toda. Dona Rosa, minha vó, veio em 1900, serena e estóica. Seu José, seu marido, contou ao meu pai e demais filhos sobre seu avô, um escravo pertencente à categoria perversa e desumanizante de reproduutor. A descendência é longeva, e minha tia Fia, ou Alaíde, carrega hoje o título de mais velha, do alto de seus 96 anos. É ela quem às vezes me dá vislumbres destas histórias, fragmentos que, embora pequenos, lhe surgem muito nítidos. Penso na história da estirpe, em especial sobre a geração de meus avós, aquela do pós-abolição, a mesma do multiartista Heitor dos Prazeres, nascido em 1898. Figura fundamental no século XX carioca, Heitor viveu e criou atravessado pela religiosidade afro-brasileira e sua relação com a ancestralidade negra. Mas como há inúmeros modos de ser negro, esta conexão não se deu da mesma maneira entre os meus.

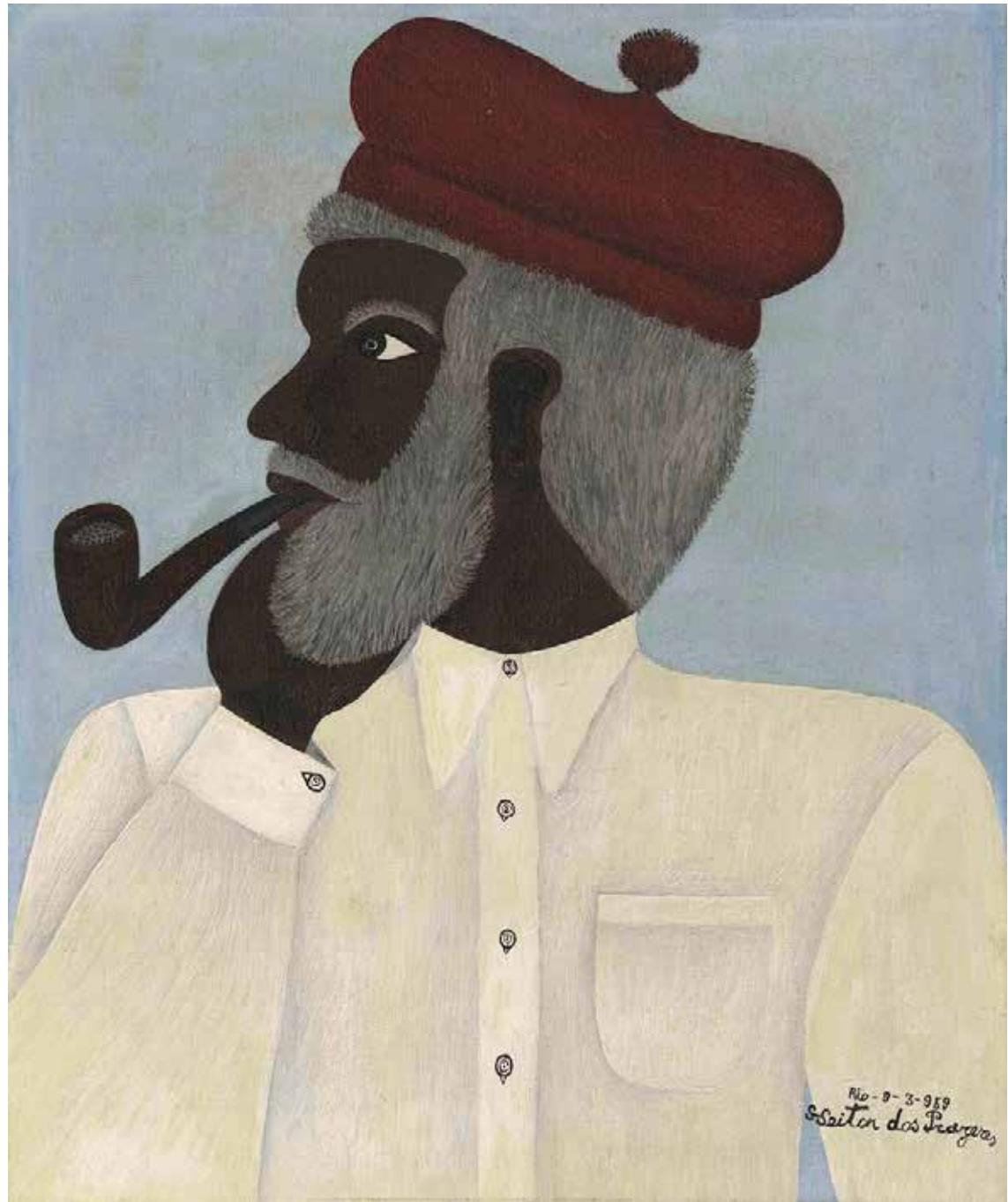
Embora meus pais tenham tido contato com o candomblé e com a umbanda, meu pai em especial era, por assim dizer, um pesquisador, com espiadas e passagens por vertentes religiosas e espirituais distintas, como a Pró-vida, a Amorc, o Espiritismo, que o conduziram para um vínculo de décadas com a Rosacruz Áurea, legatária dos cátaros. Somam-se ainda leituras sobre a Antroposofia de Rudolf Steiner e uma grande admiração pela Teosofia da russa Helena Blavatsky e sua *A voz do silêncio*. Uma lembrança antiga resgata uma incursão de meus pais ao candomblé durante os anos 1970, quando viajaram para visitar o terreiro de uma célebre mãe de santo do Rio de Janeiro, conhecendo ainda seu amplo apartamento com vista para a praia de Copacabana, acompanhados por amigos, também paulistas. Suas orientações tiraram de minha mãe o receio de mar que por um período a acometeu. Eu e minha irmã narramos com naturalidade a história que havíamos ouvido sobre os encontros com essa mulher, que nos parecia imensa e poderosa, para quem de nossa escola francesa para meninas desejasse ouvir. Meus pais foram chamados à escola pela freira-mor, e foi pedido que compreendessem como eram disruptivas tais narrativas mágicas e pagãs, naquele ambiente, cristão e educador, onde éramos as únicas negras. Eles, que não tinham tanto apego

ao que de católico a escola oferecia, entenderam mais uma vez que transitávamos em mundos distintos, o negro e o branco, e seria prudente evitar embaralhamentos futuros. Sou então levada a meditar sobre o trabalho perverso e perfeito feito pelos poderes instaurados por aqui. Constatô que vivi permeada por desconhecimento do que foi esteio para quem me antecedeu, tento avaliar a extensão do que perdi, que ocos foram produzidos, e como nada ocupou este lugar devidamente. Hoje, o caminho não está na adoção tardia de certa fé, mas na tentativa de contribuir para a maior compreensão da arte negra, e da espiritualidade de matriz africana via obras artísticas, diálogo que aqui tento fazer com Heitor dos Prazeres.

Penso que Heitor viveu algo de um trânsito entre esferas sociais e dimensões culturais diversas. Seus clientes brancos e capazes de incorporar a aquisição de pinturas entre suas despesas talvez apresentassem contrastes com ele. Eventualmente ele próprio pode ter agregado visões e possibilidades materiais de vida distintas das de alguns de seus parceiros, familiares e amigos. No entanto, chama a atenção seu enraizamento em seu território de origem, a área entre o cais do Porto e a Cidade Nova, região chamada por Heitor de “África em miniatura” que se desdobrou na denominação “Pequena África”,

e nas tradições originárias da diáspora afro-atlântica, como dado de permanência e alimentação contínua de sua obra. Heitor dos Prazeres foi um elo em uma cadeia em que cada pessoa e cada comunidade são liames, mantendo junções a custos muito altos.

O autorretrato de Heitor talvez seja um testemunho de um homem que vislumbrou uma multiplicidade de identidades em si, o que não é dizer pouco se consideramos que ele viveu em uma sociedade que tendia, e ainda tende, a ver o negro de modo estereotipado, redutor e desumanizado. O artista parece ter percebido que era, ele próprio, um ponto de convergência de valores diversos, e provocou sua sobreposição utilizando seu semblante. Na pintura vemos um homem de cabelos e sobrancelha grisalhos, apresentado em perfil absoluto, segurando o rosto com uma das mãos, como quem reflete: o sábio. Heitor está cercado por uma rede de intercâmbio e solidariedade articulada pela geração que o antecedeu, e que constituía uma comunidade no Rio de Janeiro que surgiu como produto do movimento migratório da diáspora baiana, que deslocou mão de obra vindas do Nordeste para o trabalho na cultura cafeeira em ascensão no Sudeste.

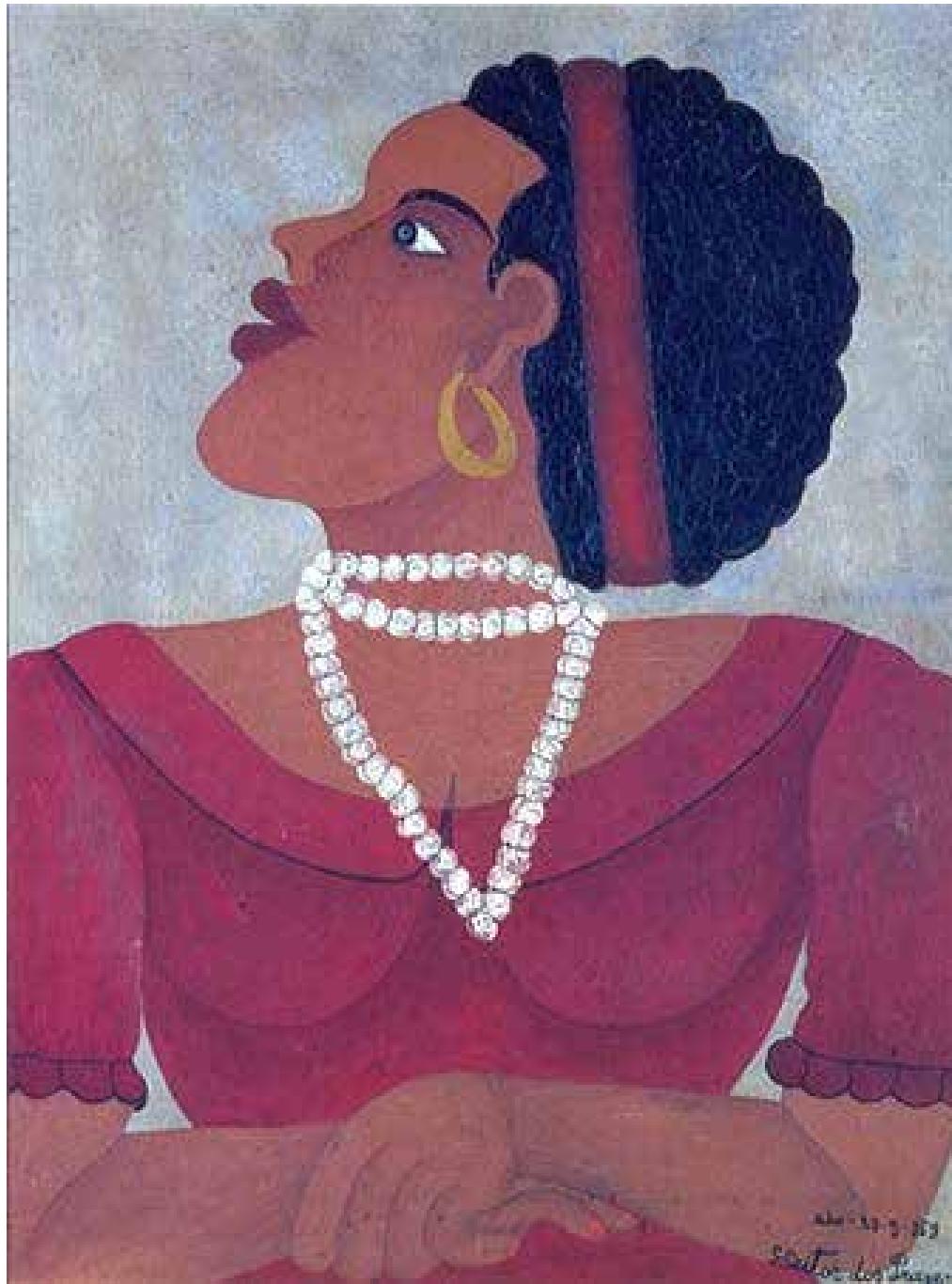


### FIGURA 1.

Heitor dos Prazeres, *O artista*, 1959.

Óleo sobre tela, 45,5 x 38,6 cm.

Coleção Museu de Arte de São Paulo  
Assis Chateaubriand - MASP, São Paulo



## FIGURA 2.

Heitor dos Prazeres, *A mulata* (*Retrato de nativa*<sup>1</sup>), 1959. Óleo sobre tela, 47,5 x 36,2 cm. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, Rio de Janeiro

Eduardo Alexandre dos Prazeres, seu pai, foi um desses transplantados e combinava talentos como clarinetista, atuante na banda da Guarda Nacional, e marceneiro. Hilário Jovino Ferreira, tio que lhe deu o primeiro cavaquinho, era filho de escravizados libertos pernambucanos, e sua família chegou ao Rio depois de um período em Salvador (DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira, n.d., n.p.). Hilário foi parceiro e colega de homens como João da Bahiana, Pixinguinha, Donga e José Barbosa da Silva, o Sinhô, membros da primeira geração do samba urbano. Fundou diversos ranchos, inclusive o primeiro deles em 1893, chamado Reis de Ouro. A combinação de instrumentos melódicos e harmônicos como flauta, cavaquinhos e violões à percussão ajudou a tornar estas manifestações, que ocupavam o espaço público da cidade, mais palatáveis à sociedade branca, que reprimia o que se apresentava com marcada origem africana. Hilário estabeleceu os papéis de mestre de coreografia, ou mestre-sala, e porta-bandeira, exercendo o papel sob a denominação de Lalau de Ouro.

Os ranchos não podiam desfilar sem passar pela casa das tias baianas, e tanto Heitor quanto Hilário foram frequentadores destes espaços onde as esferas religiosa, celebratória, doméstica e dos vínculos de afeto se cruzavam com a dimensão pública da vida do Rio.

Tia Ciata foi uma articuladora a partir de sua casa na Praça Onze, e era Iyá Kékeré, mãe pequena, no terreiro do babalorixá João Alabá de Omolu, um dos principais do Rio de Janeiro. As orientações que ofereceu, e que resultaram na cura de uma ferida persistente do presidente Venceslau Brás, exemplificam sua notoriedade e a importância desse enclave negro na cidade e das negociações que foi capaz de estabelecer para que seu quintal fosse o espaço potente que foi em um período de forte perseguição, em especial a migrantes da Bahia no pós-abolição, portadores das chaves das religiões de matriz afro-brasileira. Para exemplificar e dar sabor ao relato sobre a rede de ligações estabelecida entre esses protagonistas da primeira metade do século XX, entrego aqui que Hilário, com sua reputação de conquistador, se envolveu com Mariquita, filha de Ciata, contra a vontade da Tia, e em dado momento fugiu com Tia Amélia Kitundi, amiga de Ciata.

Os tambores tocados nos terreiros eram os mesmos que animavam as rodas, estimulando a coesão de grupo, as identidades compartilhadas e a busca por segurança. Cenas de dança, carnaval, brincadeiras de crianças e rituais de candomblé são as mais conhecidas dentre os temas de Heitor, e parecem ilustrar o prosaico da vida, quando de fato traduzem uma revolução cultural registrada em tempo real. Sobre a origem deste contexto social, nos diz Moura:

De fato, os baianos se impõem no mundo carioca em torno de seus líderes de candomblé e dos grupos festeiros, se constituindo num dos únicos grupos populares no Rio de Janeiro, naquele momento, com tradições comuns, coesão, e um sentido familiarístico que, vindo do religioso, expande o sentimento e o sentido da relação consangüínea, uma diáspora baiana cuja influência se estenderia por toda a comunidade heterogênea que se forma nos bairros em torno do cais do porto e depois na Cidade Nova, povoados pela gente pequena tocada para fora do Centro pelas reformas urbanísticas. [...] Ali, os baianos forros migrados por opção própria constituíram uma elite no meio popular [...] (MOURA, 1983, pp. 86-87)

Heitor recebeu como patrimônio o benefício de caminhos abertos por quem o antecedeu e a inserção em um meio cultural vivo e dinâmico, com a presença de mestres inspiradores, sendo que alguns deles o viram tornar-se mestre também. Donga, João da Baiana e Pixinguinha eram filhos das tias do samba da Cidade Nova, respectivamente Tia Amélia do Aragão, Tia Perciliana de Iansã e Tia Raymunda. Portanto, a inserção da imagem de Heitor dos Prazeres na história da arte tem algo de dinástico, reconhece um lugar social de um personagem cuja importância não se dá de modo isolado, pelo contrário, seu protagonismo se dá neste contexto específico, e impulsionado por ele. Naquele círculo, seu valor era reconhecido em um dos raros espaços onde a auto-afirmação

de um indivíduo negro e pobre era possível, em meio a uma sociedade de negação sistêmica das individualidades.

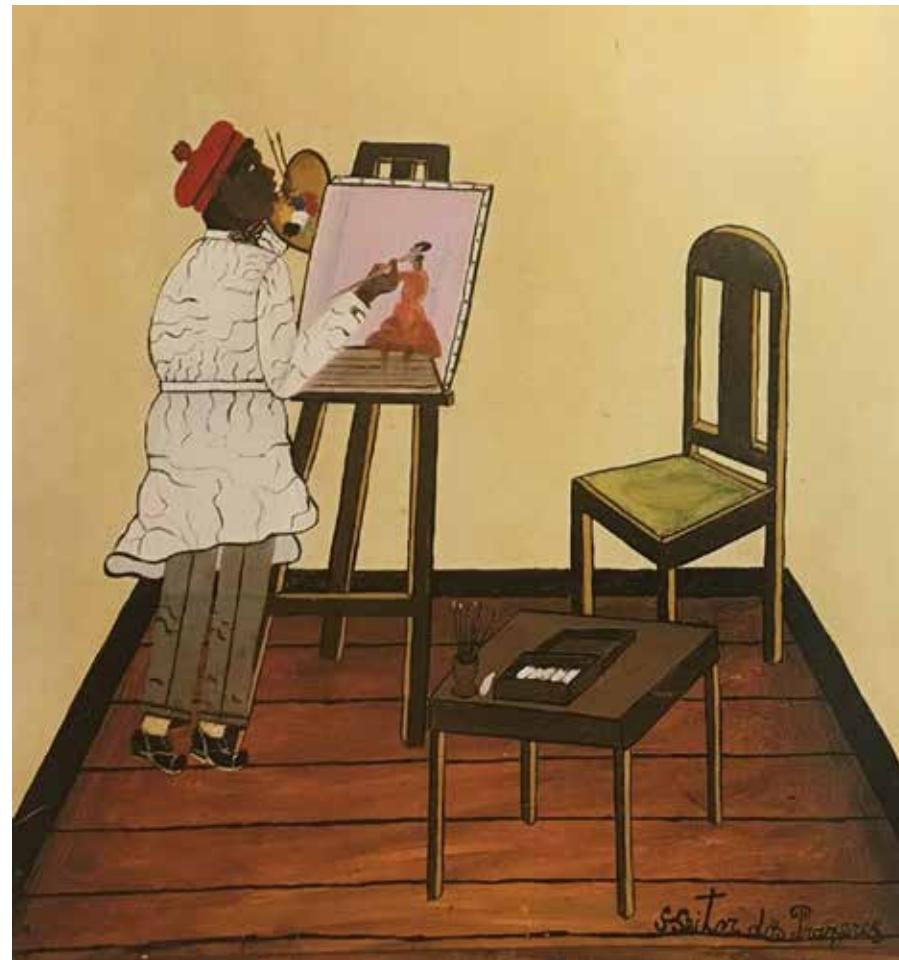
No acervo do Museu de Arte Moderna do Rio há uma figura feminina que, por suas feições, acredito ser o pendant do autorretrato, infelizmente identificado no acervo como A mulata. Os retratos, de dimensões semelhantes, mostram o casal Heitor e Nativa Paiva, esta, que se tornou sua segunda esposa, após o falecimento de Glória dos Prazeres. Se o gênero do retrato celebra figuras eminentes, estes são dedicados a indivíduos certamente conhecidos em seu pedaço, respeitados e bem situados socialmente dentre os seus, que possuíam, ademais, certa possibilidade de circulação na sociedade branca, dado o status de Heitor como artista. Mas o dado primeiro é o do grupo de pertencimento. A exibição lado a lado das pinturas caracteriza um núcleo familiar, uma relação de vínculo e afeto, que garante permanência através dos dois filhos do casal, Ionete e Heitorzinho, e perenidade pelos retratos talvez criados para a parede de sua casa. Isto não é pouco já que a representação de afro-brasileiros sem que sejam exemplares da raça, do exótico, ou de ofícios é rara na arte brasileira, e aqui configura sujeitos identificáveis retratados em função de suas vidas compartilhadas e privadas.

Nativa aparece adornada por uma faixa nos cabelos, brincos e um colar semelhante ao que vemos em seu retrato fotográfico, que deixa evidente a semelhança de feições. Além desses indicadores, Heitor dá atenção especial ao crespo do cabelo, ao tom da pele, mais claro que o seu, e também aos seios e à silhueta acinturada, modelados dentro do vestido vermelho, que arremata com babados nas mangas. O par de retratos exprime o modernismo de Heitor, na economia formal que adota, nos recursos que aplica para salientar as características pessoais e subjetivas que elege e nas figuras que escolhe, imbuídas de valor social não tradicional.

Boinas são frequentes para a identificação de artistas em obras de arte da tradição, tornando visível um ofício e os talentos necessários para seu exercício. A de Heitor é vermelha, como vemos em outros autorretratos seus, com a diferença de que, nestes, ele se mostra no ato de pintar. Em um deles, seu avental não apenas se soma para a criação de identidade, mas exibe nervuras dinâmicas que parecem tornar visíveis a energia, ou o estado mental, quem sabe os movimentos de sua consciência que acompanhariam o momento de criação. Ao invés do avental, vemos, naquele caso, uma camisa branca cuja fatura é testemunho do desejo do pintor de dar tratamento meticoloso às texturas e de suas intenções

de utilizar cada elemento da pintura para acrescentar complexidade à sua identidade. A aplicação de diferentes tons de branco sugere a trama têxtil do linho e dá ao colarinho, punhos e à faixa que acomoda os botões a aparência de tecido duplo. O abotoamento avança com formalidade pelo pescoço, e cada casa é executada com precisão por pincéis finos. Também o cabelo, a barba e o pompom que arremata a boina são executados com pinceladas delicadas que buscam a sugestão dos fios. Quando realizou a obra, o artista já havia tido inserções de prestígio no circuito das artes, tendo sido premiado na primeira Bienal de São Paulo e recebido uma sala especial com curadoria de Sergio Milliet na segunda. É, portanto, um mestre também nas artes visuais, embora celebrado como pintor ingênuo. Lemos, em um periódico de época, o comentário que vê em Heitor as limitações impostas pelo que o crítico denomina de sua natureza “instintiva”, que caracterizaria uma etapa natural na evolução artística, superada por outros artistas supostamente mais experientes e completos. Seu pleno potencial não estaria portanto manifesto, sua ação seria inconsciente, e seu talento, bruto, carente de desenvolvimento:

[...] Heitor dos Prazeres, exemplo opulento de pintura instintiva, “primitivo”, como lhe chamam alguns. Seus quadros denunciam o observador agudo, o homem do detalhe, com capacidade para registrar, uma a uma, as minúcias de qualquer paisagem. Isso representa uma grande habilidade. Contudo, a prática afastará qualquer artista dessa tendência e o “instintivo” cederá lugar a uma arte “construída e consciente” cheia de intenções que façam votos sejam plenamente atingidas<sup>2</sup>.



**FIGURA 3.**

Heitor dos Prazeres, *Autorretrato no ateliê*, 1965. Óleo sobre tela, 45 x 37 cm.  
Coleção Ary Ferreira de Macedo

A própria denominação de “artista contínuo”, referência ao seu trabalho no poder público, como chegou a ser chamado (NO MUSEU DE ARTE MODERNA..., 1952, p. 5), mostra como seu *status* de artista surge relativizado, combinado com indicadores de posição social e adendos desqualificadores de suas habilidades. Valladares ([1968] 2000, p.104) evidencia a natureza das expectativas quando afirma que os consumidores de obras classificadas como *naif* esperam que os artistas “primitivos” "sejam homens de cor, preto, mulato ou índio, procedente da pobreza a fim de que a obra seja autêntica pela origem".

A maior freqüência de oportunidades para artistas de cor ocorre quando estes se identificam a determinado tipo de produção, permitido e aplaudido pelo público consumidor. E esta permissão e aplauso se referem à denominada arte primitiva, situada em termos de docilidade, de poeticidade anódina, na dose exata em que a pintura *naif* deve comportar-se no conjunto das coleções ou das decorações de ambientes privados de aparente clima cultural. (*Ibidem*, p. 101)

O autorretrato de Heitor com sua força de autoafirmação negra não corresponde a estas expectativas de brandura inócua. Em sua trajetória de funcionário público, Heitor veio a ser restaurador do Laboratório de Conservação e Restauração de Quadros de Pintura do Patrimônio Histórico do Ministério da Educação, atividade que desenvolveu

no período próximo à execução do seu autorretrato em questão. Sobre seu desempenho, um jornal da época afirma, com a surpresa do jornalista, ter o artista se revelado um “bom restaurador sem precisar estudar um dia sequer” (HEITOR DOS PRAZERES..., 1961, n.p.). De novo, a intuição e o instinto do autodidata em ação.

A condescendência nubla a visão de Heitor como figura exemplar do modernismo, artista que trouxe para a cena uma forma musical que renovou linguagens e atualizou os sistemas estéticos tradicionais a partir da experimentação na música e na pintura. Buscou e encontrou meios de expressão autenticamente brasileiros, livres em suas soluções, sem necessidade de incorporar modelos europeus, sendo expressão cabal dos estatutos do chamado Primeiro Modernismo. Suas letras traziam aquilo que o Manifesto Pau-Brasil chama de “A língua sem arcaísmos, sem erudição”, fazendo cantar “Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 1976, p. 6). O que o diferenciava daquela turma de 1922 era ele ser “de dentro da coisa”, e não o outro, branco, pautado pelo metrônomo da alteridade. O cotidiano está presente como personagem de suas pinturas e cenário de suas músicas, ouvidas naquela cidade onde os desejos de modernização de uma elite resultaram em ação violenta para os que com ele se pareciam. Heitor dos Prazeres é moderno antes de ser pintor.

Se por um lado suas telas ilustram cenas de rua animadas e coloridas, a vivência do espaço público para um homem negro era marcada pela repressão que sobreponha, à circulação e à convivência, o estigma da vadiagem, classificada como crime. Negros, descendentes de escravos, muitos deixados sem ocupação no pós-abolição, eram percebidos como ameaça pelo seu mero caminhar pela paisagem urbana. Para Heitor, esse medo era concreto, e ele foi detido por vadiagem aos 13 anos, tendo sido enviado à colônia correcional Dois Rios, na Ilha Grande. Daí a vestimenta cuidada se apresentar como antídoto, ferramenta para estabelecer um tipo de presença capaz de facilitar outras medidas de emancipação. O apuro na execução da camisa traduz a atenção à aparência que se repete nas fotografias em que se exibe engomado, em ternos de lã ou linho, com chapéu de palha ou feltro e, por vezes, com charmosos sapatos bicolores, dando provas à reputação de homem elegante. Esse figurino contrasta com a camiseta listrada utilizada em apresentações musicais, e inserida em muitos personagens de suas pinturas, como um uniforme de malandro para consumo de seu público, distinto de seus grupos de pertencimento.



As identidades de malandro, se por um lado são associadas ao samba, por outro, se conectam a visões estereotipadas de marginalidade, rompidas quando o artista insere no autorretrato o requintado homem de família, o pintor, o sábio e o mestre respeitado para construir sua imagem.

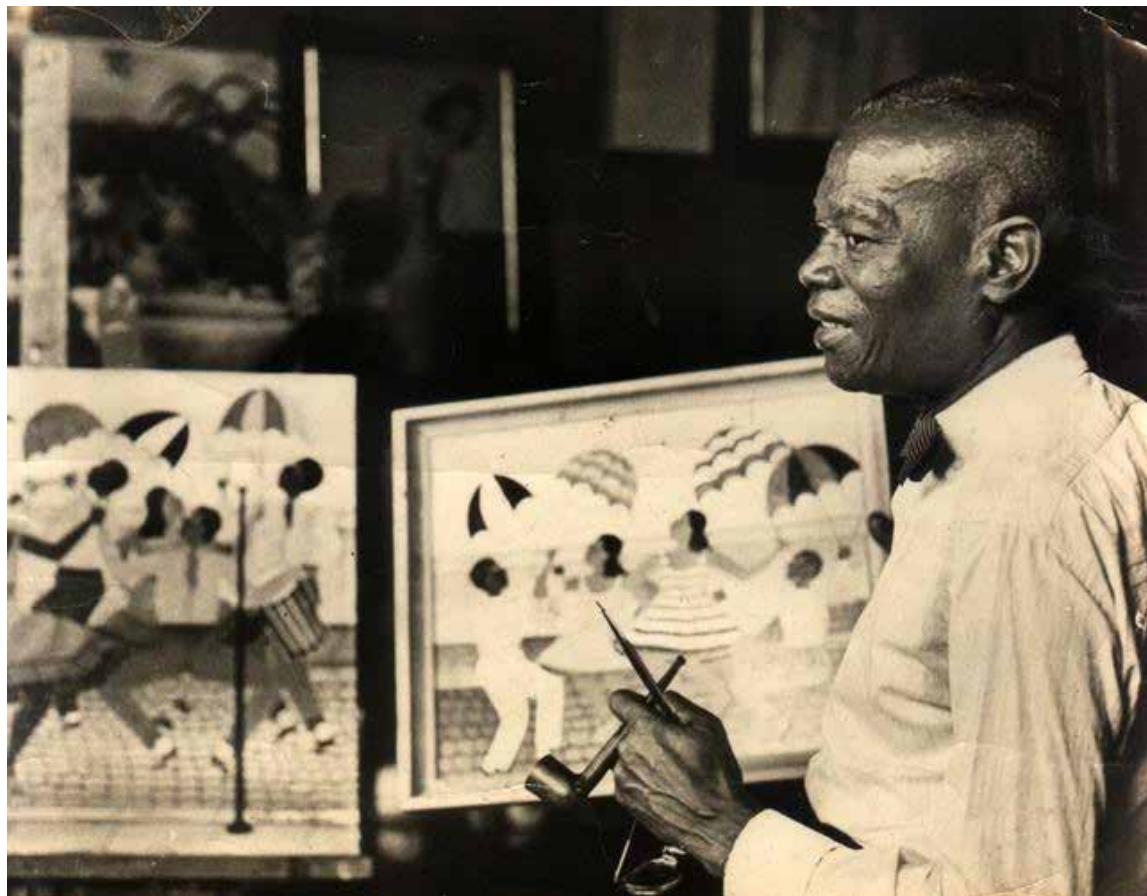
**FIGURA 4.**  
*Frame do documentário  
Heitor dos Prazeres, de Antônio Carlos  
de Fontoura, 1965.*

Por ser chamado de “malandro”, vive o bohemio, muitas vezes, azucrinado pela polícia que, por deficiencia de conhecimentos da língua, tem a respeito desse vocabulário a mais negra ideia. Incoherente esta polícia, porque durante largo tempo, deixou em completa paz de corpo e de espírito

os mais legítimos malandros do Brasil – os antigos senadores e deputados que por nove e tres anos viviam “sem pegar no pesado o dia inteiro...”

Com a valorização comercial do samba, que conquista todos os paladares musicaes, muitos sambistas, como Heitor dos Prazeres, o “diretor” da escola de Oswaldo Cruz, mudam quase completamente de vida, transformando os hábitos, cheios de preocupações elegantes e de bem vestir... Passam a frequentar os studios de gravação e dão palmadinhas de camaradagens ao ventre de afamados maestros e pianistas...Ah! Malandros!... (LÁ em cima, 1931 apud PINHEIRO, 2021, p. 124)

Nesta reportagem, a elegância é vista quase como uma fantasia, algo adotado para facilitar e propiciar a inserção social e a circulação em ambientes onde não há real pertencimento. Já na pintura, o modo de apresentação de Heitor se relaciona à sua autopercepção, que não precisa ser definida em relação ou a propósito de outrem, diferente de si, a quem caberia a avaliação. A referência às palmadinhas de camaradagem que poderiam ser dadas por malandros nos homens brancos e reconhecidos trai a nota de humor que ridiculariza a convivência destes indivíduos de perfil distinto como iguais. O artista subverte assim as expectativas, colocando-se em um lugar onde não cabe a subordinação.



**FIGURA 5.**

Heitor dos Prazeres em seu ateliê. Fonte: Museu Afro Brasil, São Paulo. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/06/27/heitor-dos-prazeress>>. Acesso em: 29 abr. 2022.

Na pintura, o cachimbo está posto à boca, mas aparece apagado, fazendo com que seus predicados simbólicos prevaleçam sobre os funcionais, embora possamos supor ser o fumo um hábito do artista, registrado em imagens em que leva o objeto à mão. O cachimbo é associado aos negros mais velhos – minha vó Pudina

pitava o seu – e é um frequente atributo nas representações do Preto-Velho, entidade da umbanda.

Não é possível compreender Heitor dos Prazeres sem pensar nas “macumbas” que frequentou e cantou, para usar um termo seu. Para além das imagens fotográficas que nos trazem sua elegante figura, encontrada também em filme, faz falta vê-lo dançando na rua ou cantando no terreiro. O verdadeiro autor das pinturas é também este Heitor, aquele que vive onde o movimento é ordenador, onde rito e festa são permeáveis, e onde as obras plasmam o que foi experienciado nos microcosmos negros que habitou. Pinheiro comenta a transmissão de pontos de umbanda feita por Heitor na Rádio Tupi em 1936 e registrada em reportagem na revista *O Cruzeiro* (CAVALCANTI, 1936 *apud* PINHEIRO, 2021, p. 129), que exemplifica seu comprometimento com a difusão “pedagógica” de práticas combatidas com violência pela polícia:

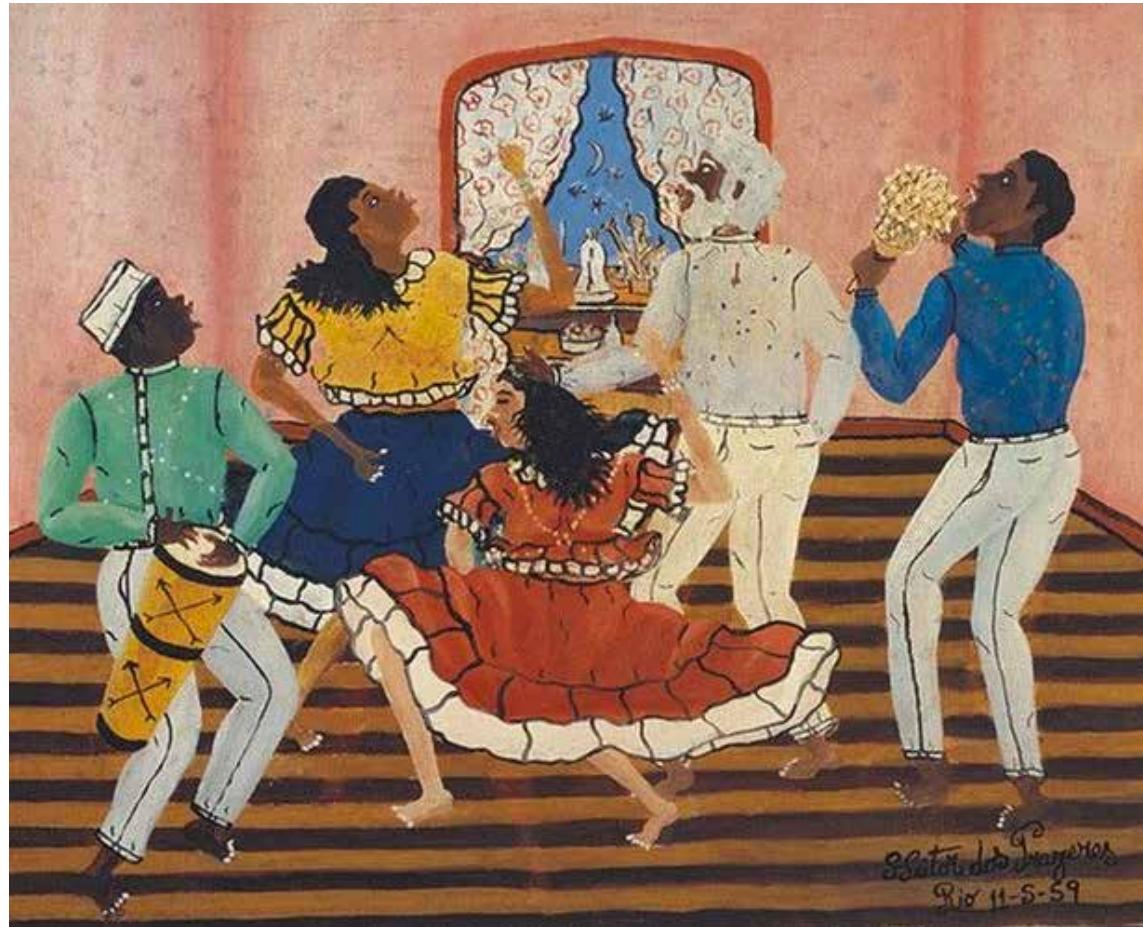
No estúdio, Prazeres explicava o conteúdo dos pontos e seu caráter religioso para um público composto por indivíduos da alta sociedade da capital federal, empresários, políticos, diplomatas e o proprietário da rádio, Assis Chateaubriand. (PINHEIRO, 2021, p. 129)

A espiritualidade está presente nessa tela tanto quanto nas cenas de terreiro que executa representando um homem negro idoso, possível sacerdote de práticas espirituais, que, ao mesmo tempo , alude à presença da entidade capaz de vocalizar relatos do tempo da escravidão ou sintetizar de modo arquetípico a ancestralidade. Muitas casas de famílias negras exibem em suas paredes pinturas retratando um preto de cabelos brancos e pitando cachimbo, e a minha não foi exceção, embora visível na parede como tantas Nossas Senhoras pintadas em outras casas decoram sem ser objeto de devoção.

Considerados como figuras-chave na umbanda, acredita-se que os Pretos-Velhos teriam sido, ao lado dos caboclos e exus, precursores espirituais, ou mitos primordiais da umbanda, embora façam parte de diferentes cultos espiritualistas tais como o candomblé ketu, o candomblé de caboclo, o catimbó, o espiritismo kardecista, o Tambor de Mina do Maranhão ou o culto daimista da barquinha (DIAS; BAIRRÃO, 2011). Nos primeiros centros de umbanda, foram líderes espirituais e patronos (CONCONE, 2001).

muitos integrantes deste grupo de fundadores eram, como Zélio, kardecistas insatisfeitos, que empreenderam visitas a diversos centros de “macumba” localizados nas favelas dos arredores do Rio e de Niterói.

Eles passaram a preferir os espíritos e divindades africanos e indígenas presentes na “macumba”, considerando-os mais competentes do que os altamente evoluídos espíritos kardecistas na cura e no tratamento de uma gama muito ampla de doenças e outros problemas. (BROWN, 1985, p. 11)



**FIGURA 6.**  
Heitor dos Prazeres, *Terreiro de Preto Velho*, 1959. Óleo sobre tela,  
50 x 65 cm. Coleção particular

No disco de pontos de umbanda que Heitor grava em 1955 denominado *Macumba*<sup>3</sup>, duas faixas tratam dessa figura religiosa emblemática. A primeira faixa do LP, "Tá rezando", fala do Preto-elho escravo africano, sempre trabalhando, e na denominada "Nego Véio" há referência ao sofrimento tradicionalmente associado a esse personagem.

### Tá Rezando, Heitor dos Prazeres

Preto Véio quando canta tá rezando  
Preto Véio quando canta tá rezando  
Preto Véio quando canta tá rezando  
Ôôôôô

Preto Véio quando dança tá cutungando  
Ôôôôô

Preto Véio africano  
No tempo do cativeiro  
Está sempre trabalhando  
Com seu povo no terreiro

### Nego Véio, Heitor dos Prazeres

Ei, Nêgo Véio está sofrendo  
Ei, Nêgo Véio está morrendo  
Ei, Nêgo Véio está sofrendo  
Ei, Nêgo Véio está morrendo  
  
Ei, Nêgo Véio está cansado  
Vive triste, amargurado  
De tanta desilusão  
Ei, Nêgo Véio já não chora  
Nêgo Véio vive agora  
Sofrendo do coração

O Preto-Velho pode ser visto como uma versão da subalternidade negra imaginada, da aceitação das mazelas, impressa no imaginário coletivo. Capaz de retornar à realidade terrena para contribuir com os encarnados, é a figura do escravo sacralizado e deificado por processos de inversão simbólica (NEGRÃO, 1996, p. 145). Relaciona-se ao culto dos ancestrais, em sua interação com os viventes, que na experiência da sociedade escravocrata brasileira comprehende aqueles arrancados de sua terra natal. Trata-se de uma figura tão preciosa quanto folclorizada, à maneira das baianas de saias rodadas, mas com a diferença de ser uma imagem religiosa do negro escravo (SANTOS, 2007).

Para Santos, diferentes representações podem ser associadas à figura do Preto-elho. Pai João seria dentre elas a que representa o *griot*, o escravo conhecedor das histórias da família, o rei ou príncipe destronado em África (RAMOS, 1954, pp. 231-232 *apud* SANTOS, 2007, p. 165). Seria também o bom escravo que ocupa a imaginação do branco, curador, passivo e humilde, moldado à guisa de santos mártires. Nos romances, é a evidência da lealdade e apreço dos escravizados por seus senhores, construindo a imagem de uma raça branda, inferior e servil. Relaciona-se ainda a representações como o negro velho que faz medo nos contos infantis, como o Bicho-Homem, ou o papa-figo, que andaria sujo e em andrajos, capaz de raptar crianças para lhes devorar o fígado. São os sobreviventes de décadas de trabalho forçado, surgem curvados, portando bengalas ou sentados em tocos de árvores. Por vezes, surge como aquele que vive nas matas, o quilombola rebelde, que representa o confronto com poderes estabelecidos, apresentando o que seria a face exu do Preto-Velho. Esta variante pode se sobrepor ao feiticeiro que tem o conhecimento sobre o poder das plantas, sua manipulação, benzeções e procedimentos de “mandinga”, sendo o principal curador na umbanda, o que queima ervas em seu caldeirão.

A associação dos negros idosos com a feitiçaria pode ser interpretada como uma reminiscência da percepção negativa da herança africana. Publicado em 1881, sete anos antes do nascimento de Heitor dos Prazeres, o romance *O tronco do Ipê*, de José de Alencar, traz nesta passagem a visão da sociedade branca que demonizava indivíduos e suas crenças:

Saía dela [velha cabana de sapé] um preto velho. De longe esse vulto dobrado ao meio, parecia-me um grande bugio negro, cujos longos braços eram de perfil representados pelo nodoso bordão em que se arrimava. As cãs lhe cobriam a cabeça como uma ligeira pasta de algodão. Era este, segundo as beatas, o bruxo preto, que fizera pacto com o Tinhoso; e todas as noites convidava as almas da vizinhança para dançarem embaixo do ipê um samba infernal que durava até o primeiro clarão da madrugada. (ALENCAR, 1997, p. 14 apud SANTOS, 2007, p. 175)

Se buscamos em Jung (2000 apud LAGES, 2019, p. 63) o arquétipo do Velho Sábio, encontramos a representação da força moral e da capacidade de orientação que torna evidentes os caminhos do destino. Esta visão contradiz a subserviência e passividade contidas no estereótipo redutor.

[...] podemos considerar as entidades do preto e da preta-velha como os portadoras do conhecimento de povos africanos sobre a natureza humana, sobre a capacidade curativa da medicina fitoterápica; de sua capacidade humana de acolher o outro em sua fragilidade e necessidades, da importância que tem os mais velhos por já terem passado por experiências de sofrimento, e, portanto, são detentores, também, sobre o conhecimento de como superá-los. (LAGES, 2019, p. 63)

Ao escolher o Preto-Velho como referência alicerçante para seu autorretrato, Heitor dos Prazeres enfrenta o estigma de ser negro, somado ao de ser vinculado às religiões afro-brasileiras, embora seja capaz de realizar uma obra complexa, que faz convergir diferentes significados codificados na linguagem do retrato. É provocador analisar obras de arte geradas por indivíduos afinados com a apreciação do supranatural no mundo. Ao nos debruçarmos sobre esta produção, devemos realizar o esforço consciente de buscar sua ótica, mais do que seus temas, investigando os conceitos essenciais incutidos em seus trabalhos, e como eclodem em sua estética. Heitor dos Prazeres é exemplo de um criador em grande conexão com preceitos e léxicos, que devemos nos esforçar para acessar devidamente, para que possamos constituir as chaves ainda faltantes na tradição da teoria e da história da arte, talhada por concepções eurocentradas. As noções de ancestralidade, religiosidade e poder,

indissociáveis da figura do Preto-Velho, são marcantes nas tradições transmitidas nas comunidades negras.

Encontramos, por exemplo, as palavras de Seu Julião, morador do Rio de Janeiro nos anos 1990, que apresenta seu testemunho quando já levava 81 anos. Ele fala sobre os poderes de seu avô.

[...] meu avô veio da África... ele e mais outro, um companheiro dele que chamava "Camisa Preta", eles eram africanos legítimos! Eles passavam no caminho e ninguém via eles, eles iam trabalhar na fazenda e a enxada trabalhava sozinha e eles voltavam pra casa [...] Mas eles não trabalhavam não, quem trabalhava era a ferramenta deles. [...] Era reza brava. Eles tinham. [...] Se dessem uma coça no escravo, quem tomava a coça era a patroa. O escravo não sentia dor nenhuma... quem sentia dor era a patroa. Era magia negra mesmo, magia negra da África. Isso não tinha aqui não, porque quem trouxe foi eles de lá. Eles eram africanos puros. (RIOS; CASTRO, 2005, p. 70)<sup>4</sup>

Em outra história transmitida por gerações, o dono de uma propriedade, vendo que a chuva se aproximava, colocou seus feitores para acelerar o trabalho dos escravizados na colheita do arroz. Uma mulher negra grávida entrou em trabalho de parto e não foi autorizada a deixar o campo, apesar de suas dores, dando à luz ali mesmo, em meio ao arrozal. Quem conta a história nos diz que poderes sobrenaturais transformaram a chuva em uma

tempestade muito forte: “Ó, disse que veio aquela tempestade, ó, inundou tudo. Inundou a fazenda, inundou tudo. Disse que virou água pura.” (Ibidem, p. 71) A desumanidade do fazendeiro foi punida com os prejuízos causados com o alagamento de suas terras, pela ação de negros capazes de manipular a natureza a partir dos conhecimentos que guardavam.

Já a história de uma senhora de fazenda, Maria Silvia Paes de Andrade, revela a violência exercida por mulheres brancas, e aquela que podia atingir os filhos das mulheres negras. Chamada de Ana Brava, era conhecida por seus gritos e maus tratos aos escravizados. Um menino negro faleceu depois da sinhá lhe aplicar o castigo de receber, na pele, um caldeirão de óleo fervente. Depois disso, nasceu na sinhá um rabo que atrapalhava seu andar e a fazia utilizar uma cadeira furada para se acomodar sentada. Por vezes a encontravam gritando para o vazio “Tira esse negrinho daqui”, assombrada por visões recorrentes, que, assim como a cauda, foram a penitência aplicada como maldição por negros capazes de lograr tal castigo (Ibidem).

Nas reminiscências passadas oralmente, ainda que os sujeitos sejam ocultos, o mágico preconiza a rebeldia e afirma a força daqueles a quem se atribuiu apenas vulnerabilidade. Aqui, a origem africana

é associada a faculdades especiais, e a espiritualidade, à força capaz de criar rupturas no cotidiano de opressão. A negação do trabalho forçado, a vingança das agressões físicas, o corpo que se torna inviolável, tudo era possível a partir desse outro tipo de poder, secreto e encantado. Por meio destas vozes, algo nos alcança com relação ao domínio destes ancestrais sobre forças capazes de impor expiações, potência mobilizada por quem não tolerou abusos. Nesta cadeia, os ancestrais envolvidos nas narrativas estavam em conexão com seus próprios ancestrais. Para além dos mitos fantásticos desfiados para as crianças pela voz das mulheres negras, e que fascinaram a pintora Tarsila do Amaral durante sua infância na fazenda de sua família, havia narrações que traduziam a identidade de vigor daqueles sujeitos negros através do tempo. Essas experiências vivenciadas pelos africanos e afro-brasileiros, narradas a partir de seus prismas, são evidência de sua inteligência, de suas dinâmicas de defesa coletiva e de seu vigor, embora não tenham sido ouvidas devida e integralmente.

Rosa, minha avó, era de Barra Mansa, enquanto seu marido era natural de Barra do Piraí, cidades do Vale do Paraíba Fluminense, região de notável produção de café no século XIX. Meu avô, que decidiu estabelecer-se com a família no interior de São Paulo,

primeiro em Bauru e depois em Marília, visitava a cidade do Rio de Janeiro com frequência, sem, no entanto, carregar a esposa ou os sete filhos. Era o homem mais elegante da cidade de Marília, e digamos, namorador. Fantasio sobre os círculos que pode vir a ter estabelecido na primeira metade do século XX em terras cariocas. Possuía espírito empreendedor, era proprietário de pequenas terras arrendadas e de um estabelecimento que alguns parentes dizem ter sido o primeiro hotel da cidade, mas que na visão de outros seria uma pensão. A casa da família tinha água encanada, jardim, copa e despensa cheia, sendo as latas de biscoito ali guardadas mais um indicador de sua situação, nos relatos de minhas tias. Dizem ainda que ele esteve com um presidente brasileiro na antiga capital, talvez Getúlio. Não arquiteto uma audiênciа, mas quem sabe um encontro em um evento público? Almejo crer que seus padrões de sociabilidade e sua extroversão justificam minha imaginação quando fabulo que frequentou rodas de música e troca na antiga capital. Será que conheceu Heitor dos Prazeres, seu contemporâneo? Quero inventar que sim.

Quando pesquisava sobre Maria Auxiliadora, conversei com seu irmão, João Cândido da Silva, também pintor, hoje falecido, que me contou histórias de sua mãe. Ela e um amigo viajavam

para o Rio em busca de música, dança e romance, arrumando namoradas e namorados que ficavam contrariados quando eles escapavam de volta para Minas Gerais. Falamos de uma jovem mulher negra-indígena, de origem popular, antecipando liberdades feministas nas primeiras décadas do século XX. Penso que a força dessa revolução cultural tinha um poder magnetizador para além das fronteiras do Rio, como a São Francisco dos anos 1970.

Meu avô José e Heitor foram homens que viveram dentro e fora do que se convencionou chamar de vida boêmia, que correm o risco de serem enquadrados no que o senso comum caracteriza como malandros, ignorando sua dimensão familiar ou mesmo empreendedora. Não nos chegam muitas narrativas sobre homens negros capazes de estruturar negócios e vida profissional, como foi o caso de ambos. Heitor dirigiu companhias artístico-musicais, para as quais desenhava e executava o figurino aplicando a aptidão herdada da mãe costureira, Celestina Gonçalves Martins, além de gerenciar os circuitos de apresentação. Estabeleceu diálogo com colecionadores de arte, e suas habilidades sociais o situaram na fundação de escolas de samba como Mangueira e Portela. Outro fator de inscrição sua na cultura afro-brasileira era seu apreço pela capoeira, usada em confrontos na defesa de amigos como Noel Rosa.

Quando contemplo o autorretrato de Heitor do acervo do Museu de Arte de São Paulo, vejo um artista a desvelar o indivíduo respeitado dentre os seus, o mestre de seu ateliê e o conhecedor de ritos e ancestral que ele esperava se tornar. Para conceber esta representação, o artista parte de uma concepção de homem que tem valor por sua existência na terra, e que mantém sua contribuição para com sua comunidade a partir de outra esfera, depois de sua partida.

O artista considerava a repetição de temas que pautava suas encomendas limitante. Queixa-se de sentir-se acorrentado por fazer comércio de suas obras e declara sentir-se fracassando por ter de fazer coisas contra sua vontade. Depois de fazer uma obra de modo inspirado, os pedidos de reprodução se repetiam, deixando o artista frustrado.: *"De forma que é uma tristeza. O artista que é obrigado a comercializar-se, para atender a situações monetárias, vive acorrentado e acaba morrendo não fazendo aquilo que ele quer".*<sup>5</sup>

Ao realizar este retrato, pintura de fatura cuidadosa, ele parece ter aplicado suas habilidades com diligência e elevação. A obra parece ser a manifestação dos ímpetos mais genuínos do pintor, obra de exceção em seu legado. O retrato nos demanda uma leitura curiosa acerca de seus valores e referenciais, para apreender como Heitor se dá a ver assumindo o agenciamento de sua própria

imagem, combinando elementos de distinção legíveis para os seus. Afinal, como diz a letra de um samba seu, é ele quem dá as ordens.

### **Sou eu que dou as ordens**

Sou eu que dou as ordens pra escola de samba sair

Sou eu que abre a roda pra moçada se divertir

Lá no morro quando é noite de luar

O samba é no terreiro até o sol raiar

Sem eu o morro não canta, sem eu a escola não sai

Sem eu o batuque está sempre naquele vai-ou-não-vai

Sou eu a vida do morro, a luz do sol que nasceu

Sou eu a estrela do dia, sou eu em tudo sou eu

Sou eu que dou as ordens pra escola de samba sair

Sou eu que abre a roda pra moçada se divertir

Lá no morro quando é noite de luar

O samba é no terreiro até o sol raiar

Sem eu o morro não canta, sem eu a escola não sai

Sem eu o batuque está sempre naquele vai-ou-não-vai

Sou eu a vida do morro, a luz do sol que nasceu

Sou eu a estrela do dia, sou eu em tudo sou eu

## NOTAS

- 1.** Sugestão da autora
- 2.** Palavras do crítico de arte Celso Kelly a propósito da Exposição de Artistas Brasileiros no Museu de Arte Moderna do Rio, comentando Heitor e Djanira como artistas que “planam longe da arte abstrata” (KELLY, 1952, p. 9).
- 3.** Disco *Macumba*, autoria identificada como Heitor dos Prazeres e sua Gente, 1955. Rádio Serviços. Propaganda Ltda.
- 4.** Depoimento datado de 27 out. 1995.
- 5.** Depoimento extraído do documentário *Heitor dos Prazeres* (1965), de Antônio Carlos da Fontoura. Disponível em: <[https://portacurtas.org.br/filme/?name=heitor\\_dos\\_prazeres](https://portacurtas.org.br/filme/?name=heitor_dos_prazeres)> Acesso em: 29 abr. 2022.

## ■ REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro:** apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3<sup>a</sup> ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976, p. 6.
- BROWN, Diana. Uma história da umbanda no Rio. In INSTITUTO de Estudos da Religião (org.). **Umbanda e política.** Rio de Janeiro: Marco Zero, pp. 9-42, 1985
- CAVALCANTI, Carlos. Macumba, **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 21 mar. 1936, pp. 18-19.
- CONCONE, Maria Helena Villas Bôas. Caboclos e pretos-velhos da umbanda. In PRANDI, Reginaldo (org.). **Encantaria brasileira:** o livro dos mestres, caboclos e encantados. Rio de Janeiro: Pallas, 2001, pp. 281-303.
- DIAS, Rafael de Nuzzi; BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. Aquém e além do cativeiro dos conceitos: perspectivas do preto-velho nos estudos afro-brasileiros. **Memorandum: Memória e História em Psicologia**, v. 20, 2011, pp. 145-176.
- DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Hilário Jovino Ferreira. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/artista/hilario-jovino-ferreira>>. Acesso em: 29 abr. 2021.
- HEITOR DOS PRAZERES VOLTA AO CARNAVAL..., **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 13, 16 janeiro 1961, n.p.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Petrópolis: Vozes, 2000, pp. 250-266.

KELLY, Celso. Exposição de Artistas Brasileiros, **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 18.137. 10 maio 1952, p. 9.

LAGES, Sônia Regina Corrêa. Preto velho, memória, juventude umbandista, **Numen**, v. 22, n. 1, 2019, pp. 57-65.

LÁ EM CIMA.... **Diário da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 11.081, 1 fev. 1931, p. 1

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Brasil**. Rio de Janeiro, Funarte, 1983, pp. 86-87.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. **Entre a cruz e a encruzilhada: formação do campo umbandista em São Paulo**. São Paulo: Edusp, 1996.

NO MUSEU DE ARTE MODERNA – EXPOSIÇÃO DE ARTISTAS BRASILEIROS, **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 18, 6 junho 1952, p. 5.

PINHEIRO, Bruno. Moenda de Heitor dos Prazeres, medalha de prata na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, **Revista de História da Arte e da Cultura**, Campinas, SP, v. 2, n. 2, 2021, pp. 119-141. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15139>>. Acesso em: 16 mar. 2022.

RAMOS, Arthur. **O folclore negro do Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Carioca, 1954.

RIOS, Ana Lugão; CASTRO, Hebe Maria Mattos de. **Memórias do cativeiro: família, trabalho e cidadania no pós-abolição**. Editora Record, 2005.

SANTOS, Eufrázia Cristina Menezes. A construção simbólica de um per-

sonagem religioso: o preto velho, **Revista TOMO**, n. 11, 2007, pp. 161-195. Disponível em: <[http://espiritualidades.com.br/Artigos/S\\_autores/SANTOS\\_Eufrazia\\_Cristina\\_Menezes\\_tit\\_Construcao\\_simbolica\\_personagem\\_religioso\\_o\\_Preto-Velho.pdf](http://espiritualidades.com.br/Artigos/S_autores/SANTOS_Eufrazia_Cristina_Menezes_tit_Construcao_simbolica_personagem_religioso_o_Preto-Velho.pdf)>. Acesso em: 29 abr. 2022.

VALLADARES, Clarival do Prado. O negro brasileiro nas artes plásticas, Cadernos Brasileiros, Rio de Janeiro, v. 10, n. 47, maio/jun. 1968, pp. 97-109. In AGUILAR, Nelson (org.). **Mostra do redescobrimento:** Negro de corpo e alma. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000 .Catálogo Mostra do Redescobrimento - Brasil +500. São Paulo. Associação Brasil 500 anos.

## FILMES

*Heitor dos Prazeres* (1965), Antônio Carlos da Fontoura, Brasil.

## ■ SOBRE A AUTORA

**Renata Bittencourt** é gestora cultural e responsável pela área de Educação do Instituto Moreira Salles - IMS. É historiadora da arte, tendo desenvolvido pesquisas de mestrado e doutorado na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), investigando a representação do negro. Atuou no Itaú Cultural; na Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; como Secretária da Cidadania e da Diversidade do Ministério da Cultura (MinC); como Diretora de Processos Museais no Instituto Brasileiro de Museus (Ibram - MinC); e como Diretora Executiva do Instituto Inhotim. Foi contemplada pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) e pela Fulbright.

Artigo recebido em 17 de  
março de 2022 e aceito em 7 de  
maio de 2022.

# A FANTASIA DECORATIVA DA MODERNIDADE DOS INCULTOS, MALCRIADOS E DESVIADOS

MARIZE MALTA

THE DECORATIVE FANTASY OF  
MODERNITY OF THE UNEDUCATED,  
UNCOUTH AND DEVIANT

LA FANTASÍA DECORATIVA DE LA  
MODERNIDAD DE LOS INCULTOS,  
MALCRIADOS Y DESVIADOS

## RESUMO

Artigo inédito  
Marize Malta\*

① <https://orcid.org/0000-0002-0559-0658>

\*Universidade Federal  
do Rio de Janeiro (UFRJ),  
Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2022.198540

A arte decorativa, com seu pressuposto de criar coisas de fantasia ornamental, costumou estar alijada dos debates sobre modernismos no Brasil, apesar de sua ação significativa para os processos de modernidade. Diante de sua natureza polissêmica, muitas manifestações de cunho popular podem estar nela incluídas, produzidas por atores ausentes da historiografia da arte canônica, considerados incultos, malcriados e desviados. Ao assumir carros alegóricos e fantasias de Carnaval como atitudes decorativas, referenciadas por Fléxa Ribeiro, é possível desenvolver outras visadas sobre ações decorativas da modernidade e sobre seus protagonistas, por vezes pouco conhecidos nessas ações e, na maioria, anônimos.

**PALAVRAS-CHAVE** Arte decorativa; Modernismos; Fantasia; Carnaval; Ausências

## ABSTRACT

Decorative art, assumed to create objects of ornamental fantasy, has usually been shirked from the debates on modernisms in Brazil, despite its significant participation in the modernity processes. Given its polysemic nature, many popular manifestations can be included under this moniker, produced by actors excluded from the canonical art historiography for being considered uneducated, uncouth, and deviant. By understanding Carnival floats and costumes as decorative attitudes, referenced by Fléxia Ribeiro, one can develop new perspectives about decorative actions of modernity and their protagonists, sometimes little known and mostly anonymous.

## KEYWORDS

Decorative art; Modernisms; Fantasy;  
Carnival; Absences

## RESUMEN

El arte decorativo, con la suposición de crear ítems de fantasía ornamental, solía ser excluido de los debates de los modernismos en Brasil a pesar de su acción significativa para los procesos de la modernidad. Dado su carácter polisémico, puede estar incluido en múltiples manifestaciones populares, producidas por actores ausentes en la historiografía del arte canónico y considerados incultos, malcriados y desviados. Al pensar los carros alegóricos y las fantasías de Carnaval como acciones decorativas, referenciadas por Fléxia Ribeiro, es posible desarrollar otras miradas sobre las acciones decorativas de la modernidad y sus protagonistas, a veces poco conocidos en estas acciones y, en su mayoría, anónimos.

## PALABRAS CLAVE

Arte decorativo; Modernismos; Fantasía;  
Carnaval; Ausencias



## RÃS MODERNISTAS

*A musa das rãs quando passa ao moderno  
Levanta a Iaras dos igarapés  
Macunaíma dos mambos ao longe  
Antropofagia de freiras e monges.*

*Terreiros em tons modernistas  
Abertos aos sons dos paulistas e  
Às rãs às rãs  
UOC, nos brejos e porcos ao largo  
Na ode aos burgueses disfarçados de sapos*

(locução)

*“avança Oswald de Andrade pela esquerda, cruza no meio da área para Anita Malfatti, mata no peito, toca para Mário de Andrade, vai chutar...  
No meio do caminho tinha uma pedra. Tinha uma pedra no meio do caminho, toca para Carlos Drummond de Andrade, fintou, vai chutar...  
Coooorta Plínio Salgado!  
- e o detalhe, Apolinho.  
- o detalhe, Garotinho, é que o técnico Heitor Villa-Lobos quase engoliu o charuto  
E AS RÃS!!!”*

*Às rãs às rãs  
Tupis trucidados Pau brasil sem raiz  
Não restam mais rãs, restam ranzinhas rãs  
Arrigos Velosos lavrando o Brasil  
De peitos abertos ao céu cor de anil (e às rãs).*

**RÃS MODERNISTAS (1983 - frevo).**  
*Música: Gustavo Polycarpo e Didi Antônio.  
Letra: Paulo Maciel, Marize Malta e Gustavo Polycarpo.*

Essa letra faz parte de uma música em ritmo de frevo composta com minha contribuição há quase 40 anos. Tempos de estudante de arquitetura mas que, de certo modo, anteciparam algumas questões que tratarrei neste artigo<sup>1</sup>. No afã da juventude, essa proposta criada a oito mãos veio à tona neste ano de comemorações e de revisões sobre um Modernismo que sempre foi escrito e produzido a muitas mãos em vários tempos e, portanto, não pode ser circunscrito a uma única geografia e data determinada. Naquele tempo, com olhar inocente, mas igualmente indolente, não havia tantas revisões, contudo, na urgência da mocidade, estávamos a misturar coisas que nem tínhamos completa consciência do que eram, já com uma intuição da necessidade de confrontar diversas realidades no diálogo entre tradições e modernidades, entre produções elitistas e populares, entre nomes consagrados e entidades míticas. Embora com o perigo de expor algo distante e ingênuo ao olhar de hoje, percebi que na poética da proposta havia alguns detalhes que mereciam ser resgatados diante da diluição das fronteiras disciplinares que as ciências sociais vêm procedendo nas últimas décadas, permitindo reunir

manifestações culturais que estiveram impossibilitadas de se confrontarem e/ou confraternizarem.

Enquanto os paulistas estavam planejando sua bombástica Semana de Arte Moderna, em muitos rincões do país vários atores estavam envolvidos com outras modernidades particulares, bem como diferentes iniciativas anteriores já antecipavam atitudes próprias da modernidade, como a “conjunção entre Carnaval e teatro, belas-artes e ilustração” no Rio de Janeiro (CARDOSO, 2022, p. 142). Com tantas revisões que têm estado em pauta neste ano de centenário da Semana<sup>2</sup>, tudo indica que estamos prestes a ultrapassar a mitificação paulista<sup>3</sup> e incluir inúmeras outras manifestações artísticas que foram alijadas da discussão das várias modernidades (mesmo incultas) que estiveram em pauta no país, normalmente circunscritas às elites. Havia muitas rãs e sapos a coacharem sem que suas vozes fossem compreendidas e porcos que eram vistos como habitantes de submundos e periferias a participarem ativamente da construção de identidades visuais e materiais no país. E as Iaras nos igarapés, Iansãs e Iemanjás nos terreiros (entre outras entidades), favelados e suburbanos, capoeiras e sambistas continuavam a vociferar suas potências sem que fossem incorporados à História (com letra maiúscula porque

referenciada à história oficial). É diante de uma perspectiva ampliada de modernidade e de arte que é possível empreender visadas de ocorrências poéticas antes desconsideradas e, portanto, passíveis de enxergar outros modernismos, menos futuristas ou antropofágicos, com os quais os discursos na década de 1920 estavam envoltos.

Em plenos anos de 1940, antes da finalização da Segunda Guerra, Gustavo Barroso, diretor do Museu Histórico Nacional, com uma fala entoada com recalque, anunciava que o agito modernista paulista havia arrefecido, mal sabendo que toda a sua elegia e glorificação iriam se construir em breve:

Com toda a certeza, o futurismo, no qual ha uns quatorze anos alguns moços fundavam suas maiores esperanças, gritando como novos muçulmanos que quem se não renovasse seria morto e devorado pelos antropófagos que acompanhavam, morreu de anemia perniciosa, porque não se fala mais dele e ninguém sabe o fim que levou.

É de fazer muita pena! (BARROSO, 1940, p. 15)

Essa atitude soberba mostra, simultaneamente, a impressão do impacto das ações dos modernistas paulistas sobre as posturas mais conservadoras, as quais também não enxergavam outras possibilidades de modernidades bem embaixo de seus narizes.

Futuristas ou conservadores, modernos ou contemporâneos, muitos tinham olhos voltados para seus próprios umbigos, incapazes de enxergarem manifestações populares urbanas que duravam bem menos que uma semana mas, anualmente, procuravam viver outras realidades em fantasia, das quais pretendemos chamar atenção neste artigo.

Para não ficar insistindo em uma questão já sabida no meio acadêmico, não custa lembrar que a construção da Semana de Arte Moderna como marco do início cronológico do Modernismo no Brasil já foi abandonada, ainda que sabendo de toda a sua repercussão, competência e feitos relevantes. Ao mesmo tempo, fica patente a coexistência de diferentes lados, não necessariamente opostos. Havia aqueles que insistiam em uma tradição nacionalista arraigada no passado colonial ou “primordial” (marajoara, por exemplo), outros que buscavam, na renovação europeizada, a modernização do futuro e, principalmente, ainda se contava com vieses que negociavam plurilateralidades no debate<sup>4</sup>. Em todos esses partidos podiam se encontrar modernidades nas tradições e tradições nas modernidades, pois quando o assunto recai sobre modernismos, é indispensável considerar a impossibilidade de estabelecer uma escala de quem é mais ou menos modernista.

Afinal, existiria uma escala de valores para medir o que seria mais moderno<sup>5</sup>? Seria cabível o uso de uma régua cronológica de modernidade em um país tão amplo e desigual, para estabelecer quem começou e quem se atrasou? Haveria um termômetro eficaz para aferir a temperatura de uma arte modernista? E se pusermos na ciranda dos modernismos diferentes produções para além das artes visuais, a tentativa de comparação ficaria ainda mais descabida.

Para exemplificar o argumento, poderíamos perguntar, o que seria mais moderno? Um quadro de Tarsila ou uma capa de revista de J. Carlos? Uma escultura de Brecheret ou um carro alegórico dos Tenentes do Diabo? Um tapete com grafia marajoara de Correia Dias ou um desenho de Di Cavalcanti? E para sairmos do Brasil, o que seria mais moderno? Um vestido de Paul Poiret ou uma fantasia de chuva inventada por duas cariocas carnavalescas? Caminhar pela Champs-Élysées ou frequentar a praia de Copacabana? Seria, assim, possível estabelecer paradigmas diante de tantas imagens e coisas, em realidades tão diferentes, em produções consideradas desequilibradas em termos de estatuto artístico, fixarmos conceitos que modelam maneiras de compreender as modernidades de modo tão restritivo?

O vício classificatório, estilístico e formalista criou muito mais impasses e dificuldades aos países periféricos, como o Brasil,

com produção artística maculada pela timidez formal ou dificuldade de forma (NAVES, 1996), provocando um caminho penoso, deslocado e moroso, fortalecido pelo complexo de inferioridade ou o popularmente conhecido complexo de vira-lata<sup>6</sup>: “E só uma coisa nos atrapalha e, por vezes, invalida as nossas qualidades. Quero aludir ao que eu poderia chamar de ‘complexo de vira-latas’” (RODRIGUES, 1993, p. 51-52). Mas, afinal, o vira-lata é aquele que está longe da soberba, dos compromissos formais com o *pedigree* e dos comportamentos controlados e domesticados de muitas raças puras. E são a maioria. Em contrapartida, foram vítimas de humilhações no sentido de terem sido rebaixados diante da sua produção cultural e da situação social e racial, segregados dos espaços de legitimação.

Há que se pensar em estratégias de reconhecimento, ultrapassando a tradicional cultura da humilhação a que muitos brasileiros foram e até hoje estão submetidos por questões de raça, gênero, credo, escolaridade, condição econômica, o que estamos referenciando como os “incultos”, “malcriados” e “desviados”. Ainda que parte deles fosse aludida por modernistas, sob a perspectiva primitivista e folclórica, o Modernismo canônico acabou por reforçar mais os estigmas em vez de buscar desfazê-los, mesmo que com

algumas vozes contrárias. Ao insistir, no campo da história da arte, em somente considerar artes visuais, não se conseguiu enxergar a potência estética de outras produções. Elas estavam classificadas como arte decorativa, arte aplicada, arte popular, arte de massa ou nem como arte, como alguns artefatos que ficaram à margem da história da arte, considerados pelo campo como verdadeiros objetos do mal (MALTA, 2011). O movimento *art déco*, que traz na sua essência nominal o compromisso com as artes decorativas, é exemplo emblemático do pouco caso que muitos historiadores da arte impuseram às suas produções. Coleções, trabalhos isolados ou mais recentes têm posto em revisão suas modernidades, aplicadas em muitos objetos, cenas e painéis, resgatando nomes que pouco frequentaram as páginas tradicionais da história da arte no Brasil<sup>7</sup>. Mas não é sobre *art déco* que trataremos neste texto, pois a ideia não é trabalhar com movimentos já canonizados, mas buscar outros antes deles, retrocedendo para fins do século XIX até os anos de 1920, período que antecedeu as principais produções de artefatos neste estilo no Brasil, que se deram pelos anos 1930 e 1940, e época de consolidação da linguagem moderna no Brasil (pelos vias tradicionais da historiografia).

É importante reenfatizar que modernismo e modernidade não deveriam ser colocados no singular, no sentido de haver uma gama

de variações, com interpretações fluidas da linguagem modernista “modelar” misturadas com mudanças ocorridas nos vários locais que a assimilaram e desenvolveram um poder particular de criatividade. Os modernismos possíveis nem sempre promoveram rupturas bruscas com o passado e a tradição, mas, diante de escolhas factíveis, negociaram em ritmos desiguais até onde avançar ou retroceder, ou ficar no mesmo lugar, conjugando, não exatamente dentro das regras eruditas, presentes e passados simultaneamente para projetar futuros. Poderia existir, assim, modernismos incultos, malcriados e desviados, distanciados das elites, cultas, bem-criadas e regradas, que produziram e consumiram determinado tipo de modernismo, menosprezando outros, distantes dos salões, clubes e teatros elegantes. O que pretendo nesse texto é revisitar algumas “coisas” que ponham os chamados tempos modernos em tempos vividos, com suas tensões e contradições, e chamar atenção para outras produções artísticas, nem sempre consideradas como tal ou tomadas como modernismos menores (HOCK; KEMP-WELCH; OWEN, 2019, p. 10-19) ou periféricos (SARLO, 1988).

Ao diminuirmos a carga de um modelo de modernidade ideal, portanto idealizada e ideologizada, ao nos confrontarmos com os vários tempos que se superpõem em uma cidade (ainda mais

um país), com os diversos hábitos que nela coexistem, com as mais variadas produções artísticas e culturais, não restringindo o olhar somente para o consumo das elites, iremos encontrar muito mais do que a modernidade e o modernismo pré-estabelecidos.

A cidade do Rio de Janeiro, então capital do país, lugar em que irei localizar minhas reflexões, onde desenvolvo minhas pesquisas, não era apenas sede da Escola Nacional de Belas Artes, herdeira do método acadêmico, famigerado processo que teria impedido seus artistas de arroubos vanguardistas. Apesar de abrigar vários tradicionalistas na cidade mais cosmopolita do país, havia muitos que almejavam caminhos diferenciados ou empreendiam percursos distantes de algo que poderia ser considerado retrógrado. Diante de uma cultura visual e material expandida, que incluía negociações de participação e cidadania, há possibilidades de se encontrar outras vias de modernidade, ativadas pelas esferas do sensível, que desenvolveram linguagens e sensações transformadoras.



## FANTASIA DECORATIVA

Em fevereiro de 1941, quando a *Ilustração Brazileira* apresentou alguns artigos sobre carnaval, Fléxa Ribeiro publicou “Carnaval,

arte decorativa". Ao introduzir o texto, afirmava que "O enfeite é o elemento que melhor diferencia o homem" (RIBEIRO, 1941, p. 8), defendendo a importância do ornamento que, no caso da sua aplicação na moda, seria igualmente foco de controle da opinião pública, o que dificultaria os mais ousados a exporem suas iniciativas, temendo repreensões. Segundo ele, somente uma ocasião permitiria a ultrapassagem dessa limitação: o carnaval, quando "o homem podia dar largas a sua fantasia decorativa" e "seus mais íntimos designios ornamentaes" (Ibidem, p. 9). E assim ele continuava o argumento:

E desde a mudança de sexo, ás variadas modalidades animaes, até os requintes extravagantes e imprevistos da indumentaria carnavalina, em tudo se exalta esse sonho de dar á forma uma riquesa decorativa, fóra das regras normais das proporções. O individuo busca nas excessivas crises das formas e das cores, outras harmonias espectaculares, para que no tumulto sua voz seja ouvida e para que seu typo seja notado e sua personalidade acentuada. (Ibidem, p. 9)

O crítico esclarecia que as fantasias se estabeleciam na seara das artes decorativas e que elas se afastavam dos cânones das imagens ideais, traduzidas em regras normais de proporções, as quais ainda poderiam encontrar resguardo nas belas artes mais conservadoras. Essa modalidade artística, tão preconceituosamente apartada da maioria da historiografia da arte, também identificada como artes

aplicadas, não estava presa às demandas de uma formação acadêmica que lhe impusesse expectativas institucionais<sup>8</sup>. E mesmo aqueles formados em academias de artes, quando se aventuravam em diferentes searas artísticas, acabavam por ter maior liberdade criativa e a assumir outras personalidades<sup>9</sup>. É como se essa área de atuação artística, menos prestigiosa, não maculasse suas carreiras oficiais e fosse mais afeita a excessos ou a diversificadas harmonias e fantasias estéticas, assemelhando-se ao próprio Carnaval, momento para brincadeiras e liberdades, condescendente com os demais dias do ano, laboriantes, tristes e sisudos.

Contudo, desde a assimilação de posturas relacionadas à arte nova, na versão visual orgânica ou geometrizada, quando muitos artistas criaram seus próprios repertórios ornamentais, a exemplo de Eliseu Visconti, Henrique Bernardelli e Theodoro Braga, os ares de renovação plástica já puderam ser observados em projetos voltados às artes decorativas. Vasos, vitrais, diplomas, frisos, painéis, etc. ultrapassavam a revisitação estilística europeia e impunham planificações, composições inovadoras e fantasias de estética moderna para o período da Belle Époque. Tais transformações também reverberaram por rótulos e pelos periódicos ilustrados em molduras, vinhetas e ilustrações, ou seja, nos impressos de uma arte

gráfica com impressionante atualização nas décadas de 1910 e 1920 (CARDOSO, 2009). Ainda que diante de suas renovações, muitas dessas produções não foram consideradas posturas de modernidade, como se ainda estivessem na seara da fantasia, de um desejo de ornar, ainda que a estratégia fosse bem diferente.

Decerto, a fantasia decorativa ou ornamental e seus excessos foram alvo de duras críticas das vanguardas modernistas europeias, que reverberaram na historiografia da arte no Brasil. Conforme aponta Elissa Auther (2004, p. 341), autores como Karl Scheffler e Adolf Loos, nas primeiras décadas do século XX, demonizaram a cultura de massas, o ornamento e a feminilidade na busca de apartar a decoração da arte e positivar a estética moderna de vanguarda, discurso consolidado décadas depois pelo crítico Clement Greenberg, especialmente na valorização da abstração que, segundo ele, transcendeu o decorativo, interpretado como próprio de uma baixa cultura, concernente à arte “acadêmica” de fácil apreensão, considerada *kitsch*, e decorrente de um declínio do gosto de uma sociedade de consumo afetada pelos produtos industriais serializados.

Se as novas artes pecavam pelo excesso e pela falta de gosto conforme alguns discursos intelectuais, embora dirigidas à elite,

o que pensar então sobre produções que nem eram consideradas artísticas, imaginadas para agradar às massas? Com isso fica patente que se estabeleceu um paradigma do que seria arte pura moderna e o que seria a impura e fadada à condição não artística e não moderna. O deslumbramento seria uma recepção impura de obras efêmeras e para agradar o povo. Entretanto, é incontornável pensar que muitas manifestações originais ocorreram em áreas consideradas não artísticas, mas de forte impacto na cultura visual local, como o Carnaval, questão já indicada por Rafael Cardoso em *Modernidade em preto e branco*, em especial no capítulo “Uma festa pagã para a modernidade: arte, boemia e carnaval” (CARDOSO, 2022).

Nos desfiles dos préstimos das grandes sociedades (Figura 1), com seus carros alegóricos altamente fantasiosos, sejam para o encantamento ou a crítica política, apesar de as notícias do sucesso que obtinham a cada Carnaval, era recorrente a crítica denegatória à sua estética. Para muitos não havia “qualquer preocupação de arte, cousa, aliás, impossível para mim nessa espécie de exibições” (A ESTHETICA..., 1910, p. 22). As “purezas artísticas” jamais teriam aplausos dos populares, incapazes de apreciações refinadas, e eram os recursos cenográficos (tomados como a única feição artística possível) que importavam para a criação desses grandes objetos móveis e efêmeros: “Precisam ser vistosos, iluminados e impressionantes pelo berro das côres e pelo luxo dos

dourados. [...] O que o povo aprecia especialmente nessas ocasiões é o deslumbramento” (*Ibidem*, p. 22).

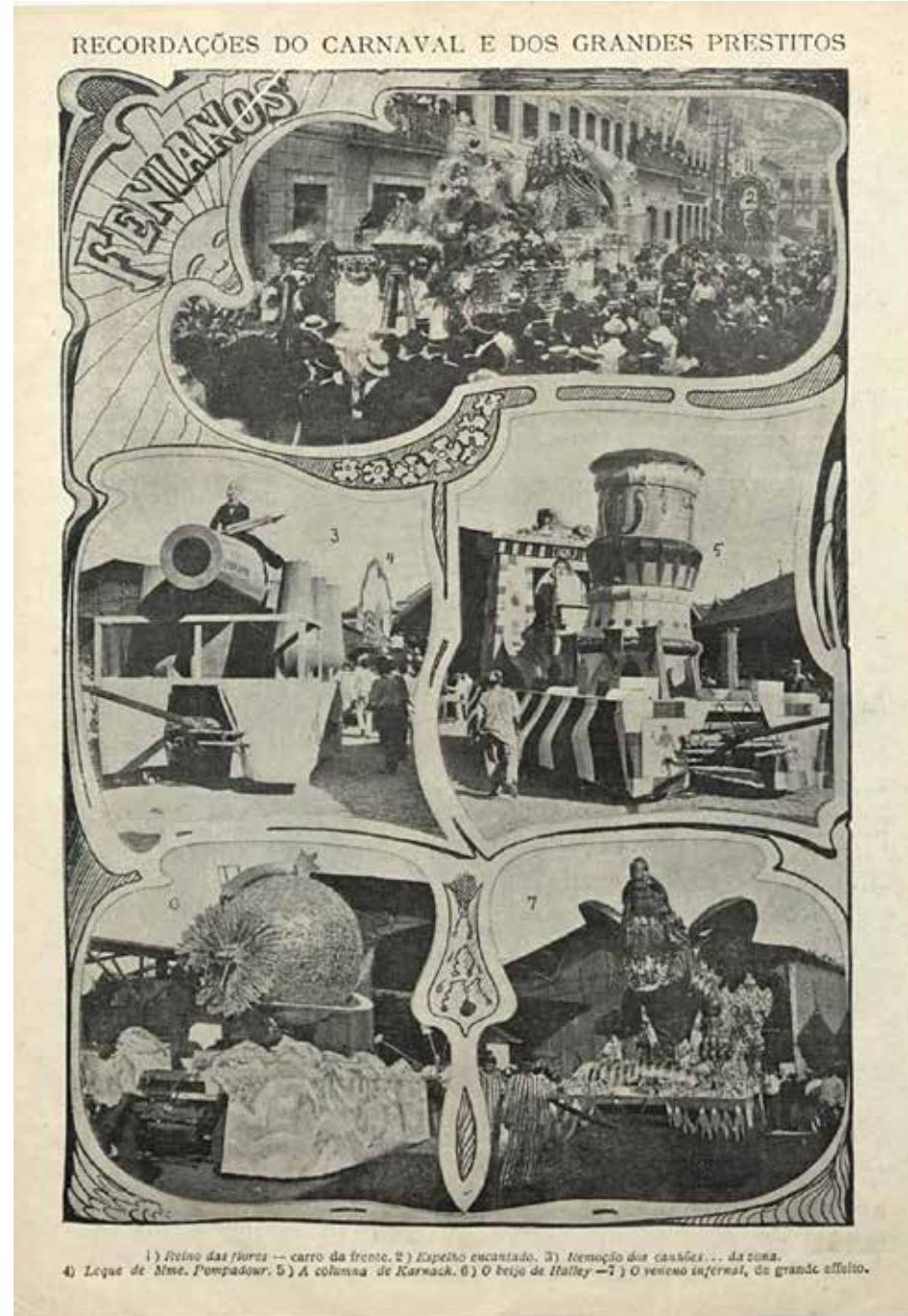


### FIGURA 1.

Os carros do desfile de Carnaval de 1910 no Rio de Janeiro, com a seguinte legenda: “Fenianos: I – Exportação fructifera (critica); II – Justa homenagem (allegorico); III – Apotheose das flores (allegorico); IV – Os gelos do Polo (allegorico); V – Aeroplano (allegorico); VI – Fantasia chineza (allegorico). Democraticos: 1 – A cheisha carnavalesca (allegorico); 2 – Recordações de Pompéa (allegorico); 3 – O parto do velho orgão (critica); 4 – O Reino da Flora (allegorico); 5 – O reintegrativo (critica); 6 – Delenda oedilis! (critica); 7 – A navegação nos ares (allegorico); 8 – Magnonias (allegorico). Tenentes: A – Fantazia japoneza (allegorico); B – O mesmo com uma garbosa geisha; C – Diabolo (allegorico); D – Reclusão de Flora (allegorico); E – Tour de force (allegorico)”.  
Fonte: *Fon Fon*, n. 8, 19 fev. 1910, p. 18.

As referências privilegiadas para vislumbrarmos essas coisas carnavalescas são os periódicos cariocas, apesar de as apresentarem em preto e branco e na imobilidade<sup>10</sup> da imagem fotográfica, de ilustrações, charges e vinhetas (desde Angelo Agostini). As irreverências e os impactos

fantasiosos acabaram sendo reverberados por crônicas e artigos de opinião, alguns embaçados por preconceitos elitistas. Idealmente, seria desejável um desfilar de imagens ampliadas para melhor enxergar essas esculturas andantes e avaliá-las nas suas plásticas desconcertantes (Figura 2). Mas podemos imaginar o gigantismo de sua escala (para a época), olhar de relance as composições que desfiguravam a arte canônica e confrontar seus títulos criativos. Ainda que pudessem expor carros temáticos, com esculturas de gosto clássico ou a remissão a determinados países ou personagens, ou os divertidos carros de crítica com representações caricatas, os carros alegóricos eram os que assumiam as mais inesperadas montagens, fantasias abstratizantes e surreais, a comporem formas tridimensionais e cinéticas de uma realidade fantástica, completamente destoantes de tudo que se podia encontrar construído na cidade em forma de monumento.



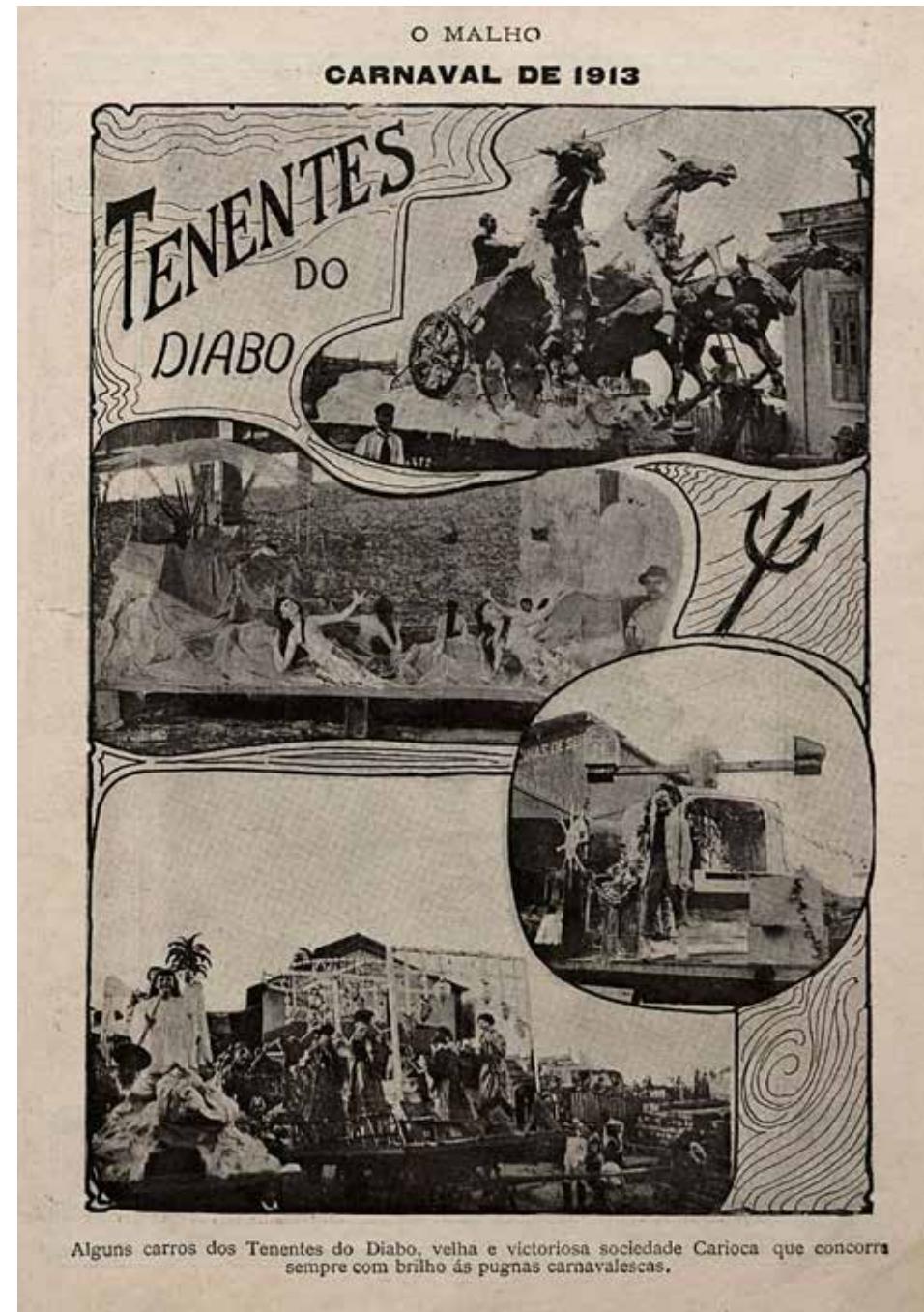
**FIGURA 2.**

Desfile de imagens sobre os préstitos carnavalescos no Rio de Janeiro, de 1911 a 1922.

**FIGURA 2a.**

Recordação do carnaval e dos grandes  
préstitos – Fenianos. Carros: Reino  
das flores, Espelho encantado, Remoção  
dos canhões... da zona, Leque de Mme.  
de Pompadour, A coluna de Karnak,  
Um beijo de Halley, O veneno infernal.

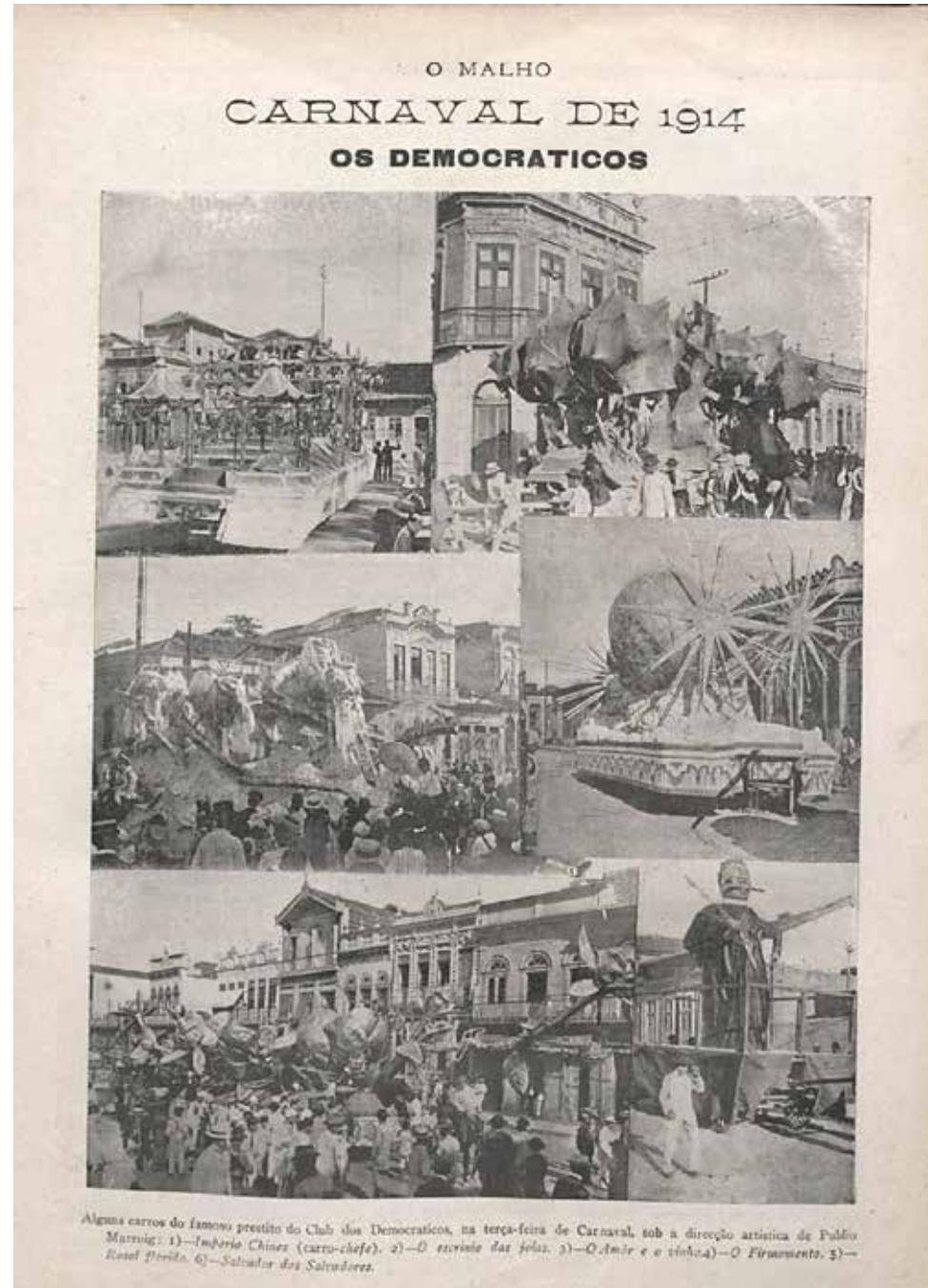
Fonte: *O Malho*, n. 443, 11 mar. 1911, p. 13.

**FIGURA 2b.**

Imagens do préstio dos Tenentes do Diabo, com a seguinte legenda

“Alguns carros dos Tenentes do Diabo, velha e vitoriosa sociedade Carioca que concorre sempre com brilho ás pugnas carnavalescas”.

Fonte: *O Malho*, n. 544, 15 fev. 1913, p. 15.

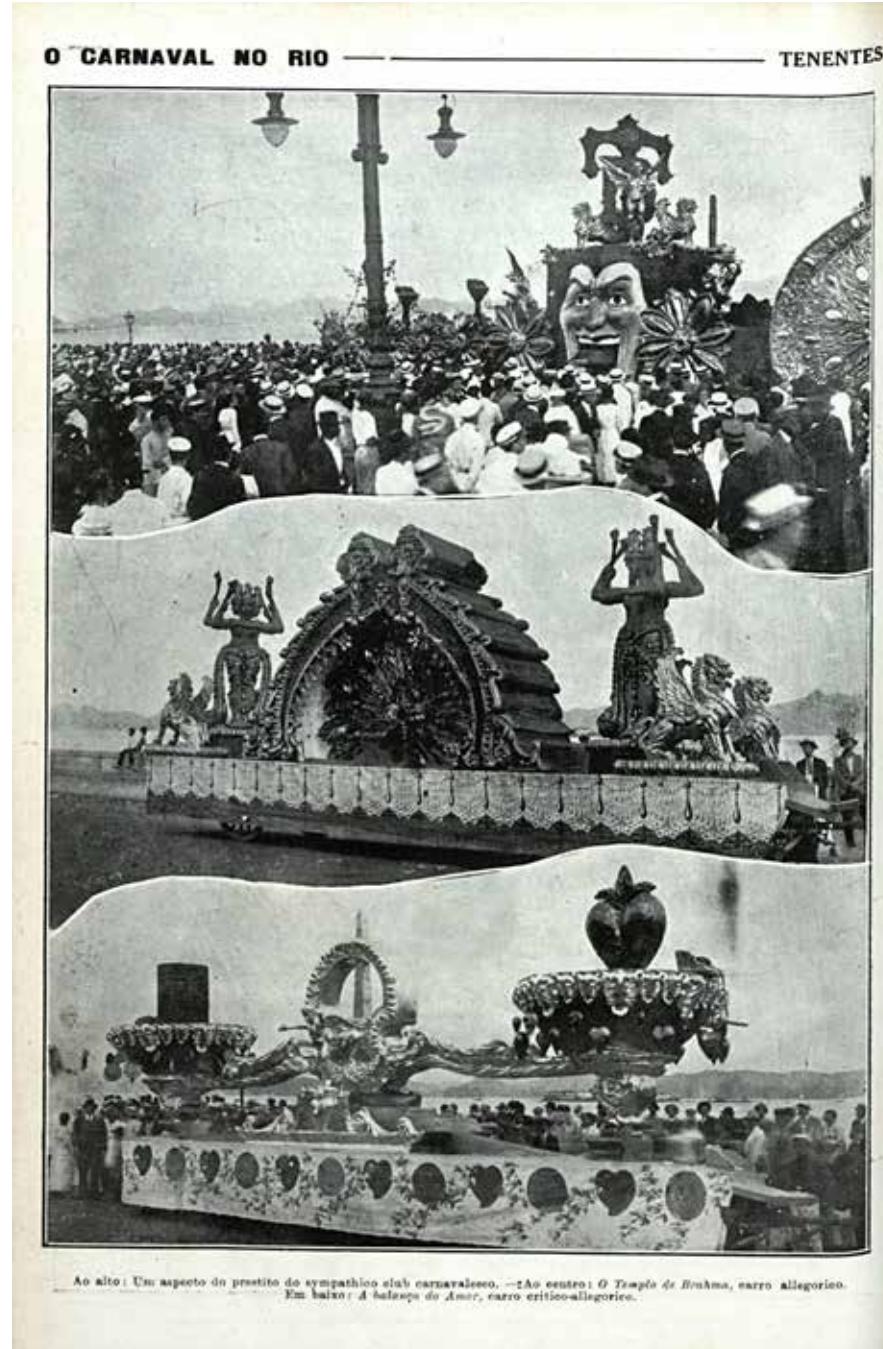
**FIGURA 2c.**

Carnaval de 1914 – Os Democráticos.  
Carros: Império Chinez, O escrínio das joias, O Amor e o vinho, O Firmamento, Rosal florido, Salvador dos salvadores.  
Fonte: *O Malho*, n. 598, 28 fev. 1914, p. 9.

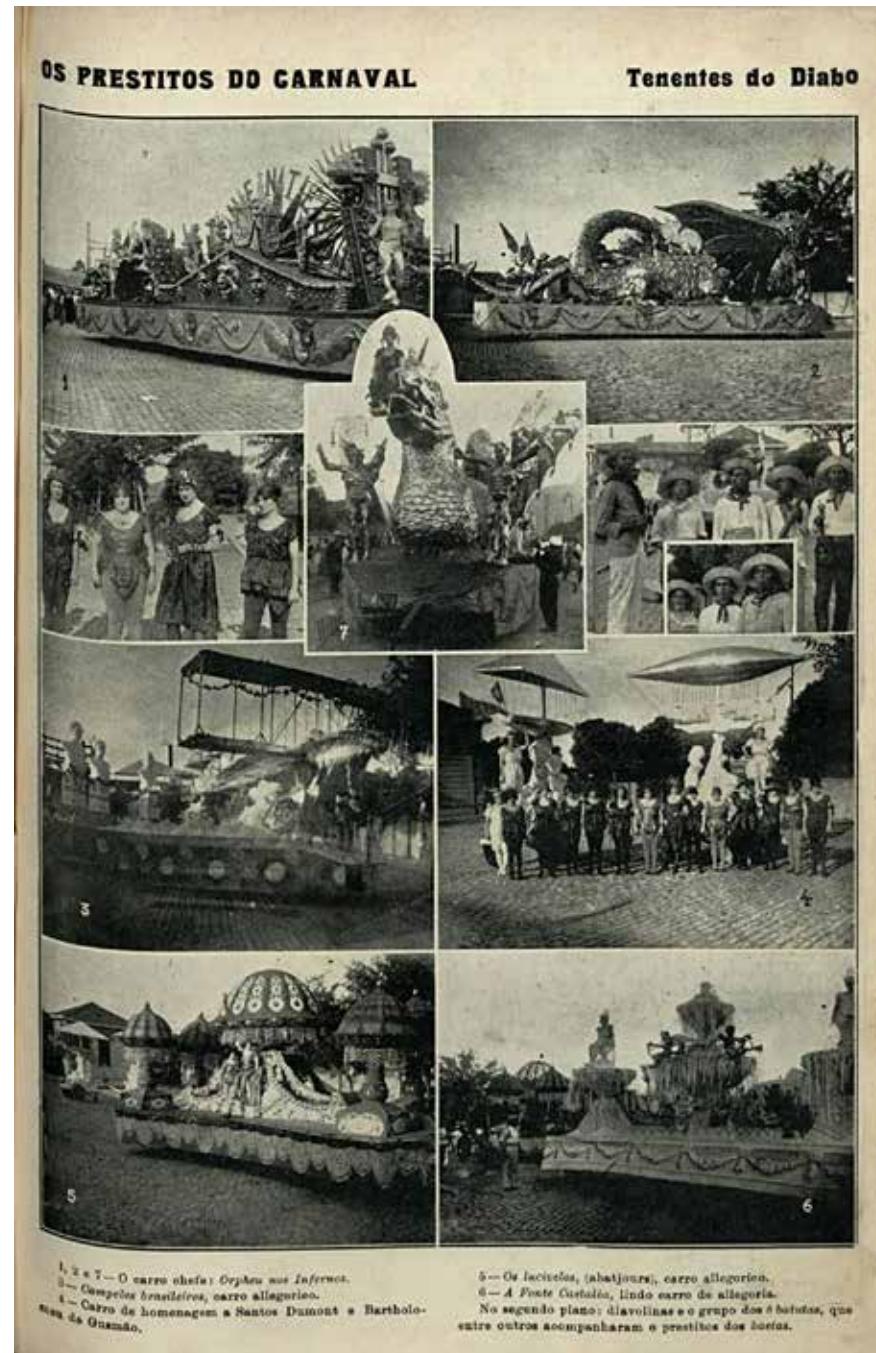
### FIGURA 2d.

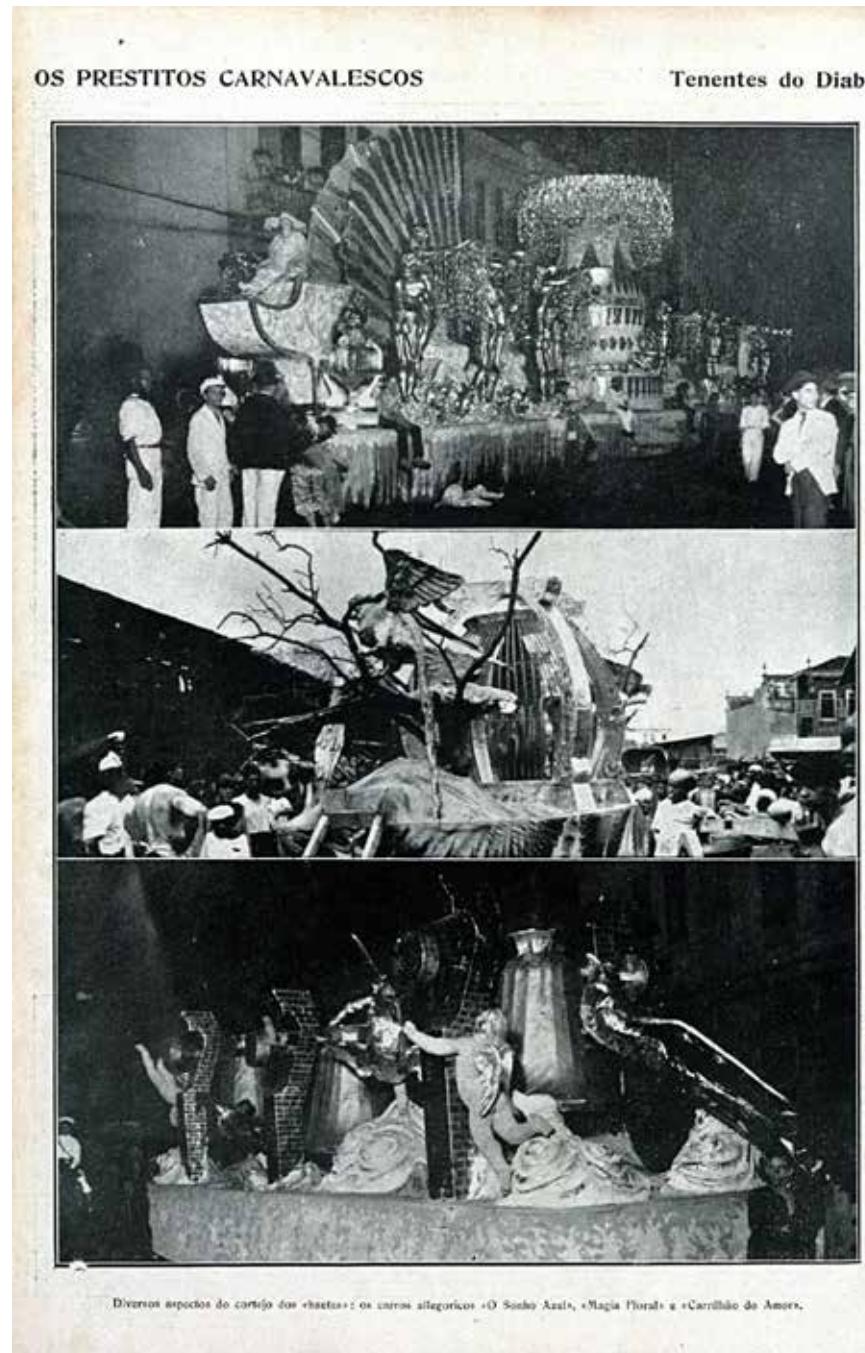
Carros dos Tenentes do Diabo, carnaval de 1920, com a seguinte legenda: "Ao alto: Um aspecto do prestito do symphatico club carnavalesco – Ao centro: O Templo de Brahma, carro allegorico. Em baixo: A balança do Amor, carro critico-allegorico".

Fonte: *Fon Fon*, n. 8, 1920, p. 28.



Ao alto: Um aspecto do prestito do symphatico club carnavalesco. — Ao centro: O Templo de Brahma, carro allegorico.  
Em baixo: A balanca do Amor, carro critico-allegorico.



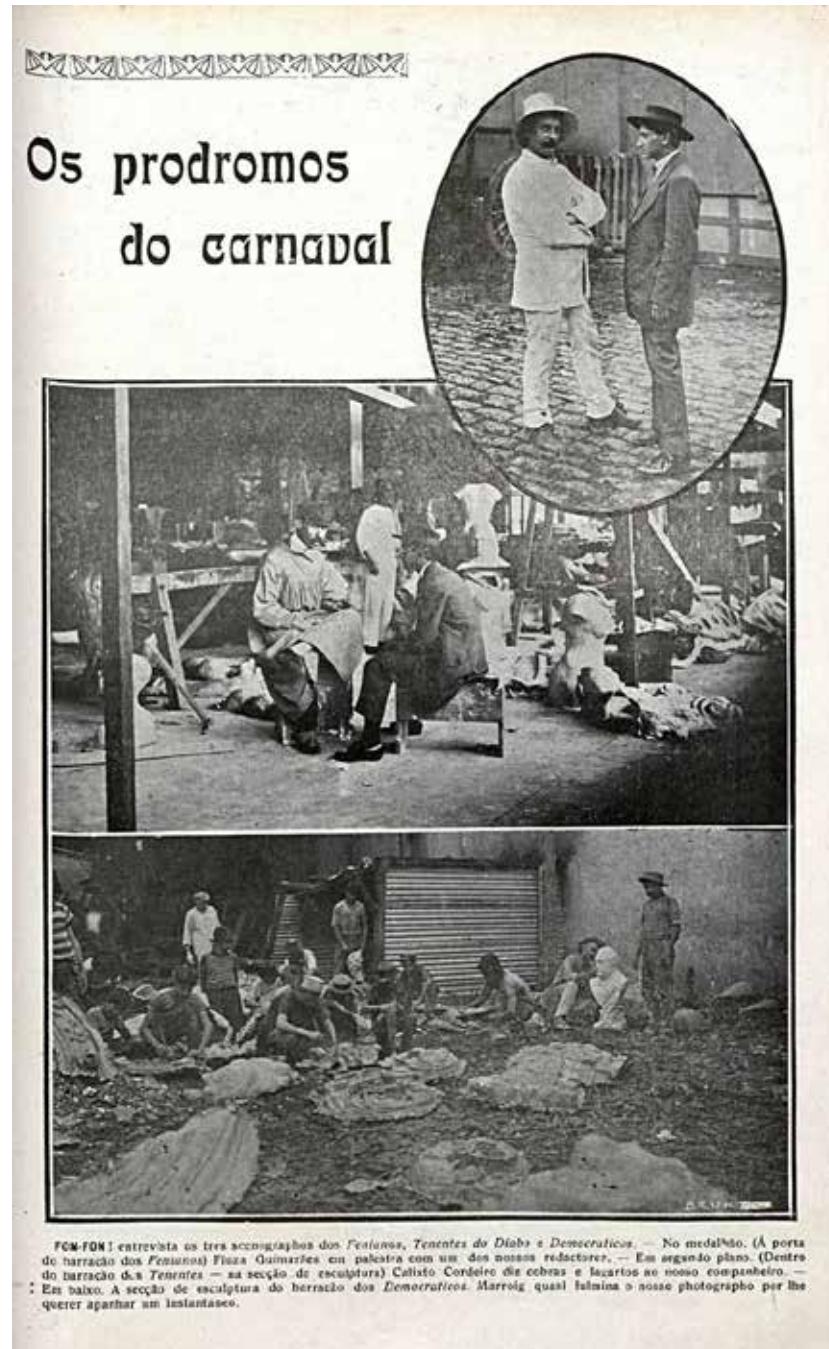
**FIGURA 2f.**

Carros dos Tenentes do Diabo, carnaval de 1922, com a seguinte legenda: “Diversos aspectos do cortejo dos ‘baetas’: os carros alegóricos “O Sonho Azul”, “Magia Floral” e “Carrilhão do Amor”.  
Fonte: *Fon Fon*, n. 9, 4 mar. 1922, p. 22.

Diferentemente de espaços institucionalizados para exposições de artes visuais, os carros alegóricos apresentariam “[...] um grande espaço de arte em movimento. Uma galeria que se mostra à população sem medo de ousar” (FERREIRA, 2011, p. 21). Se o texto de Felipe Ferreira remete às escolas de samba atuais e assume sua manifestação como arte contemporânea, suas versões antecedentes já carregavam o compromisso de inovar, criticar, encantar e reunir inúmeros artistas e artesãos anônimos para expor na rua suas criações a todos que tivessem olhos para ver. Esculturas cinéticas e andantes (puxadas a burro ou cavalo), decoradas com alegorias e pessoas fantasiadas, desfilavam uma arte que parecia do improviso porque sem reconhecimento profissional daqueles que atuavam na produção dos préstitos. Por outro lado, figuras como Calixto Cordeiro (K. Lixto), José Fiúza Guimarães e Publio Marroig, renomados artistas nas revistas ilustradas mais destacadas e/ou populares e nos teatros, operaram significativamente, como cenógrafos, na criação desses desfiles de encantamento decorativo (CARNAVAL, 1913, p. 27-30).

Em reportagem para a *Fon Fon* (Figura 3), os três decoradores são procurados para serem entrevistados, quando parte dos espaços de confecção das alegorias é flagrada. Galpões precários,

com artífices sentados ao chão, nada remete ao esplendor a ser apresentado, muito menos aos ateliês de artistas consagrados. Desconfiados com a visita, os três carnavalescos, conforme registra a legenda das imagens, estão distantes de mostrarem a alegria que suas criações deveriam despertar durante o desfile. A coisa era séria. Entre as disputas de melhor apresentação no carnaval, a originalidade deveria estar escondida a sete chaves, garantindo o fator surpresa e impedindo que os concorrentes lhes roubassem a ideia. O fator surpresa era parte inerente do espetáculo, um artifício para impactar o público e trazer imagens inesperadas de renovação (Figura 4). Pura (ou “impura”) modernidade!





Fonte: *O Malho*, n. 706, de 1916.

Outro cenógrafo de renome foi Jayme Silva<sup>11</sup>, português nascido em Arouca, distrito de Aveiro, que, começando como pintor de cenários para o teatro carioca, angariou glória nos anos 1910-20 criando alegorias para o clube dos Democráticos:

Carnavalesco de primeira ordem, o seu triumpho scenico designou-o, logo, para organizador artistico do prestito dos Democraticos. Imaginativo e original, rompendo com a tradição, imprimiu, desde logo, aos carros do grande Club o cunho da sua imaginação. E foram, desde logo, victorias sobre victorias, com as combinações audacias das cores, das luzes, dos movimentos, que embascavam a populaçao do Rio na ultima noite de Carnaval.  
(POLEIRO, 1925, p. 15)

Imaginação, rompimento com a tradição, combinação audaciosa de cores, luzes e movimento, originalidade. Poucos artistas teriam recebido tais críticas nos Salões, mostrando a dificuldade da intelectualidade artística de enxergar uma modernidade em personagens e produções que estavam longe dos meios consagrados para a arte. Ao lado de Jayme Silva, havia também nomes como Ângelo Lazary e André Vento (REIRA, 1925, p. 13), além dos já conhecidos cenógrafos do carnaval, citados acima, bem como Helios Seelinger, Hipólito Colombo, Modestino Kanto, Miguel Bilotta, ou gente da “brocha”, como eram chamados os decoradores

dos préstitos pela revista *A Maçã*, com suas apimentadas referências, certamente para fazer contraponto à gente do pincel<sup>12</sup> (GENTE DA ‘BROCHA’, 1925). O estatuto artístico daqueles que empunhavam o pincel era bem diferente daqueles que usavam a brocha, dedicados a cenários teatrais e alegorias carnavalescas, apesar de muitos empunharem ambas ferramentas, o que não era tão raro assim.

Passado o carnaval, ainda se discutiam os desfiles, arrancando contendas a favor ou contra os baetas, carapicuas ou gatos pretos, alcunha que o povo deu aos Tenentes do Diabo, Democráticos e Fenianos, respectivamente (ARMANDO, 1909). Embora esses clubes fossem formados por uma porção social privilegiada, os préstitos contavam com uma miríade de mão de obra que estava longe de gozar do progresso cotidiano acessível a uma parcela mínima da população. A estética carnavalesca, contudo, subvertia a realidade assimétrica, e a decoração eloquente realizada a muitas mãos tomava as ruas para encantar uma quantidade expressiva de olhos de variados extratos sociais, grande parte deles sem acesso à educação formal e ao *habitus* da intelectualidade, o que “confirma que a cultura de elite e a cultura popular eram permeáveis a trocas” (CARDOSO, 2022, p. 116) e “que o meio das belas-artes era mais permeável à cultura popular do que se costuma supor” (Ibidem, p. 124).

A charge de K. Lixto em *O Malho* de 1904 (Figura 5), sob o título “Raul e Calixto depois do Carnaval”, apresenta-os esgotados e sem ideia para trabalharem nas ilustrações da revista, cercados de muitos personagens carnavalescos e a acusarem os carros dos Democráticos e Fenianos de terem consumido toda a criatividade da equipe editorial. A fantasia decorativa carnavalesca ofuscava até as mentes criativas (muitas das quais atuavam diretamente no Carnaval), apontando o quanto afetava o imaginário de toda a assistência mundana, desenvolvendo uma cultura visual de particular modernidade que se reverberava por outras formas artísticas.



**Figura 5.**

K. Lixto, *Raul e K. Lixto depois do carnaval*, 1904. Abaixo do desenho, havia a seguinte legenda: "Estamos aqui, estamos sem idéias nenhuma! Si os Democraticos e os Fenianos puzeram tudo nos seus carros de idéas! (Dona Sinceridade, á parte: – O estrago é o diabo...)"  
Fonte: *O Malho*, n. 75, 20 fev. 1904, p. 3.

O deslumbramento da fantasia decorativa era destinado aos gostos dos deseducados: "Aquillo que eu vi, fazendo mal á vista, de tanta luz e de tanto dourado póde ser o que vocês quiserem, mas nunca foi Arte, nem uma simples manifestação estheticá. Aquillo é pura

scenographia vistosa” (FLAVIO, 1911, p. 11). Para outro articulista, ela não passaria de um “phantasmagoria de papel dourado e illunimada a fogos de bengala” (A ARTE CARNAVALESCA, 1911, p. 12), pois, sendo uma arte cenográfica, seria incapaz de perfeições estéticas. O povo só apreciava o que era escandaloso: “É o fogo de bengala, é o dourado da ornamentação, é a belleza, é o maillot da rapariga [...]” (Ibidem, p. 12). A modernidade para o povo cosmopolita seria escandalosa e imperfeita na sua ornamentação carnavalesca. Em um lapso do tempo presente, nos três dias de folia, a modernidade da efemeridade, do passageiro, do contingencial estava incorporada em fantasias decorativas, “na vulgaridade, banalidade e sensualidade” (CARDOSO, 2022, p. 230), típicas de um estado de ser carioca aos olhos de Mário de Andrade. Não era exclusivamente no “Brasil profundo” em que estariam referências para uma modernidade nacional. Ela pulsava no meio de uma cidade carnavalesca com disparidades sociais, na convivência assimétrica de pessoas diversas que frequentavam uma nova avenida, bairros portuários e litorâneos, favelas e subúrbios. Uma modernidade tão efêmera que foi praticamente desconsiderada dos debates sobre modernismos no Brasil, que não encontra fundamento no confronto entre modernos e contemporâneos, visto não tratar de formas ou estilos, mas de atitudes, atitudes de fantasia.

Aos que tinham acesso à voz nos periódicos não faltava um permissivo preconceito: “De vez em quando, ladeando o carro, elles viam passar os ‘cordões’ das associações populares, empoeirados, amarrrotados, luzidios de suor, aos trancos e barrancos, empestando o ar abafado com a morrinha da carne excitada, de pelle escura” (ALMEIDA, 1925, p. 21). Segundo Julia Lopes de Almeida, esses cordões pareciam reverenciar “algum Deus ou ídolo africano” (Ibidem, p. 21) e não gozavam da mesma fantasia e carnavalização da elite branca, que se comprazia com as batalhas de confete dos corsos, os bailes privados em clubes e hotéis e com a borbulhante champanhe e as borrifadas inebriantes de lança-perfume. As contradições e assimetrias sociais ecoavam também pelo Carnaval.

## A DECORAÇÃO DA FANTASIA

Imagens caricatas, de humor, de brincadeira, povoavam os tempos de Carnaval, desde o antigo entrudo até os desfiles das sociedades carnavalescas e dos corsos, próprios da elite, e dos ranchos, cucumbis, blocos e cordões, conduzidos por populares. A formalidade e a seriedade estavam longe de deambular por essa festa. É na perspectiva da brincadeira e da fantasia que

poderíamos encontrar outros caminhos para vislumbrar diferentes formas de modernidade<sup>13</sup>, cujas produções decorativas lhes conferiam materialidade e visualidade<sup>14</sup>, em um “trabalho coletivo em sua criação e realização, sempre com uma quantidade de gente anônima, que não aparece nos ‘créditos’ mas que vive, ama e sonha com aquilo que faz” (PAMPLONA, 2011, p. 13).

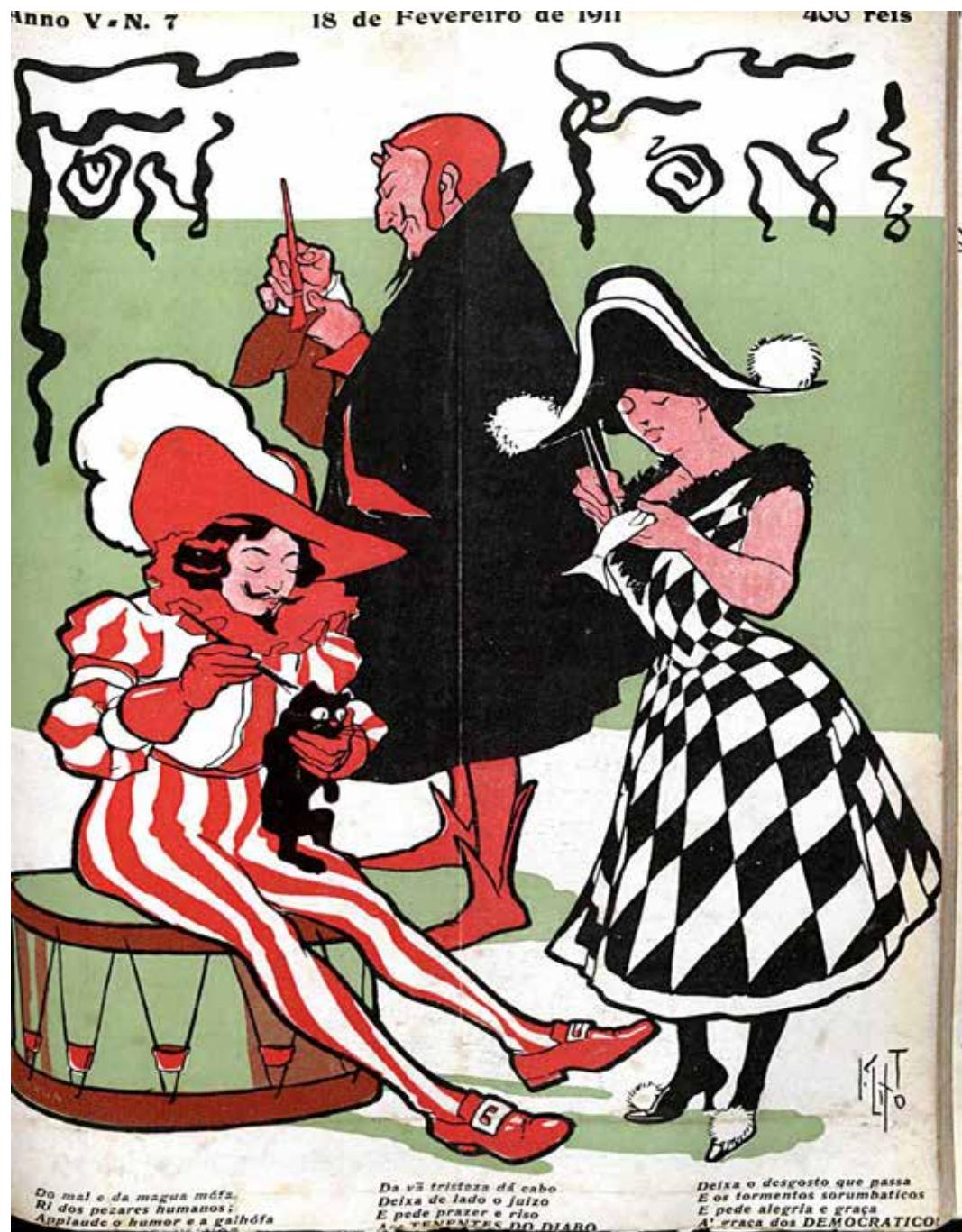
Os excessos davam a tônica com outras formas de compor imagens para que cada fantasia pudesse ser percebida na multidão. O Carnaval, retomando Fléxa Ribeiro, era considerado momento privilegiado, quando “o cidadão pacato encontra sua veia artística” (RIBEIRO, op. cit., p. 9). Seria, assim, nas festas carnavalescas que se poderia “fixar o grau de espirito, de idealismos, de generosidade imaginosa que se perde diariamente, dentro de nós, por falta de applicação a serio em horas transfigurantes de fantasia...” (Ibidem, p. 9).

A fantasia<sup>15</sup> permitia dissimulação de ordem social, de gênero e de raça. Uma liberdade de perambular pela cidade, praticamente sem interdição, possivelmente uma compensação para “o brutal, o doido, o inesquecível entrudo” (CASCUDO, 2005, p. 123), cuja performatividade estava muito mais num jogo, cujo objetivo era cobrir o corpo alheio com farinhas, água, lama, limões de cheiro, portanto melar e mascarar os outros, e usar da pilhária para

promover insultos e expor alguém ao ridículo (CUNHA, 2001, p. 26). Com a repressão do entrudo em prol de atitudes mais “civilizadas”, em fins do século XIX, o jogo se inverteria (ainda que o entrudo insistisse), e a fantasia passaria a ser o ponto de partida, planejada decoração corporal, criada e vestida, podendo ser improvisos de aniagem e roupas velhas ou baseadas em tradições europeias, como diabinhos, dominós, *pierrots*, colombinas e arlequins, ou a invenção de outras personagens: zé-pereiras vestidos de campim, velhos de cabeças grandes, narigudos com narizes postiços, pais-joãos (ou sujos), morcegos, índios, baianas... (Figuras 6). Fantasiar-se era uma atitude decorativa, e o ato de enfeitar-se envolvia mais do que agradar esteticamente. A decoração podia ser transgressão (Figura 7). Na capa da revista *Fon Fon* de 1911 são representados por K. Lixto três fantasiados muito compenetrados a criarem fantasias para os préstimos dos Fenianos, Tenentes do Diabo e Democráticos, representados pelo príncipe, o diabo e a colombina, fantasias tradicionais, mascaradas de luxo, que se misturavam às demais criações irreverentes, tanto criadas pelos próprios cenógrafos-figurinistas quanto pelos populares.

**FIGURA 6.**

K. Lixto. Ilustração para a crônica de João do Rio “Elogio do Cordão”.  
Fonte: *Kosmos*, n. 2, fev. 1906, p. 12.



**FIGURA 7.**  
K. Lixto. Capa da revista *Fon Fon* (n. 7, 18 fev. 1911, representando as produções carnavalescas dos clubes dos Fenianos, Tenentes do Diabo e Democráticos.

Se o primeiro baile de mascarados, que remonta a 1846 (DORIA, 1925), foi voltado para a elite, as máscaras e fantasias ganharam as ruas nas décadas subsequentes. Em fins do século XIX, a fantasia de diabo permitia encobrir a cor da pele, uma condescendência social momentânea, mas que acabou por tornar a personagem sinônimo de perigo e contravenção (NEPOMUCENO, 2013), visto encobrir a cor da pele do fantasiado, acusadamente negro, pobre e/ou capoeira:

As mascaras feias, borradass a côres vivas, também se transformaram – passaram a carantonhas, cada qual mais terrível e arreganhada.

De anno para anno o crescimento dos diabos era visível. Dos diabinhos vieram os diabos, dos diabos os diabões, tão grande, tão espadaúdos apareceram! Não houve *capoeira*, moleque de máos bofes, rebotalho de bodegas e cortiços, que se não fantasiasse de *diabinho* para exercer suas façanhas cruéis. (DIP, 1911, p. 19)

Apesar de a fantasia do diabo ter sido importada originalmente, foi ganhando ares particulares no carnaval carioca. A caracterização poderia até ser feia, mas o impacto na sua atuação decorativa deixava marcas de subversão indeléveis. E muitas fantasias acintosas foram sendo reprimidas... Eram incômodos modernistas...

A máscara ou a pessoa mascarada gozava de uma liberdade especial, já que lhe facilitava o anonimato, instaurando um jogo

duplo entre identidade e alteridade, o real e o imaginário, dando-lhe outro corpo (FERREIRA, 1999, p. 98). Os mascarados brincavam com os passantes e muitos reclamavam da situação: “Tambem como é que um sujeito enverga uma phantasia, põe á cara uma mascara, vem pra a rua, encontra um pobre diabo e pergunta fanhosamente ou em voz de falsete: Você me conhece?” (VOCÊ ME CONHECE?, 1913, p. 35). A figura disfarçada se permitia liberdades de comportamentos e, com decoração travestida, incorporava personagem cuja transgressão lhe era inerente, uma alternativa para responder à desigualdade patente na expressão “Você sabe com quem está falando?” (DAMATTA, 1997).

Algumas fantasias, ainda que alegres, incomodavam mais que outras. Muitos articulistas, sob pseudônimos convenientes, mostravam o preconceito burguês acerca “da incommoda alegria popular” (CARIOCA, 1908, p. 10). A respeito dos cordões, manifestações decorrentes de herança africana, fica patente o impacto de sua subversão: “A sua musica é triste, os seus versos medonhamente errados e inexpressivos e os seus vestuarios tem o escandalo das cores vivas e irritantes, como feitas para seduzir a visualidade mal educada de gentes barbaras. É o Carnaval” (Ibidem, p. 10). Tomada como atitude primitiva, aos olhos do articulista, tais manifestações eram

consideradas um retrocesso na marcha da civilização, ao mesmo tempo, potencializavam as transformações de uma modernidade de comportamentos e das ousadias dos populares. Poderíamos, então, supor uma modernidade dos “incultos” e “malcriados”, que, na sua espontaneidade criativa, nas expressões “mal-educadas”, fora das normas cultas, e pelos incômodos provocados pelas fantasias escandalosas, desenvolviam pontos de inflexão para os olhares e ouvidos burgueses mais conservadores<sup>16</sup>.

Em tom saudosista, em “Cartas de um aborrecido” (1913, p. 44), endereçada ao *pierrot*, o cronista se lamentava do abandono “da alvura immaculada da tua fantasia”, incompatível com “décor moderno do Carnaval de hoje”, afeito ao “disfarce popular de um *clovis*” e ao “barulho arranhador de um reco-reco africano” e às mulheres vestidas de maiô que lhes revelavam as formas e sacolejavam os quadris – a modernidade estava sendo percebida. E os modelos comportados à europeia foram cedendo espaço às manifestações populares que ousavam inventar outras fantasias, sons e performances. Do mesmo modo, nas grandes e pequenas sociedades, as indumentárias eram imaginadas como complementos da cena, para fazerem vista e ornarem o conjunto<sup>17</sup>, perfazendo as mais inesperadas composições. E a prática dos banhos

à fantasia trazia um atrativo a mais para a criatividade dos foliões, inspirados em seres aquáticos ou referências da vida marinha. Impossível não imaginar a relação dessas criações vestimentares com as capas que muitos artistas desenharam por ocasião do Carnaval. Ambas se utilizavam de capas sobre o rosto e o corpo e como meio de dar cara (a cara da revista), as quais tinham em comum as muitas experimentações visuais (Figura 8).

**FIGURA 8.**  
Capas de revistas por ocasião  
do carnaval carioca.

**FIGURA 8a.**  
Vaz, *O Malho*, 4 mar. 1905.







**FIGURA 8c.**

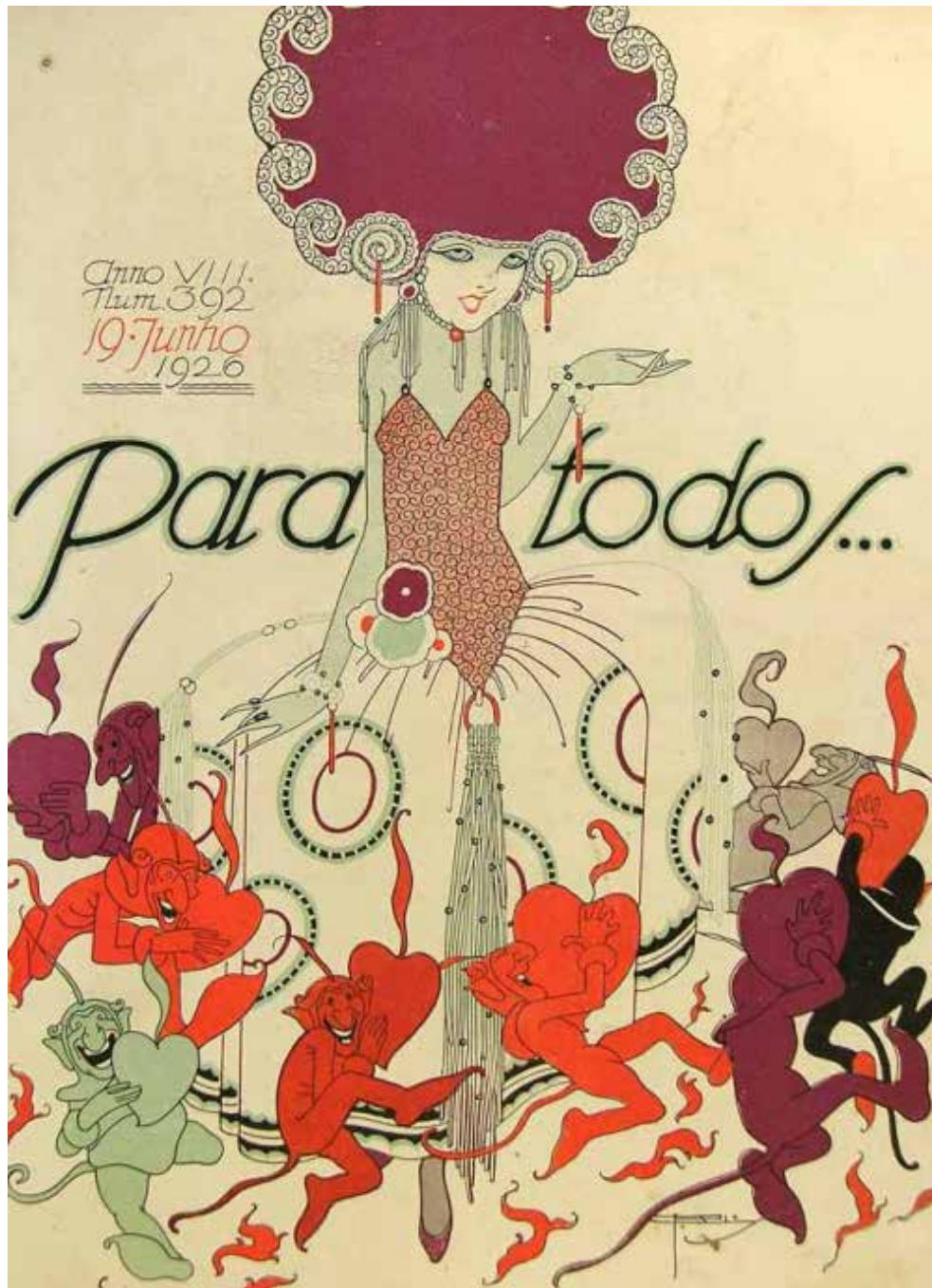
J. Carlos. *Careta*, n. 608, 11 fev. 1920.

Outra perspectiva sobre as fantasias seria sua particular efemeridade, opostamente às ideias de monumentalização e perenidade, que reforçam os valores que são considerados dignos de serem preservados, normalmente seguidores das regras estabelecidas pelo grupo social hegemônico. Se foram feitas para durar apenas um dia, ou horas, antes de serem desmanchadas ou mergulhadas no mar, seus efeitos eram tão momentâneos que foram desconsiderados nas suas agências de modernidade.

Como imaginar as capas de J. Carlos, na revista *Para Todos*, sem os ecos do carnaval em sua mente criativa? As capas mais pungentes deste artista, um dos mais destacados criadores da visualidade moderna no Brasil, foram as destinadas às representações carnavalescas, pelos anos 1920-30, afetadas pelas produções desses dias de liberalização imaginativa, em processo desde a virada do século XX. Suas imagens eram a mais contundente fantasia decorativa da modernidade, descendente dileto de tantos outros artistas que o antecederam afeitos às artes carnavalescas. Não se trata, contudo, da representação mimética do que J. Carlos assistia, mas a incorporação do espírito visual carnavalesco nas suas atitudes estéticas.

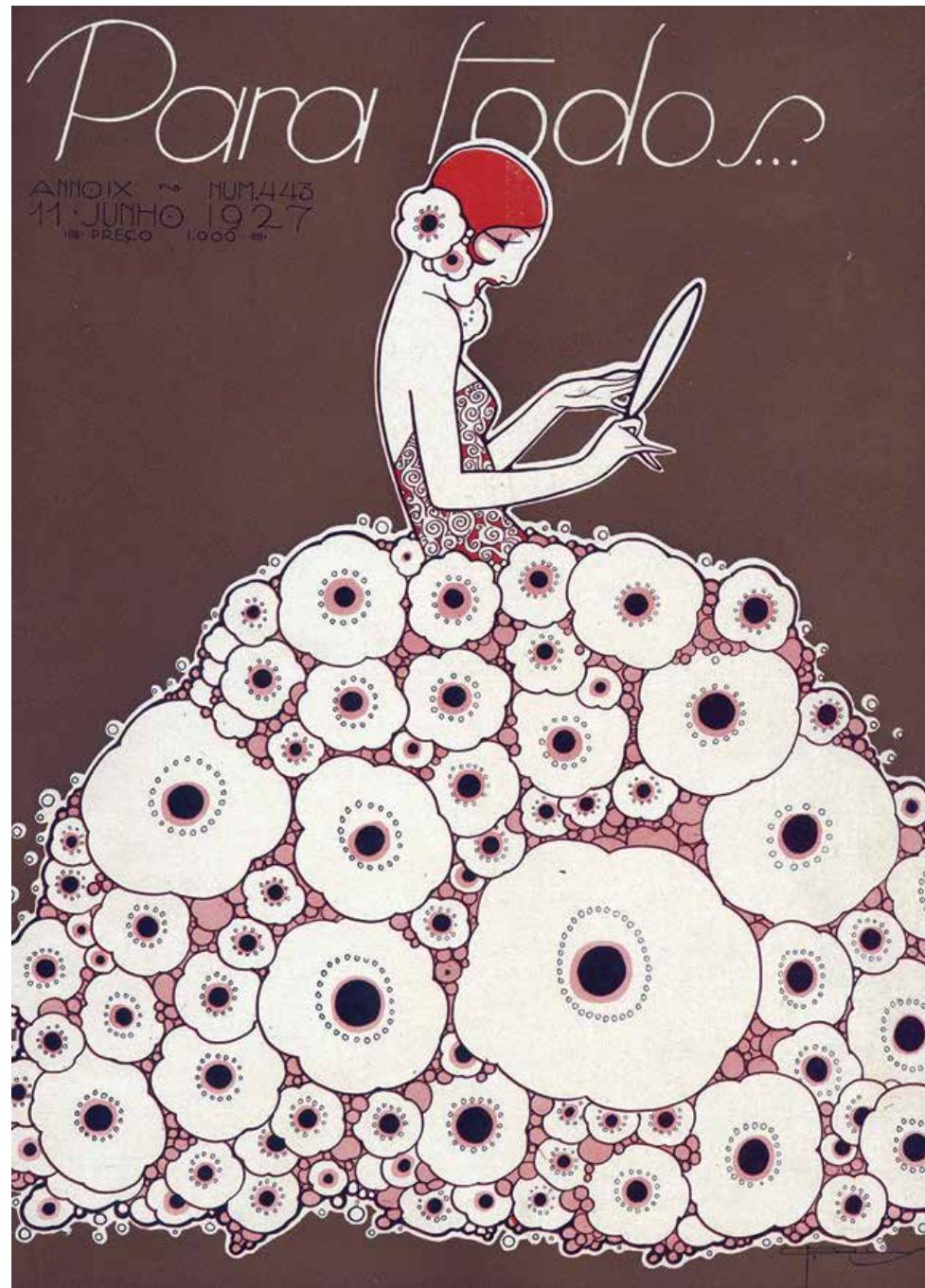
Muitas figuras femininas ostentavam as mais diversas vestes fantásticas (Figura 9), mesmo em meses distantes

do Carnaval<sup>18</sup>, reverberando as manifestações de folia esfuziante ao longo do ano, no processo de carnavalização das imagens. Até com modelos vestimentares passíveis de serem executados, as mais impressionantes composições das capas de J. Carlos foram de pura fantasia gráfica – chapéus, capas e inúmeras saias se transfiguravam em padrões decorativos. O arrebatamento do olhar com o escândalo das cores chapadas, os ornatos de deslumbramento e os excessos de contrastes, além do comportamento libertário e sedutor de suas personagens, expõem o quanto a fantasia carnavalesca promovia modernismo e quanto o modernismo criava fantasia. Um não pode ser pensado sem o outro.

**FIGURA 9.**

As fantasias para além dos dias de Carnaval. Capas de J. Carlos para a *Para Todos* de 19 jun. 1926; 25 set. 1926 e 11 jun. 1927.





## **FANTASIAS DE MODERNIDADES DESVIADAS**

Dos muitos relatos sobre o Carnaval carioca divulgados em jornais e revistas, pode-se vislumbrar os impactos da folia momesca. Reportagens sobre os préstitos, cordões, ranchos, bailes, sugestões para fantasias, crônicas visuais sobre foliões, críticas acerca dos comportamentos e das músicas, dentre tantas outras narrativas, permitem resgatar movimentos de desvios do cotidiano. Se nos demais dias do ano a elite branca espalhava-se pelas páginas em fotografias mostrando-se bem-vestida, elegante e civilizada (a exemplo de “Rio em flagrante”, na revista *Fon Fon*), a população desfavorecida era flagrada em caricaturas e reportagens desabonadoras, tomada como meliante, vagabunda ou por maltrapilho cão vira-lata. Era praticamente no Carnaval que muitas pessoas do povo podiam sair de sua condição subalternizada para se transformarem em reis, príncipes, senhores, e gozarem de liberdade de circulação em “grande estilo” pelas áreas prestigiosas da cidade, local que as acolhia normalmente em prestação de serviços inferiorizados. Os cordões não agradavam à intelectualidade, como o crítico Gonzaga Duque expressou em artigo na revista *Kosmos*: “É uma choréa selvagem, com esgares recordativos de ritos barbaros e uma pandórga d’alegria rustica” (DUQUE, 1906, p. 45). Sobre as fantasias, sentenciava:

[...] agitando esturdios cocares, ao requebro capadócio de hombros de que pendem rumas de belbutina negra, galões de prata, pennugens de arminho de algodão... E a notar esse complicado superabundante, estapafurdio luxo de capas, mantos, mantéos, capellinas e ressurgidas *crenolines*, agaloadas e bordadas num mixtiforio delirante de arabescos *symbolicos*, [...]” (Ibidem, p. 45).

A crônica segue rememorando os arlequins, *pierrots*, colombinas e princeses vindos da Europa, elegantes e discretos, segundo o crítico, lamentando-se das novas fantasias e de outras manifestações que não primavam pela estética refinada. Seus olhos enxergavam exagero, simulação de luxo, esquisitices ornamentais, selvagerias caricatas, embalados a sons ruidosos e sem ritmo. Ele mesmo completaria: “Mas a erudição contraria o carnaval” (Ibidem, p. 48). E foi justo essa erudição intelectualizada que não conseguiu ver a atuação de grupos marginais ou mesmo os préstitos a se entregarem aos brilhos falsos das fantasias para trespassar suas condições sociais, como uma emancipação e uma subversão a legitimar uma modernidade possível.

Os carnavalescos e foliões tomariam atitudes desviantes, vivendo por breves dias para além das fronteiras das regras sociais estabelecidas, ainda que certas condutas, informalmente constituídas, fossem consentidas e admitidas. A partir de algumas

crônicas tratadas aqui é patente o processo de tornar público o incômodo provocado por algumas manifestações, em especial se realizadas por grupos sociais subalternos. Como lembra o sociólogo americano Howard Becker, “Desvio não é uma qualidade que reside no próprio comportamento, mas na interação entre a pessoa que comete um ato e aquelas que reagem a ele” (BECKER, 2008, p. 27). Se as reações podem ser vistas por críticas maledicentes, dentro dos préstimos e ranchos os desviantes se tornariam os *insiders*, e o público autorizado a falar sobre eles, os *outsiders*, da mesma forma que acontecia com os fantasiados e mascarados nas ruas, quebrando os limites da regra e do delito, da hierarquia e da diferenciação.

No jogo de disputas sociais entre quem são os autorizados a estabelecer as regras, haverá sempre os desviados, considerados extravagantes e não convencionais. E se essas podem ser atitudes concernentes aos modernismos, no campo das artes, por que não considerar outras manifestações com comportamentos também de desvio? A fantasia decorativa estaria nessa agência do desvio: “Cumprevê-lo como um tipo de comportamento que alguns reprovam e outros valorizam, estudando os processos pelos quais cada uma das perspectivas é construída e conservada” (Ibidem, p. 178). Os exageros caricatos, as deformações bem-humoradas, as aberrações plásticas,

garantiam as imagens materializadas de insurreição decorativa, percebidas pelo público como expressões inovadoras. As fantasias permitiam subverter regras, ultrapassar a realidade catastrófica de muitos desafortunados e desviados, pois configuravam um sonho materializado e vívido. E se também muitos artistas se dedicaram a criar fantasias decorativas, traduzidas em carros alegóricos, cenários e indumentárias, em especial nas duas primeiras décadas do século XX, o que acabou angariando maior reconhecimento foram as representações da folia ou seu imaginário fantasioso cooptado por artistas modernistas nas ditas artes maiores.

A modernidade anunciada pelo Carnaval, amparada tanto por artistas gráficos-cenógrafos quanto por anônimos, merece uma visada mais cuidadosa para compreender os trânsitos de diferentes mídias que estavam a experimentar outras imagens modernistas bem antes da Semana de Arte Moderna. Diferentemente de telas e esculturas imersas em salões e galerias, interditadas socialmente à maioria da população, as artes gráficas e decorativas e populares, especialmente voltadas ao Carnaval, foram capazes de construir uma cultura visual de modernidade bem mais ampla e disseminada.

Mas o Carnaval termina. O corpo extenuado, as fantasias rotas, o rosto borrado pelo suor, carros alegóricos destroçados. A máscara, a alegoria e a indumentária carnavalescas talvez não sirvam mais. Mesmo com sua efemeridade, com o fugidio de suas cores, movimentos e brilhos, as memórias do vivido não se apagam, deixando marcas indeléveis que merecem ser resgatadas, fazendo da folia decorativa possível uma potência para borrar fronteiras entre o que seria arte culta e popular, arte moderna e tradicional, arte e não arte. É especialmente a partir dos anos 1930 que poderemos assistir a um certo reconhecimento dessas experiências momescas das décadas anteriores, quando outras gerações de artistas irão ser legitimadas por suas produções efêmeras, a exemplo de Gilberto Trompowsky<sup>19</sup> (este, “bem-criado” pela Escola Nacional de Belas Artes, como alguns dos artistas do Carnaval mencionados neste texto) e de muitos outros que continuaram no anonimato e não tiveram acesso à educação formal (os “malcriados”). A partir dos anos 1940, a modernidade decorativa do Carnaval se institucionalizaria, com a organização das escolas de samba e as decorações de rua (GUIMARÃES, 2006). Nessas duas décadas, muitos foram os artistas que se dedicaram a representar o Carnaval em formas de modernidades.

Há muito ainda o que se olhar para a produção simbólica dos incultos, malcriados e desviados para perceber várias outras modernidades, cujos conceitos impermeáveis do mundo da arte (ou suas ranzinhas rãs) não permitiam dar a ver e a conhecer os vira-latas, iarás, porcos e inúmeras personagens que produziram as fantasias decorativas da modernidade. A eles caberia a pergunta a muitos historiadores da arte: você me conhece?

A fantasia decorativa da modernidade dos incultos, malcriados e desviados

Marize Malta

## NOTAS

1. Agradeço a Gustavo Polycarpo por ter compartilhado a letra, em pleno centenário da semana de arte paulista, o que me propiciou resgatar uma poética que estava adormecida nos recônditos da memória.
2. Desde 2021 vêm ocorrendo inúmeros eventos com a temática do modernismo: o ciclo de encontros *on-line* “1922: modernismos em debate”, organizado pelo Instituto Moreira Salles (IMS), Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP) e Pinacoteca do Estado de São Paulo. No Rio de Janeiro, a Festa Literária das Periferias celebrou, em fevereiro de 2022, o “Modernismo negro”, no Museu de Arte do Rio (MAR) e no Museu da História e Cultura Afro-Brasileira (Muhcab). Entre inúmeras exposições, podemos destacar: “Era uma vez o Moderno (1904-1944)”, Centro Cultural FIESP; “Brasilidade Pós-Modernismo”, Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB); “Modernismo: destaque do acervo”, Pinacoteca de São Paulo; “Modernidades fora de foco: a fotografia e o cinema no Brasil”, IMS; “A afirmação modernista: a paisagem e o popular carioca na coleção Banerj”, Paço Imperial; “Arte conquista”, Memorial Régis Pacheco; “Recortes modernos”, Palácio da Liberdade; “Esse extraordinário Mário de Andrade”, “Os artistas modernistas”, “A volta do baile da SPAM de Lasar Segall”, Museu Afro Brasil; “Projetos para um cotidiano moderno no Brasil (1920-1960)”, MAC-USP; “Raio-que-o-partá: ficções do moderno no Brasil”, SESC 24 de Maio.
3. Não custa lembrar o trabalho pioneiro de Monica Pimenta Velloso (1996), que argumentou a antecedência do modernismo carioca em relação ao paulista.
4. Essas várias facetas de modernidades, reunindo manifestações neocoloniais, *art déco* e racionalistas, no campo da arquitetura, decoração de interiores e mobiliário, foram especialmente visíveis no periódico *A Casa* (MALTA, 2020).
5. Essa pergunta já procurou ser respondida por inúmeros historiadores, teóricos, estetas e críticos da arte, com a ideia de linguagens, atitudes, manifestos, temáticas ou composições plásticas particulares, dentre outros, cuja indicação da fortuna crítica não caberia neste espaço. Em contrapartida, estudos sobre modernidades em países periféricos nas últimas décadas redimensionaram as visadas sobre seus modernismos. Como já lembrava Lisbeth Rebollo Gonçalves, que organizou um dossiê sobre a Semana de Arte Moderna para a *Revista USP* em 2012, “Sabe-se que há uma teia de complexidades, qualidades e características culturais que é preciso continuamente desvendar”

(GONÇALVES, 2012, p. 6). Muitos dos autores presentes no dossiê apresentam artigos com outras visadas sobre as tensões do “nossa” modernismo.

**6.** Termo cunhado pelo dramaturgo Nelson Rodrigues em 1958, publicado na revista *Manchete Esportiva*, remetendo à derrota da seleção brasileira de futebol para os uruguaios, na Copa de 1950, e reconsiderado recentemente pela filósofa Márcia Tiburi (2021), abordando a estratégia da humilhação desenvolvida a partir da colonização.

**7.** Dentre as poucas vozes que buscaram dar maior visibilidade ao *art déco* no Brasil, podemos citar Márcio Roiter, fundador do Instituto Art Déco Brasil, antiquário, colecionador e curador de algumas exposições, como “A Casa Art Déco Carioca”, ocorrida no Espaço Cultural Península, no Rio de Janeiro (ROITER, 2007). Tapetes e cerâmicas de Fernando Correia Dias, relevos e mosaicos de Humberto Cozzo, móveis de Maurice Nozières para Laubisch Hirth e Leandro Martins e de Antônio Borsoi para Marcenaria Auler, Laubisch Hirth e Le Mobilier, cenários de Oswaldo Teixeira e a Cerâmica Itaipava são exemplos de trabalhos realizados ao gosto *art déco* pouco referenciados pela historiografia da arte. No campo do colecionismo, a coleção Fúlia e Adolpho Leirner é exemplo de valorização das artes aplicadas dos anos 1920 e 1930, resgatando nomes como Antônio Gomide, Regina Gomide Graz, Cássio M'Boy, Antonio Paim Vieira e reforçando os já conhecidos trabalhos de John Graz e Gregori Warchavchik, dentre os inúmeros ilustradores e artistas que se destacaram nesse período, em especial em São Paulo (SIMIONI; MIGLIACCIO, 2020).

**8.** Somente em 1931 foi introduzida a disciplina Artes aplicadas – Tecnologia – Composição decorativa para todos os cursos da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), resumida para Composição decorativa em 1933. Em 1934 foi implementado o curso de extensão de Arte decorativa, ofertado pela Escola Politécnica na Universidade do Rio de Janeiro (atual UFRJ). Idealizado por Eliseu Visconti, a direção ficou por conta de Fléxa Ribeiro e contou, como docentes, além dos dois citados, com Corrêa Lima, Paulo Santos, Paulo Pires, Henrique Cavalleiro, Rodolfo Amoedo, Luís Pereira e Iris Pereira. Apenas em 1948 foi aprovado novo regimento da ENBA com a criação do curso de bacharelado de Arte decorativa (VIANA, 2015).

**9.** Nos catálogos das Exposições Gerais de Belas Artes de fins do século XIX e início do século XX, os arquitetos Adolfo Morales de Los Rios, Ludovico Berna e Heitor de Melo, e os pintores Eliseu Visconti, Helios Seelinger e Henrique Bernardelli, apresentaram decoração de interiores, vitrais, decoração de janela e teto, decoração mural, vitrais, selos e composições decorativas para

cerâmica e tapeçaria. (CATÁLOGO..., 1898, p. 19-20; CATÁLOGO..., 1900, p. 17; CATÁLOGO..., 1901; CATÁLOGO..., 1902, p. 26-27). Em exposições subsequentes, adentrando-se pelo século XX, é crescente a participação de artistas, mesmo da Escola Nacional de Belas Artes e especialmente de mulheres, a exporem na seção de Arte decorativa ou Arte aplicada, denominação que sofre mudanças ao longo das décadas, fruto da instabilidade do seu conceito.

**10.** Um dos raros registros filmicos do carnaval – *O que foi o Carnaval de 1920!* –, com direção de Alberto Botelho, pode ser encontrado no acervo do CTAv (Centro Técnico Audiovisual) e acessado pelo link: <<https://www.youtube.com/watch?v=pgq9rORyOyl>>. Para além dos corsos, há cenas com o desfile dos clubes, podendo se vislumbrar a quantidade de público assistente e alguns movimentos de elementos dos carros alegóricos.

**11.** Jayme Silva, junto a João Cândido Ferreira, conhecido como De Chocolat, fundou a Companhia Negra de Revista, que, apesar de sua curta existência, de julho de 1926 a julho de 1927, e de atritos entre os dois sócios, foi um marco na cena artística brasileira, pois era formada quase na sua totalidade por artistas negras e negros, o que, por outro lado, promoveu críticas de caráter racista sobre a imagem desejável do Brasil pela elite branca, especialmente pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) (BARROS, 2005).

**12.** Havia também seções denominadas “Brochas” e “Pinceis”, quando se fazia referência a artistas, como foi o caso de Antônio Parreiras em edição de *A Maçã* de 2 de outubro de 1926, e do príncipe Gagarin, de 30 de outubro de 1926. Também o cenógrafo Luís de Barros esteve presente na seção em 20 de novembro de 1926.

**13.** É relevante lembrar que, em 2018, a Galeria da Gávea, no Rio de Janeiro, sob curadoria de Marcelo Campos, propôs a exposição coletiva “Vadios e beatos”, com o tema do Carnaval brasileiro, partindo da revisão da opinião de Gonzaga Duque sobre a população carioca, ignorante e acanhada, como um retardador ao avanço das artes. Mais de 100 anos depois da morte do crítico, a mostra com 18 artistas resgatou o triunfo dos vadios e beatos (CAMPOS, 2018).

**14.** Em artigo de 1912 na revista *Fon Fon* intitulado “O carnaval de outr' ora: de 65-75 a 80-90. O que elle foi. Os antigos clubes e grupos”, enumeram-se as muitas agremiações que compuseram o carnaval carioca desde 1865, muitos dos quais já extintos à época (O CARNAVAL DE OUTR' ORA..., 1912). A longevidade de algumas iniciativas carnavalescas encobriu outras que merecem ser resgata-

das para os anais da história. Tal qual muitas revistas, grupos carnavalescos também gozaram da efemeride de suas existências. Contudo, diferentemente dos periódicos, não há quase registros de suas produções.

**15.** Não pretendemos discorrer sobre fantasia do ponto de vista psicanalítico, especialmente a partir das três dimensões lacanianas da fantasia psíquica: a imaginária, a simbólica e a real, que, embora cabível, conferiria outro rumo ao texto, e que invocaria reflexões a partir dos aportes de Freud, Melaine Klein e do próprio Lacan.

**16.** Na revista *Careta*, de 16 de janeiro de 1909, havia a seguinte notícia na coluna “Pequenas observações”, assinada por Enxergão: “O chefe da policia prohibiu os indios no Carnaval pelo seguinte: não querendo prohibir os sordidos *cordões*, prohibiu o que nelles havia de mais reles e indecente, isto, é, aquelles indios sem espirito que vão á frente a soprar apito, abrindo o caminho cum uma brutalidade sem nome”, como indicou K. Lixto na ilustração do texto de João do Rio, acima registrada.

**17.** Algumas aquarelas de figurinos dos anos de 1910, de autoria de Amaro do Amaral para o rancho Ameno Resedá, de Niterói, foram foco de pesquisa de pós-doutorado de Madson Gomes de Oliveira, entre 2013 e 2014, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ, publicada em 2022.

**18.** A revista *Para Todos*, desde sua criação (1918), publicava capas com fotografias de artistas da cena teatral e cinematográfica, até J. Carlos introduzir capas com desenhos somente na época do Carnaval. A partir do número 378, de 13 de março de 1926, as capas ficaram exclusivamente a cargo do ilustrador. Dessa data em diante, inúmeras capas, ao longo deste ano e do seguinte, apresentaram imagens fantasiosas de mulheres fantasiadas em muitas edições sucessivas, as quais permaneceram sazonalmente nos anos seguintes, instituindo criações “exuberantes, oníricas e elegantes” (SOBRAL, 2005, p. 144).

**19.** Para além de ilustrações, cenários para teatro, bailes e desfiles carnavalescos, Gilberto Trompowsky (1908-1982) também desenhava fantasias, como as que foram editadas na revista *Bazar* de número 7, de 15 de janeiro de 1932.

## ■ REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A ARTE CARNAVALESCA, **Fon Fon**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 12, 4 mar. 1911.

A ESTHETHICA DOS PRESTITOS CARNAVALESCOS, **Fon Fon**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 22, 26 fev. 1910.

ALMEIDA, Julia Lopes de. A noite de carnaval, **A Maçã**, Rio de Janeiro, n. 159, p. 21, 21 fev. 1925.

ANDRADE, Mário de. Carnaval carioca. In MANFIO, Diléa Zanotto (ed.). **Poesias completas**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1987, pp. 163-173.

ARMANDO. Isso é verdade, **Fon Fon**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 9, 6 mar. 1909.

AUTHER, Elissa. The Decorative, abstraction and the Hierarchy of art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg, **Oxford Art Journal**, Oxford, v. 7, n. 3, pp. 341-364, 2004.

BARROS, Orlando de. **Corações de Chocolat**: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

BARROSO, Gustavo. Que fim levou?..., **Fon Fon**, Rio de Janeiro, n. 12, p. 15, 13 jan. 1940.

BECKER, Howard S. **Outsiders. Estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CAMPOS, Marcelo. **Vadios e beatos**. Rio de janeiro: Galeria da Gávea, 2018. Disponível em: [http://www.galeriadagavea.com.br/uploads/exposition/release\\_pt\\_br/13/Vadios\\_e\\_Beatos.pdf](http://www.galeriadagavea.com.br/uploads/exposition/release_pt_br/13/Vadios_e_Beatos.pdf). Acesso em: fev. 2022.

CARDOSO, Rafael. **Impressos no Brasil, 1808-1930**: destaque da história

- gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.
- CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco**. Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CARIOCA. O meu domingo, **Fon Fon**, Rio de Janeiro, n. 48, p. 10, 7 mar. 1908.
- CARNAVAL. Fallam os tres scenographos Kalixto, Fiuza e Marroig, **Fon Fon**, Rio de janeiro, n. 5, pp. 28-30, 1 fev. 1913.
- CARTAS DE UM ABORRECIDO. A pierrot, **Fon Fon**, Rio de Janeiro, n. 4, p. 44, 25 jan. 1913.
- CASCUDO, Luís da Câmara. Carnaval! Carnaval! [1929]. In ARRAIS, Raimundo (org.). **Crônicas de origem**: a cidade do Natal nas crônicas cascudianas dos anos 20. Natal: EDUFRN, 2005, pp. 122-129.
- CATÁLOGO DA QUINTA EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1898.
- CATÁLOGO DA SÉTIMA EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1900.
- CATÁLOGO DA OITAVA EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1901.
- CATÁLOGO DA NONA EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1902.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da folia**: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DAMATTA, Roberto da. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIP. Diabinhos. Notas de outr'ora, **Fon Fon**, Rio de Janeiro, n. 8, pp. 19-20, 24 fev. 1911.

DORIA, Escragnolle. O primeiro baile mascarado no Rio, **A Maçã**, Rio de janeiro, n. 159, p. 25, 21 fev. 1925.

ENXERGÃO. Pequenas observações, **Careta**, Rio de Janeiro, n. 33, p. 22, 16 jan. 1909.

FEIJÓ, Carlos; NAZARETH, André. **Artesãos da Sapucaí**. São Paulo: Olhares, 2011.

FERREIRA, Felipe. **O marquês e o jegue: estudo das fantasias para escolas de samba**. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999.

FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

FERREIRA, Felipe. Apresentação. In FEIJÓ, Carlos; NAZARETH, André. **Artesãos da Sapucaí**. São Paulo: Olhares, 2011, pp. 19-21.

FERREIRA, Luiz Felipe. **Rio de janeiro, 1850-1930**: a cidade e seu carnaval. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/viewFile/7223/5221>. Acesso em: jan. 2022.

FLAVIO. Dias passados, **Fon Fon**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 11, 4 mar. 1911.

FLUMINENSE, Américo. O carnaval no Rio (notas ligeiras para uma chronica), **Kósmos**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 29, fev. 1907.

GENTE DA 'BROCHA', **A Maçã**, Rio de Janeiro, n. 159, p. 12, 21 fev. 1925.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Apresentação [Dossiê Semana de Arte Moderna], **Revista USP**, São Paulo, n. 94, pp. 6-8, jun./ago. 2012.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **A batalha das decorações**: a Escola de Belas Artes e o carnaval carioca. Tese (Doutorado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

HOCK, Beáta; KEMP-WELCH, Klara; OWEN, Jonathan. Introduction: Towards a Minor Modernism? In HOCK, Beáta; KEMP-WELCH, Klara; OWEN, Jonathan (ed.). **A Reader in East-Central-European Modernism, 1918-1956**. London: The Courtauld Institute of Art, 2019, pp. 10-19.

MALTA, Marize. Casa assombrada ou circo dos horrores? Discussão sobre territórios para objetos do mal. In ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 19, 2010, Cachoeira. **Anais** [...] Salvador: ANPAP/UFBA, 2010, pp. 650-664.

MALTA, Marize. Versions of Modernity in the Household Magazine A Casa (1923-45). In CORREA, Felipe Botelho; GUIMARÃES, Valéria dos Santos; VELLOSO, Monica Pimenta (org.). **Magazines and Modernity in Brazil**. Transnational Networks and Cross-Cultural Exchanges. London: Antehm Press, 2020, pp. 77-93.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**. Ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

NEPOMUCENO, Eric Brasil. Diabos encarnados: carnaval e liberdade nas ruas do Rio de Janeiro (1879-1888). **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, pp. 7-28, nov. 2013.

MORAES, Eneida de. **História do carnaval carioca.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

O CARNAVAL DE OUTR'ORA. De 65-75 a 80-90. O que elle foi. Os antigos clubs e grupos, **Fon Fon**, Rio de Janeiro, n. 14, pp. 32-33, 6 abr. 1912.

OLIVEIRA, Madson. **A folia carnavalesca de 1913 e o rancho Ameno Resedá.** Rio de Janeiro: Rio Books /Faperj, 2012.

O QUE FOI O CARNAVAL DE 1920! Direção de Alberto Botelho. Rio de Janeiro: Centro Técnico Audiovisual, 1920. (12 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pgq9r0Ry0yl>. Acesso em: fev. 2022.

PAMPLONA, Fernando. Prefácio. In FEIJÓ, Carlos; NAZARETH, André. **Artesãos da Sapucaí.** São Paulo: Olhares, 2011, p. 13.

POLEIRO, João do. Gente da "brocha". Jayme Silva, **A Maçã**, Rio de Janeiro, n. 158, p. 15, 14 fev. 1925.

REIRA, Zé P. Gente da "brocha". Angelo Lazary, **A Maçã**, Rio de Janeiro, n. 159, p. 13, 21 fev. 1925.

RIBEIRO, Fléxa. Carnaval, arte decorativa, **Ilustração Brazileira**, Rio de Janeiro, n. 70, pp. 8-9, fev. 1941.

RODRIGUES, Nelson. Complexo de vira-latas. In CASTRO, Ruy (org.). **À sombra das chuteiras imortais.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 51-52.

ROITER, Márcio Alves. **A casa art déco carioca.** Rio de Janeiro: Espaço Cultural, 2007.

SARLO, Beatriz. **Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930.** Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; MIGLIACCIO, Luciano. **Art déco no Brasil. Coleção Fulvia e Adolpho Leirner.** São Paulo: Olhares, 2020.

SOBRAL, Julieta. J. Carlos, designer. In CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design:** aspectos da história gráfica 1860-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp. 124-159.

TIBURI, Marcia. **Complexo de vira-lata:** análise da humilhação colonial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

VELLOSO, Monica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VIANA, Marcele Linhares. **Arte decorativa na Escola Nacional de Belas Artes – Inserção, conquista de espaço e ocupação (1930-1950).** 2015. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

VOCÊ ME CONHECE?, **Fon Fon**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 35, 1 fev. 1913.

WANDERLEY, Andrea C. T. O carnaval nas primeiras décadas do século XX, **Brasiliana fotográfica.** São Paulo. Instituto Moreira Salles, 2016. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=4376>. Acesso em: jan. 2022.

## ■ SOBRE A AUTORA

**Marize Malta** é graduada em Arquitetura (USU), mestre em História da Arte (UFRJ) e doutora em História Social (UFF), tendo realizado estágio pós-doutoral no Instituto de Artes da Universidade de Lisboa, com bolsa Capes. É professora Associada da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É pesquisadora PQ-2 do CNPq, editora assistente da revista *MODOS, Revista de História da Arte* e atualmente coordena o setor de Memória e Patrimônio da Escola de Belas Artes. É líder dos grupos de pesquisa *ENTRESSÉCULOS: mudanças e continuidades nas artes no Brasil nos séculos XIX e XX* e *MODOS – História da arte: modos de ver, exibir e compreender*, conjuntamente à Unicamp, UnB, UFBA, UFRGS e UERJ. Integra o grupo de pesquisa *Casas Senhoriais em Portugal, Brasil e Goa*. Desenvolve pesquisas na área de história da arte, com estudos sobre artefatos e ambientes interiores oito-novecentistas, objetos do mal, a condição decorativa e/ou artística e sua relação com imagem e lugar, enfocando o problema das coleções e dos modos de exibição.

Artigo recebido em  
22 de março de 2022 e aceito em  
1 de junho de 2022.

# MENOTTI DEL PICCHIA E O *MONUMENTO ÀS BANDEIRAS*: ENTRE A LOBA CAPITOLINA E A ANTA

TADEU CHIARELLI

MENOTTI DEL PICCHIA  
AND THE *MONUMENTO ÀS  
BANDEIRAS*: BETWEEN THE  
CAPITOLINE WOLF AND THE  
BRAZILIAN TAPIR

MENOTTI DEL PICCHIA  
Y EL *MONUMENTO ÀS  
BANDEIRAS*: ENTRE LA LOBA  
CAPITOLINA Y EL TAPIR

## RESUMO

Artigo inédito  
Tadeu Chiarelli\*

① <https://orcid.org/0000-0002-5123-7628>

\*Universidade de São Paulo  
(USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2022.197874

Victor Brecheret concebeu dois projetos para o *Monumento às Bandeiras*: o primeiro em 1920 (nunca realizado) e o segundo em 1936 (inaugurado em 1953, em São Paulo). Diferentes entre si em termos estéticos e ideológicos, eles teriam contado com a assessoria do poeta e político Menotti Del Picchia para o embasamento histórico sobre as “bandeiras paulistas”. Este artigo propõe apresentar um panorama das posições de Del Picchia sobre o Brasil e os brasileiros, entre 1920 e 1936, para entender as mudanças ocorridas nos projetos do escultor.

**PALAVRAS-CHAVE** *Monumento às Bandeiras*; Menotti Del Picchia; Victor Brecheret

## ABSTRACT

Victor Brecheret conceived two projects for *Monumento às Bandeiras*: the first in 1920 (never realized) and the second in 1936 (completed in 1953, in S. Paulo). Distinct from one another in aesthetic and ideological terms, both versions relied upon the advice of the poet and politician Menotti Del Picchia for the historical basis on the “bandeiras paulistas” (an account of 17th Century explorers/mercenaries from São Paulo that since has been subject to revision). This essay presents an overview of Del Picchia’s interpretation of Brazil and the Brazilian people between 1920 and 1936, to shed light on the sculptor’s conceptual changes to his most well-known monument.

## KEYWORDS

*Monumento às Bandeiras*; Menotti Del Picchia; Victor Brecheret

## RESUMEN

Victor Brecheret ha diseñado dos proyectos para el *Monumento às Bandeiras*: el primer en 1920 (no se concretó) y el segundo en 1936 (inaugurado en 1953, en São Paulo). Distintos entre sí estéticamente e ideológicamente, estos proyectos han contado con la asesoría del poeta y político Menotti del Picchia mediante la fundamentación histórica de las “bandeiras paulistas” (una formulación acerca de los explotadores/mercenarios de São Paulo de lo siglo XVII que a sido objeto de revisiones). Este artículo se propone presentar un panorama de las posturas de Del Picchia sobre Brasil y los brasileños entre 1920 y 1936, para comprender los cambios que se llevaron a cabo en los proyectos del escultor.

## PALABRAS CLAVE

*Monumento às Bandeiras*; Menotti Del Picchia; Victor Brecheret



O escritor paulista Menotti Del Picchia instruiu o escultor ítalo-brasileiro Victor Brecheret sobre as bases históricas e sociais que deveriam fundamentar a concepção das maquetes para o *Monumento às Bandeiras*, tanto aquela de 1920 quanto a derradeira, de 1936. Comparando-as, nota-se que, nesta última, o artista propôs mudanças significativas no projeto original. Nela, somem os degraus da base do *Monumento*, retirando-o da tradição da estatuária monumental<sup>1</sup>. Por outro lado, nota-se o interesse de Brecheret na descrição étnica das figuras representadas.

Na maquete de 1920, o bloco principal era composto por figuras anônimas (presumidamente brancas, “lusitanas”), sendo que figuras indígenas – representando as “insídias do sertão” – situavam-se adjacentes ao bloco principal, não participando do núcleo da composição e, portanto, da “saga bandeirante”.

Se os indígenas estavam representados como alegorias, os negros e os descendentes da mescla entre as três “raças” não apareciam.

No projeto de 1936, negros e mestiços foram incluídos, assim como o imigrante europeu, por meio do autorretrato de Brecheret.

Em artigo de 1969, Del Picchia explícita seu papel na concepção do projeto do *Monumento às Bandeiras* de 1920, previsto para ser inaugurado em 1922, ano de comemoração do centenário da Independência do país:

[...] Formado artisticamente na Europa, para onde [Victor Brecheret] seguira muito moço, ignorava muito da nossa terra e quase tudo da nossa história. Foi com surpresa e entusiasmo que conheceu, por mim, a grandiosidade da epopeia bandeirante, da qual eu, latinamente eloquente, com gestos agressivos ilustrando o avanço e o desbravamento, descrevia o arrojo das entradas. Foi talvez a impressão plástica desse relato que lhe sugeriu então a linha ascensional e processional do grupo mateiro. É ela, a espinha dorsal do majestoso monumento.

– Você poderia esculpir essa epopeia – disse-lhe então [...].<sup>2</sup> (DEL PICCHIA, 1969a, p. 4)

Apesar do apoio ao projeto de Brecheret, ele não se efetivou. Tal malogro teria ocorrido porque a colônia portuguesa de São Paulo também oferecia à cidade um monumento dedicado aos Bandeirantes, a ser inaugurado em 1922. Frente às propostas, o Estado teria desistido de ambas.

Pouco comentado, no entanto, é o fato de que, no mesmo período, o escultor italiano Nicola Rollo, também residente em São Paulo, fora incumbido de projetar um monumento dedicado aos Bandeirantes, a ser instalado nos contrafortes do jardim fronteiriço ao Museu Paulista<sup>3</sup>, entre o edifício da instituição e o *Monumento à Independência* que viria a ser instalado em frente ao Museu alguns anos depois<sup>4</sup>.

O projeto de Rollo também não foi efetivado, embora o Estado tenha tomado providências para viabilizá-lo, ainda no início dos anos 1920<sup>5</sup>.

No arco entre as maquetes de 1920 e 1936, percebe-se, de início, que Del Picchia transita entre duas ideias de Brasil: uma, repleta de euforia nacionalista, e a outra, pessimista.

Dentro da visão positiva, o poeta percebia todo o território brasileiro como a imagem ampliada da que ele falsamente construiria sobre o Estado de São Paulo e sua circunstância: uma terra pujante, onde não havia questões raciais ou de classe, repleta de oportunidades e fadada ao progresso; já sua visão negativa estribava-se, sobretudo, na crença de que o brasileiro “típico” não passava de um indivíduo sem iniciativa, preguiçoso, semelhante à descrição que o escritor Monteiro Lobato fazia do Jeca Tatu.

Essa negatividade também oscilava. Como uma espécie de defesa contra a realidade populacional do Brasil, para Del Picchia, era o branco português e o branco imigrado que sintetizavam – ou deveriam sintetizar – o que seria “o” brasileiro. Para reforçar essa imagem, ele não via problema em neutralizar o papel que os indígenas e africanos tiveram na constituição da nação. Para o crítico, essas “raças” teriam sido absorvidas pelo branco português, “superior”, e que, mais tarde, ganharia reforços dos outros “arianos” europeus. Absorvidos em poucas décadas, os negros, os indígenas e todos os mestiços se confundiam. E, para Menotti, não havia problemas em afirmar que:

[...] Daí então passou a ser caboclo todo o roceiro cobreado [...] No seu sangue referveram os mais bizarros abastardamentos. Entraram a fervilhar nas suas veias glóbulos italianos, portugueses, africanos holandeses e até... turcos! Só quem desconhece nossas populações rurais ignora este curioso fenômeno etnológico, observável num país em formação como o nosso. A lenda de todo o caboclo ser amestiçado com índio esvaiu-se com a iara, o boitatá, com o saci [...] (DEL PICCHIA, 1918, p. 1)

Com o passar do tempo, triunfou no pensamento do intelectual um novo sentimento nacionalista que, mais tarde, o levaria a reconhecer (a contragosto ou não) a importância

do indígena, do negro, do branco, e daqueles que resultaram da miscigenação desses três grupos. Tal posição, devedora dos diálogos com seus confrades Plínio Salgado e Cassiano Ricardo, teria efeitos sobre Brecheret durante a execução da versão de 1936 da maquete do *Monumento*. Antes, porém, de entrar nesta questão, seria importante continuar rastreando o pensamento de Menotti até essa data.

Lendo os textos por ele publicados entre 1920 e 1922, organizados por Yoshie S. Barreirinhas (1983), evidenciam-se as considerações aqui realizadas. Nota-se o esforço de Menotti em apagar as figuras “de cor”, que estariam na base da nacionalidade. Quando cita o elemento negro, normalmente o faz de maneira protocolar, sem lhe conceder importância.

Durante os anos 1920, o que melhor sintetiza as crenças de Del Picchia sobre a questão racial no Brasil estão nas palavras, várias vezes citadas por ele, proferidas pelo político Washington Luís. Em artigo publicado em abril de 1924, Menotti se refere a um discurso do então governador. Ali, Washington Luís afirmara que, no Brasil, todos eram imigrantes, uma vez que a influência dos indígenas era desprezível (DEL PICCHIA, 1924a, p. 3). Para o político, o negro também seria um imigrante, zerando as diferenças entre eles

e os demais povos que vieram para o Brasil da Europa e da Ásia. Por outro lado, a visão que esse porta-voz da elite de São Paulo nutria sobre os indígenas faz pensar que, para ela, não existia mais nenhuma população autóctone no Brasil<sup>6</sup>.

Naquele período, Menotti também parece ter pouco apreço pela contribuição do negro para a cultura e a “raça” brasileiras, na medida em que ele teria sido rapidamente absorvido pela miscigenação com o elemento lusitano mais “potente”:

Não podemos negar que, desde o Brasil colônia – remontando mesmo aos primeiros albores da fixação geográfica das nossas fronteiras – a ação do elemento lusitano foi absorver o aborigene e, pela mestiçagem, pela lenta plasmação da nova raça, destruir mesmo aqueles elementos etnológicos trazidos da África. Essa providencial ação não criou, dentro do nosso organismo étnico, aquelas vincadas barreiras de raças diversas, que facilmente se observam em certos países de colonização e conquista recentes. (DEL PICCHIA, 1923a, p. 3).

Se, de início, Menotti neutralizava o papel do negro na formação da “raça” e da cultura brasileiras, quanto aos indígenas, sua postura era mais problemática. Ele os desprezava em dois níveis: enquanto realidade étnica e enquanto ícone cultural do país. Para o poeta, se ainda existiam indígenas no Brasil nos anos 1910,

estavam fora do alcance da visão do “brasileiro” e, sem pronunciar explicitamente, vaticina seu extermínio: “[...] hoje em dia os silvícolas mudaram-se para Rondônia, donde, por certo, se mudarão para o outro mundo, pois logo não terão mais para onde se mudar [...]” (DEL PICCHIA, 1918, p. 1).

Se, em janeiro de 1920, Menotti reconhecia as potencialidades estéticas, arquitetônicas e “picturais” dos indígenas (ARISTOPHANES, 1920, p. 1), em abril, o “indianismo” para ele teria sido um plágio da intelectualidade do século XIX, pautado na literatura francesa, e o índio: “O índio não passou de um ser errante – hoje quase mitológico – que não deixou um traço estético no Brasil” (DEL PICCHIA, 1920, p. 1 *apud* BARREIRINHAS, 1983, p. 102). Nem o indígena e nem o mameluco, que argamassara “apenas a tapera”. E resume: “O legado dos nossos fundos raciais primitivos resume-se a algumas tangas e tacapes, que fazem a alegria dos etnógrafos ao visitarem o Museu do Ipiranga, mais nada...” (Ibidem, p. 103).

Em “Matemos Peri”, artigo publicado em 1921, Menotti ataca o mito romântico do indígena – como fará questão de frisar ao responder à crítica que Mário de Andrade ([1921] 2000) fez ao artigo. Porém, ali, ele também se refere aos indígenas como grupo étnico, demonstrando seu desprezo:

[...] Admitiu-se essa hipótese romântica [Peri] como elemento formador da raça, atribuindo-se ao índio vadio, estúpido e inútil, uma função alta no caldeamento do nosso tipo nacional, chegando-se a crer que dele nos vinha a bravura nativa, o espírito de independência selvagem, a altivez reacionária de que somos dotados.

Nada mais falso!<sup>7</sup> (DEL PICCHIA, 1921, p. 3 *apud* BARREIRINHAS, op. cit., p. 194)

No início da década de 1920, seus textos, além de propagandearem a arte moderna e o modernismo a partir do nacionalismo, divulgavam o nascimento de um “novo” brasileiro em São Paulo – superação das três raças formadoras do país. Aí a peculiaridade do seu nacionalismo: seu interesse no branqueamento do Brasil, que se explicita quando se refere à chegada, na cidade, de integrantes da antiga frota da Marinha Imperial Russa – os “ex-guerreiros de Wrangel” – que, fugindo do Exército Vermelho:

Ontem [...] deambulavam pelas ruas do centro aqueles belos espécimes de valores humanos que são os ex-guerreiros de Wrangel. Os seus corpos gigantescos, musculosos, [...] denunciam logo os colossos do Cáucaso, de olhos cor de água e cabelo fulvo. Vigorosos exemplares de masculinidade, mostravam entretanto, na expressão pacífica do olhar romântico, uma quase inofensiva ingenuidade.

Amanhã, amalgamados à nossa estirpe, fundir-se-ão nela como mais um metal que se misturou na formação dessa raça de bronze, feita com todas as universais virtudes positivas dos povos imigrados – [...] – que será a raça brasileira. (HELIOS, 1921, p. 8, *apud* BARREIRINHAS, op. cit., p. 242)

Frente aos “colossos do Cáucaso”, vindos para clarear a nossa “raça de bronze”, como ficava a “trindade racial”, tida como a base da população brasileira? Para Menotti:

Dante desse espetáculo, que ontem me ofertou a marcha serena desses gigantes tranquilos, fiquei a sorrir para os ingênuos, que ainda creem na velha lenda da trindade racial, formadora, no clássico triângulo étnico, sobre a qual repousavam as origens da gente da nossa terra: luso, negro e índio... (*Ibidem*, p. 243).

1923 marca um início de mudança nos posicionamentos de Menotti sobre o Brasil e os brasileiros, embora, numa crônica ou outra, ainda persista a supremacia de São Paulo sobre o restante do país e a supremacia dos “arianos” sobre os “de cor”. Nota-se também o nascimento de uma visão mais integradora do Brasil, encontrada em dois artigos de maio daquele ano. No primeiro – “Aos moços de minha geração” –, Menotti afirma que: “A mocidade [...] tem um dever sagrado a cumprir: consolidar a consciência nacional”.

Nascidos e vivendo num dos maiores países do mundo e com um protagonismo a cumprir no continente latino-americano: “Falta-nos apenas integralizar nossa consciência [...] a ponto de definir claramente as fronteiras dentro das quais se agitem, definidos, claros, os ideais nacionais”. E continua:

A grande obra do momento é, pois, tornar nítidas essas fronteiras, exigindo de cada brasileiro uma atuação clara e inofismavelmente nacionalista [...] Estudar sua história, cultuar suas tradições, amar sua língua, prestigiar seus homens representativos, corrigir nossos abusos, vivificar a essência das nossas leis.

Atingida essa primeira etapa – [...] – teremos criado a expressão única da nossa maneira de ser. (HELIOS, 1923b, p. 3)

Agora, acreditando no surgimento de uma “nova raça”, fruto das mestiçagens entre brancos, negros e indígenas, Del Picchia afirma no segundo texto:

No obscuro laboratório geográfico da nossa terra, onde, sob as reações ambientais [...] se caldeiam tantas raças emigradas, cujo novo tipo tem característicos próprios originais, as aspirações de progresso da nova raça estão ainda obscuras. Nada se tem feito para delinear as minúcias dessas aspirações que [...] se tem confundido e identificado com os ideais de raças estranhas.

Sentimos [...] que algo há por se fazer, de forma a dar-se a máxima expansão aos nossos destinos. (Idem, 1923c, p. 3)

Querer sistematizar o próprio sentimento nacionalista, transformando-o num programa, explica Menotti ter reagido mal à proposta de fundação, em São Paulo, de uma “Associação dos filhos de italianos nascidos no Brasil”: “A ideia infeliz de se criar essa espécie de anfíbia, monstruosa, informe de sub-raça – [...] – é, como todos a sentimos, a mais inopportuna, antipatriótica e contraproducente das iniciativas, inimiga da cristalização da consciência nacional” (DEL PICCHIA, 1923b, p. 3).

Para o autor, a Associação era como um elemento desconectado da nacionalidade que ele queria ver suprimido pela integração de todas as regiões do país: “Criar agora, após centenas de anos de entrelaçamentos raciais, sutis diferenciações etnológicas, é provocar fenômenos de involução, tão contrários à índole dos agregados humanos” (Ibidem).

Um dos primeiros movimentos de Menotti em direção a um conceito de Brasil já não espelhado em São Paulo e consciente da necessidade de integrar num só foco a diversidade do país parece ter surgido a partir de seus diálogos intensos com seus colegas

do *Correio Paulistano*, os intelectuais Plínio Salgado e Cassiano Ricardo, que renderão, inclusive, artigos e livros assinados em conjunto.

Desse contato, parece ter surgido o interesse de Menotti pelo líder fascista italiano Benito Mussolini.

No final de 1922, o autor publica um artigo elogiando Mussolini e Kemal Paxá (Atatürk, líder turco). Embora a proposta fosse refletir sobre as atividades dos dois líderes, Menotti celebrou apenas o italiano, pois Mussolini teria “regenerado” a Itália, libertando-a dos “dentes ávidos dos ‘profiteurs’ burgueses, encarapitados nos postos de comando, e dos ambiciosos ‘meneurs’ das multidões proletárias desvairadas pelos falsos profetas” (HELIOS, 1922, p. 5). Mussolini era digno de aplausos porque libertara a Itália do capitalismo cúpido e do “bolchevismo” manipulador. No último parágrafo, ele volta a se referir a Atatürk e, na sequência, de novo a Mussolini:

[...] é outro herói iluminado, que mostra que as pátrias não morrem, quando há brio no sangue que corre nas veias dos seus filhos. É um bastião de heroísmo irredutível, anteposto à sanha dos usurpadores [...] Que a mocidade de todos os países leia nesses dois livros humanos a soberba lição da dignidade e do patriotismo. E que aprenda, quando preciso, a imitá-los. (Ibidem)

Para Menotti, Mussolini era um exemplo, e o fascismo italiano, um antídoto contra a anarquia e o bolchevismo. E não via aquele tipo de governo como algo “italiano”, mas como “uma força social instintiva e necessária [...], força de coesão, tradicionalista, que, reprime, equilibra e disciplina o extremado espírito filoneísta que age nas sociedades organizadas” (DEL PICCHIA, 1925a, p. 3)<sup>8</sup>. Atuando como uma reação “instintiva” ela:

Chamar-se-á “fascismo na Itália, “Legalidade” no Brasil, “princípio republicano” em Portugal, “Kemalismo” na Turquia. O substrato sociológico desse movimento é a permanência, [...]

[...] O “fascismo” – tornado hoje expressão reintegrada da tradicional consciência jurídica italiana – não é, bem analisado, uma resultante de ação pessoal de um caudilho, nem a elaboração político-doutrinária de um partido. É o próprio espírito da ordem constitucional tradicionalista contra a subversão de valores jurídicos e econômicos preconizada pelo comunismo. (*Ibidem*)

Quase uma década depois, em 1934, Menotti se detém sobre como Mussolini via o fascismo e como alguns especialistas o interpretavam:

Disse uma vez Mussolini que o “fascismo” era um fenômeno do Estado italiano nacional. Não duvido que o genial político, ao enunciar essa tese, lhe dava efetivamente, o sentido limitado que circunscrevia o movimento disciplinador italiano às fronteiras da península. Mas como acontece a todos os Messias, vêm depois os sibilinos intérpretes da palavra sagrada. Toda a palavra é elástica. E a mais elástica das palavras é sempre a palavra sagrada [...]

[...] Vai daí os glosadores do verbo “fascista” terem generalizado o conceito mussoliniano desta forma: “O Mestre quis dizer: como estrutura, o fascismo é um fenômeno nacional. Como ‘espírito’ é universal”. E de que era universal, vieram logo as provas: o salazarismo português, o kemalismo turco, o hitlerismo germânico e agora o rooseveltismo yankee [...] (DEL PICCHIA, 1934, p. 19)

Fiel em pensar o fascismo como força “social instintiva” e de “espírito universal”, Menotti não hesita em finalizar o artigo com o vaticínio: “Se o fascismo vencer no Brasil tomará aqui também uma força típica. Nada terá de comum como estrutura, com o mussolinismo, com o salazarismo ou o hitlerismo. Revestir-se-á de um caráter nosso. E poderá fazer a nossa felicidade” (*Ibidem*).

Essa adesão às ideias fascistas que, em 1936, o levará – em conjunto com Cassiano Ricardo – a criar o movimento “A Bandeira”, embasou as ações de Del Picchia entre 1922 e 1936. Em paralelo, ele irá

estruturar seu universo estético, cada vez mais distante das propostas experimentais (pelas quais nunca nutriu nenhuma simpatia real), para se aproximar de um ecletismo peculiar, possibilitando-lhe interessar-se tanto por projetos do arquiteto ucraniano, radicado em São Paulo, Gregori Warchavchik quanto pela pintura do paulista Clodomiro Amazonas.

A pesquisadora Maria Lúcia F. Guelfi, em estudo sobre a revista paulistana *Novíssima* –, publicada entre dezembro de 1923 e julho de 1926 –, afirma que o periódico, sob a responsabilidade de Cassiano Ricardo e, mais tarde, também de Del Picchia<sup>9</sup>, estava ligado a um “classicismo moderno”. Usando as proposições do poeta francês Jules Romains e seus seguidores, essa vertente concordava com a necessidade de se procurar novas possibilidades para alcançar a Beleza, “mas reagia tanto às ‘fórmulas emperradas’ do passado, quanto ao desequilíbrio dos renovadores radicais” (*Ibidem*, p. 80).

Lendo os textos de Del Picchia escritos no período, é inegável como o seu ecletismo tinha como base essa teoria interessada em apaziguar os extremos das vertentes estéticas da época, mas não era apenas Jules Romains e seus parceiros que se tornaram parâmetros para ele e outros modernistas.

Em seu estudo sobre o futurismo paulista, de 1994, a estudiosa Annateresa Fabris atenta para um fato: Menotti, assim como outros modernistas, nos parâmetros que absorviam vindos da Itália, estavam menos ligados ao futurismo “histórico” de Filippo Tommaso Marinetti e mais aderentes ao “segundo momento futurista” – ou “futurismo de Florença” –, capitaneado pelos intelectuais Giovanni Papini e Ardengo Soffici. Segundo Fabris, esses dois autores distinguiam “futurismo” de “marinettismo”, distanciando-se de alguns posicionamentos de Marinetti. Fabris aponta seis aspectos do “futurismo de Florença” incorporados ao discurso dos modernistas:

[...] a negação da *tabula rasa* e a busca de uma ideia de passado que não negue o legado das gerações anteriores, mas que seja capaz de decantá-lo e de torná-lo parte integrante da visão do presente; a crítica a uma concepção de modernidade mecânica e materialista, vista como núcleo apenas temático; a defesa da personalidade individual em detrimento da ação do grupo; a recusa de alguns métodos de ação utilizados por Marinetti; o desejo de determinar um *corpus teórico* para propostas da arte moderna; a busca de uma arte purificada. (FABRIS, 1994, p. 113)

Para Menotti, com inúmeros interesses e querendo se afirmar e angariar prosélitos em todas as áreas da produção

artística e intelectual, essas diferenças vinham a calhar porque se amalgamavam com as propostas hauridas nos ensinamentos de Romains. Introjetando essas posturas menos belicosas com o passado e descompromissadas com ações coletivas do presente, Del Picchia podia exercer sua mediação entre modernistas e passadistas, reivindicando não importar se o artista estava ou não ligado à arte moderna, desde que fosse um espírito “independente” de qualquer “seita artística”. Em setembro de 1923, reafirma sua “independência”:

Estou cansado de repetir o que disse no Municipal, entre guinchos e vaias. Não sou “futurista” ... “Futurismo” é uma escola e uma escola é uma gaiola [...] Eu quero ser apenas eu mesmo. Não tenho nem quero ter ligações literárias. Quero viver quieto, no meu cume, no meu silêncio, dentro do meu sonho [...] indiferente, mas pessoal, cultivo meus instintos estéticos, rebeldemente, como um tigre cultiva sua sanha e sua força. Escrevo o que me vem à cabeça menos coisas parnasianas, porque felizmente, essa mania não me ataca nunca [...] (HELIOS, 1923a)

Em junho de 1924:

É tempo de se porem as coisas nos eixos. O “futurismo” da extinta fase inicial, arrepiado e rixento, já é uma velharia insonsa, ronceira e impertinente [...] Explicava-se há dois anos [...]

[...] Entretanto, esse “futurismo” de combate – que teve seu berço legítimo em S. Paulo – consagrado pela assuada inicial, [...] alcançou já seu objetivo: descarnou, até o âmago, nosso enfado pela monótona literatice cacete, em voga no instante do seu surto [...] A ideia vingou. A fase de demolição passou. É mister agora apenas construir. (DEL PICCHIA, 1924b, p. 3)

E o que seria “construir” para Del Picchia? Para ele:

[...] Basta de se citar Apollinaire, Cocteau, Max Jacob, Swobb, toda a carpintaria cubista, dadaísta, cacetista que nos arrepia os nervos por estrangeira e decalcada. Façamos obra nossa, brasileira, atual, individual, própria, já sabemos que a consciência estética do tempo é outra. Para que insistir mais? [...]

[...] Surjam, agora, as penas capazes da obra séria de reconstrução! (Ibidem)

Menotti, portanto, dois anos depois da Semana de Arte Moderna, reforça o caráter “construtor” do novo momento modernista e associa essa construção à busca de uma arte “genuinamente” brasileira, levada adiante, não pela ação coordenada de um grupo, mas por artistas “livres e espontâneos. Individuais e sinceros”.

Em busca dessa arte sem europeísmos e interessado na ênfase ao individualismo, em 1924, Menotti recebeu negativamente a poesia “pau-brasil”, do até então amigo Oswald de Andrade:

[...] comunico a todos os meus camaradas intelectuais que quebrarei relações com todos os que se acaudilharem a definidas bandeiras, cheirando assim a academismo dentro da nossa própria corrente libertária. Considerarei incuravelmente contaminados de passadismo-açu todos os que não forem pessoais e insubmissos, originais e rebeldes. Portanto, os que se tornarem asseclas da “poesia pau-brasil”, de que se fez apóstolo o sr. Oswald de Andrade, serão tidos e havidos como réprobos, escravos e retardatários.

Faço essa declaração porque não há nada de mais pouco brasileiro e antimoderno que o “pau-brasil”, madeira hoje tão lendária como o baobá de Tartarin de Tarascon [...] (HELIOS, 1924, p. 4)

Foi a potência das propostas de Oswald que originou a reação de Del Picchia, Salgado e Ricardo, concebendo um movimento para combatê-la: o “verdamarelo”. Se, até ali, Menotti apregoara não aceitar “igrejinhas” e “escolas”, agora, paradoxalmente, parecia ter chegado a hora de se articular contra um adversário comum: a produção de Oswald e de seus seguidores – supostos arremedos de modas parisienses.

Em setembro de 1925, Del Picchia publicou um artigo declarando ter recebido uma carta de Salgado e Ricardo, posicionando-se sobre o lançamento – “mais uma vez” – do manifesto da “Poesia pau-brasil”. Ele publica então a carta em que, a certa altura – e sem perceberem a ironia de Oswald –, Ricardo e Salgado

afirmaram a inadequação de se denominar um movimento, pautando-se num produto cobiçado pelo colonizador, ainda mais em um país como o Brasil:

1º. Pau-Brasil é madeira que já não existe; 2º. Interessou holandeses, franceses e chineses, menos os brasileiros, que dela só tiveram notícia por historiadores.; 3º. Inspirou a colonização, quer dizer: a assimilação da terra e da boa gente empachada, pelo estrangeiro; em síntese - pau nefasto, primitivo, colonial, arcaísmo da flora, expressão do país subserviente, capitania, governo geral, sem consciência definida, balbuciente etc. (DEL PICCHIA, 1925b, p. 3)

Contra essa situação, ambos propunham uma poesia “Verde e Amarelo”:

“Verde e Amarelo” não é somente um distintivo de jacobinos; é um símbolo de nação forte, livre de influências, uma nação que quer marchar, caipiramente inadaptável a feições morais e intelectuais de estrangeiros. Personagem ouriçado de individualidades irremovíveis... Ouvidos moucos ao “alto lá” da Europa [...]

[...] Basta de teorias. Basta de receitas da Europa. De esnobismos de adaptações e arremedos [...] Vamos fazer o nosso. Nem que não saia certo. Mas nosso. Arte intencionalmente, birrentamente brasileira. (*Ibidem*)

Finda a transcrição, Menotti sentiu-se à vontade para posicionar-se frente aos dois movimentos, assim como a respeito de Oswald:

“Pau-Brasil” é o retorno [...] É a renúncia de tantas conquistas. É uma confissão da incapacidade para replasmar e aproveitar o material existente, rico por ser complexo, novo por ser em grande parte inexplorado, original por seu eclético [...] É procurar o Brasil onde havia uma colônia. É estrangeirar-se. “Verde e Amarelo” indica à geração nova um caminho sem barreiras nas curvas [...] Correm todos para largos e livres horizontes de beleza. Não é tradicionalista nem anti-tradicionalista. Não há estradas paralelas. Oswald [...] fará com o pau-brasil uma fogueira de São João [...] em honra ao instante comocional que atravessamos [...] Desistirá do apostolado da Regra, integrando-se na criadora e reveladora Liberdade. (*Ibidem*)

Se esses posicionamentos distanciaram os dois grupos, também proporcionaram a radicalidade de ambos. Não ser compreendido por seus pares levou Oswald a enveredar por um caminho ainda mais radical, que o direcionaria à publicação, em 1928, do “Manifesto antropófago”, em que se percebe sua capacidade em produzir uma leitura original do debate antropológico no país e das ideias de Freud, invertendo o sentido e as demandas

que o psicanalista austríaco havia estabelecido no texto “Totem e tabu” (FREUD, 2012, p. 13). Oswald, assim, refletia sobre a condição do Brasil e do brasileiro, a partir de um posicionamento crítico perante a tradição e a “erudição” europeias – simbolizada pelas filosofias de Nietzsche e de Keyserling e da psicanálise de Freud<sup>10</sup>. O que pouco se discute, no entanto, é que a tese fundamental de Oswald foi, em grande parte, gestada no calor do debate entre ele, seu grupo e os “verdamarelistas”.

A presença de Freud também aparece nas reflexões de Plínio Salgado que fariam surgir o movimento da Anta, demonstrando que havia, nos dois grupos, uma tentativa de superação do indianismo do século XIX, a partir de um mergulho no passado brasileiro. É claro que, no caso de Oswald, a dimensão crítica que o caracterizava não deixaria que ele perdesse o distanciamento necessário para não resvalar para qualquer tipo de cegueira ideológica. O que ocorrerá com Plínio Salgado. Isto não significa, entretanto, que os dois grupos não trilhavam caminhos próximos.

Segundo Maria Lúcia Guelfi (op. cit., p. 173):

O “movimento da Anta” geralmente é definido como a reação que o grupo verde-amarelo fez à *Antropofagia*. De fato, o manifesto “Nhengaçu Verde Amarelo”, publicado por Plínio Salgado em 1929, tem o caráter de reação

ao “Manifesto Antropófago”, mas o movimento já vinha tomando este rumo bem antes da sua publicação<sup>11</sup>.

Havia, portanto, um caldo de cultura em São Paulo que propiciaria, “naturalmente”, tanto o surgimento do movimento Antropófago quanto o da Anta. A autora também atenta para o artigo “O sonho da raça”, do jornalista paulista Alarico Silveira, publicado no final de 1924 na revista *Novíssima*, fundamental para o surgimento do movimento da Anta (SILVEIRA, 1924). Guelfi se posiciona sobre o texto de Silveira:

O artigo descreve a possível rota de invasão dos tupis no território brasileiro [...]. Esta “tupiretama” é comprovada pela identidade de costumes e tradições que se verificam nas regiões por onde passou o elemento tupi, atingindo também as Guianas, parte da Argentina, a totalidade do Paraguai, atingindo também o Peru, Venezuela e Colômbia. Também a presença nesta vasta área da “língua geral” é uma prova da invasão deste povo indígena [...] O espírito agressivo e conquistador desse povo é tão forte que muito contribuiu para aguçar no colonizador, que aqui chegou em 1500, “o instinto guerreiro e imperialista”. A marcha para o oeste empreendida pelas bandeiras paulistas, nada mais foi do que a resposta a um apelo que os chamava de volta às origens, para realizar o grande “sonho da raça”, que era conquistar todo o território brasileiro. Mas a ganância da prata, do ouro e do escravo fez com que bandeirantes se lançassem numa luta

fratricida que os impediu de dominar o oeste. Agora, 300 anos depois, alguma coisa “nos chama” de volta ao oeste. É preciso conquistá-lo em paz, sem as mesquinhas contendidas sul-americanas. (GUELFI, op. cit., p. 174)

Plínio Salgado lançou mão dessas hipóteses para explicar, em 1926, a unidade racial que pensava encontrar no Brasil, apesar de todos os contrastes:

E é bem possível que essa unidade racial [...] tenha origem no elemento tupi, a grande raça que derivou [...] dos araxás iluminados do Oeste, roteiro épico das pirogas empenachadas, pelo Amazonas até Marajó, depois pela costa, arrasando os broncos tapuias, ou na marcha através das florestas, rumo do oceano até encontrar as planuras predestinadas de Piratininga [...] Não é absurdo acreditar-se que essa raça plantou no sangue do branco [...] a nostalgia do Oeste, que determinou a investida bandeirante, vitoriosa naquele rumo e que até hoje nos indica o caminho predestinado da Nação. (SALGADO *apud* GUELFI, op. cit., p. 174)

Em 1927, ou seja, um ano antes do lançamento do Movimento Antropófago, Menotti, Plínio e Cassiano publicaram *O Curupira e o carão*, coletânea de artigos escritos por eles, entre 1922 e 1927 (SALGADO; DEL PICCHIA; RICARDO, 1927). No penúltimo texto da coletânea – “A revolução da Anta (Pela unidade e independência

espiritual do Brasil)" –, Salgado amplia seu pensamento sobre o Brasil e os brasileiros, ainda levando em conta os ensinamentos de Alarico Silveira:

A Anta é o totem da raça tupi. Os tupis, muito antes de chegarem aqui os portugueses, desceram das Ibiturunas (Cordilheira dos Andes), e marcharam pelas florestas, rumo do oceano [...]

[...] Esses tupis diziam-se descendentes da Anta. Como é sabido, todas as clãs primitivas [sic] tiveram seus totens, quer dizer, animais de que se diziam filhos. O sangue desses bichos sagrados era, em festa rituais, inoculado nas veias dos guerreiros, para que se fortalecessem neles as virtudes totêmicas da raça. O "totem", com o tempo, ia tomando amplitudes maiores: da clãs para a tribo; da tribo para a Nação, para todo um grupo étnico ou organização política. Daí, a "loba" dos romanos; o "galo", da França; o "boi", o "crocodilo", do antigo Egito etc. A Anta é o "totem" brasileiro, pois foi o índio a base da formação nacional [...]

[...] não fosse esse meio étnico, pelo qual passaram os europeus, nas longas décadas pré-bandeirantes, e o branco não entraria no sertão. O matrimônio celebrado por Anchieta, das duas raças, que se defrontaram como noivas, possibilitou as investidas – mais tarde – de Fernão Dias, dos Raposo Tavares, dos Paschoal Moreira e Anhangueras. Não só imunizados, pelo cruzamento, contra as maleitas, as úlceras, os mil venenos e as insídias dos Paiaguás [...] os sertanistas sofreram, por um sentimento de atavismo, ou por uma adaptação ao meio étnico, a saudade ancestral dos planaltos do Oeste (SALGADO; PICCHIA; RICARDO, 1927, p. 92)

Guelfi, ainda discutindo o movimento da Anta, cita Cassiano Ricardo a respeito da dissidência ocorrida no grupo “verdamareló”, na passagem do “verdamarelismo” para a Anta: “Plínio achava que o leite da nossa civilização havia sido bebido na Anta. Menotti queria que o leite fosse da loba latina. A discussão veio para o jornal, amistosa, mas um pouco renitente por parte de ambos os lados” (RICARDO, 1979, p. 29 *apud* GUELFI, op. cit., p. 176). Sobre o assunto, Salgado afirmaria que:

[...] movimento [da Anta] foi uma espécie de “ala esquerda” do “Verde-Amarelismo”, constituída por ele e Raul Bopp. Da mesma forma que havia rompido com os modernistas junto dos “verde-amarelos”, por acharem que aqueles continuavam com o espírito europeu de experimentação puramente literária, também acabou com o “Verde-Amarelismo”, concluindo que se estacionava num nacionalismo demasiadamente exterior [...] (GUELFI, op. cit., p. 175)

Se Bopp e Salgado desejavam extinguir o “Verdamarelismo” em prol da revolução da Anta, a ala “direita” do movimento Verde Amarelo – ou seja, Menotti e Cassiano Ricardo – parece não ter se conformado com o novo direcionamento, mesmo tendo concordado que, em 8 de dezembro de 1927, Salgado publicasse, no *Correio Paulistano*, o artigo “Matemos o Verdamarelismo”.

Quase um ano antes desse artigo, Menotti publicara um texto em que discutia outra matéria de Salgado, em que se dedicava à valorização da Anta para a “raça” brasileira, em detrimento da Loba latina. Para Del Picchia, o amigo, “montado na Anta” parecia “ansioso de esgoelar a Loba materna que aleitou a malta de velhacos criadores da maior nação do universo [...]” (DEL PICCHIA, 1927, p. 3). Menotti tenta dissuadir Salgado de entender os indígenas como símbolos da nacionalidade, mencionando seu artigo de 1921, “Matemos Peri”, para, mais uma vez, afirmar que os indígenas, havia tempo, não significavam nada para o Brasil:

[...] nem outro Peri havia para matar – como expressão típica de raça – senão os caçados em Milão [...] porquanto no Brasil os índios são quase uma memória nos textos dos nossos historiadores.

A tese [de “Matemos Peri”] estava certa. Não é verdade que o índio represente nossa nacionalidade [...] a raça branca, mais forte, absorveu as demais, resistindo ainda o negro, vigoroso colaborador da nossa fortuna. (*Ibidem*)

Menotti nunca deixará de se referir ao “Verde Amarelo”, mantendo-o dentro do rol dos principais movimentos literários de São Paulo no período. Em artigo de março de 1929, sobre a “letargia” da cena artística paulistana, ao elencar seus principais nomes, separou Plínio Salgado – como capitão do grupo

da Anta – , de Cassiano Ricardo, como se este frequentasse outro pelotão (DEL PICCHIA, 1929, p. 6).

Em meados de 1930, ao publicar a carta aberta que enviou a Cassiano Ricardo explicando as razões que o teriam levado a desistir de uma vaga na Academia Brasileira de Letras, Del Picchia solicita ao amigo que: “Escolha as mais festivas penas verdamarelas e prepare o canitar da vitória: desisti da imortalidade”. Continuando, afirma: “Retorno à taba como um glorioso guerreiro tapuio que fora à guerra, carreando, de volta, troféus e cabeças tabajaras sem ter disparado uma seta em combate” (Idem, 1930, p. 2).

Menotti arremata:

Aqui está o “nheenguassu” que eu devia a você, Cassiano, meu amigo, meu irmão, grande poeta da minha terra, legítimo orgulho do valor mental da nossa gente. Afemos as nossas setas e recomecemos nossa gloriosa caçada de papagaios. O Brasil precisa ainda de muitos caçadores. E esses, para serem mais destros, é mister que não tenham os pulsos acorrentados, nem as asas presas dentro de gaiolas, mesmo que elas sejam de ouro!

Empunhe a inúbia alvissareira. Trôe o boré na taba verdamarela. Conte à tribo que voltou o esmadrigado companheiro, forte e feliz de poder recomeçar novas andanças e novas guerras! (Ibidem)

Importante que, em nenhum momento, Menotti se refere ao movimento da Anta, se pronunciando como representante do grupo verdamarelo. Note-se, igualmente, como ele chama a si mesmo de um “glorioso guerreiro tapuio”, e não um guerreiro tupi, mais uma vez distanciando-se – consciente ou inconscientemente – dos postulados do grupo da Anta.

Em 1935, o autor voltou a se pronunciar sobre as bases da “raça” brasileira e de novo neutralizou a importância do indígena. A oportunidade se deu em um artigo sobre a presença de imigrantes europeus no Brasil. Se, para alguns, o imigrante era um aproveitador que encontrava “tudo feito”, para Del Picchia, ele era um colaborador, alguém que se unia à construção da nação. Para justificar seu posicionamento, o poeta retoma as ideias de Washington Luís, para o qual todos no Brasil eram imigrantes. E repete: “De fato: o elemento autóctone, o índio, não foi fator de civilização. A história dessa grande pátria nasceu com a audácia dos descobridores. Sua dilatação territorial e sua cristianização foi obra latina, logo, de elementos humanos imigrados” (DEL PICCHIA, 1935, p. 2).

Essa declaração proferida anos depois do surgimento do grupo da Anta demonstra que, de fato, Menotti nunca aceitou

as premissas de Salgado. Para ele, o Brasil não seria obra da Anta Tupi, mas da Loba Capitolina.

Filho de imigrante, Menotti talvez sentisse o artificialismo da proposta de Salgado, embora sua própria percepção de Brasil como país latino não fosse menos falseada. Esse seu afastamento em relação às ideias do amigo também sofreu influência da guinada que este último deu para a extrema-direita, criando a Ação Integralista Brasileira. Como corolário desse distanciamento, em 1936, Menotti formulou o seu movimento “A Bandeira”, um “retorno” à figura branca do bandeirante:

[...] Quanto a mim, com Cândido Motta Filho, Cassiano Ricardo, Ellis Júnior e outros, aos separarmo-nos de Plínio, organizaríamos o movimento nacionalista de “A Bandeira” postulando uma democracia [...] que realizasse, numa síntese ideal, a justiça social pleiteada pela esquerda, enquadrando-a dentro da ordem e disciplina preconizados pela direita. Nosso “slogan” seria: Contra as ideologias forasteiras e dissolventes, opõe o pensamento original da tua Pátria. (DEL PICCHIA, 1972, p. 223, *apud* GUELFI, op. cit, p. 182)

Em 1936, o *Jornal do Brasil* transcreveu um pronunciamento de Menotti durante a “Hora do Brasil”, em que resumiu o que entendia por Brasil e contra quem o movimento “A Bandeira” vinha lutar:

[...] Esquecido da herança atávica, muito brasileiro de hoje, se tem os pés nos caminhos riscados na terra pelos preadores da terra, começa a vender a alma a troco de ideologias forasteiras. Veio um traficante mongólico, com as unhas cheias de sangue, e propôs-lhe trocar [...] sua família, a organizada prosperidade dos seus campos, por um reino de utopia, no qual os homens sem Deus organizarão uma horda sem pátria [...] Os velhos bandeiras, nas suas tumbas, fremiram de indignação. Teria degenerado a raça? [...]

[...] São Paulo, a quem o destino legou [...] a função de riscar as fronteiras geográficas da Pátria, conclama hoje, os intelectuais e os patriotas de todos os recantos da Nação, para se unirem e formarem a “Bandeira”, com o fito de defender a expressão original da nossa terra e a unidade espiritual da nossa gente. (DEL PICCHIA, 1936).

Na sequência, Menotti reafirma os propósitos do movimento que ele e seus colegas criaram:

[...] Todos juntos, dentro da ordem, levantaremos o grande inquérito das mais legítimas aspirações nacionais extirpando do nosso seio ideias malsãs. Não precisamos pedir a técnicos de utopias, normas da estranha, ferindo a passionalidade do nosso povo e desnaturando a fisionomia típica do nosso pensamento. Aos libertários-liberticidas e aos igualitários-escravizadores, mostraremos que somos o único povo do universo que processou a fraternidade, pois no Brasil não temos preconceitos de cor, de credo e de origem. É isso que aspira a Bandeira. [...] Nem fascismo, nem bolchevismo: bandeirismo! (Ibidem).

Essas suas palavras ecoarão na mensagem do interventor/governador do Estado de São Paulo, Armando de Salles Oliveira, à Assembleia Legislativa, em 9 de julho do ano seguinte, quando ele justifica a proposta de construção do *Monumento às Bandeiras*, de Victor Brecheret:

[...] tomou o Governo a iniciativa de mandar construir no centro de uma nova praça de S. Paulo, o monumento que em honra dos Bandeirantes foi ideado por um dos maiores artistas brasileiros, Victor Brecheret [...]

Não há quem desconheça a concepção de Brecheret. É uma arrancada de Bandeirantes, para a conquista da Terra Virgem. É um instantâneo da vida de uma Bandeira, apanhado com impressionante felicidade [...] Os homens, surpreendidos numa saída, caminham para o alto: é o idealismo paulista em ação [...] Dois bandeirantes, os chefes, vão na frente, a cavalo: é o princípio da autoridade, o mais forte esteio da civilização que o comunismo tenta destruir. As figuras decrescem em tamanho: é a hierarquia, inseparável da disciplina e um dos mais belos princípios da organização social [...]

[...] propõe-se que esse monumento seja levantado numa praça de São Paulo, atestando o desejo dos paulistas de renovar os princípios e os feitos que constituíram os fundamentos da nacionalidade.

(OLIVEIRA, 1937 *apud* BATISTA, 1985, p. 57)

Em artigo publicado em 1969, Menotti lembra que Cassiano Ricardo, então secretário de Salles Oliveira, o levou ao Guarujá

(onde o governador descansava), juntamente com Brecheret, para que este apresentasse seu projeto de monumento para o então governador (DEL PICCHIA, 1969b). Ricardo, por sua vez, relata o mesmo episódio e reivindica para si o privilégio de ter sido ele quem sugeriu ao então interventor/governador que retomasse o projeto do escultor (RICARDO, 1970, p. 100).

Ainda está para ser averiguado o grau de influência do pensamento de Menotti no projeto que, em 1936, Victor Brecheret produziu para o futuro *Monumento às Bandeiras*, inaugurado somente em 1953, no Parque Ibirapuera, em São Paulo.

Nota-se que, tanto ele quanto Cassiano Ricardo disputavam esse protagonismo, mesmo que de forma discreta. De fato, tenha sido Menotti ou Ricardo, o dado é que o pensamento de Salles Oliveira, replicando as propostas do movimento “A Bandeira”, atrela o *Monumento* de Brecheret a esse ideário conservador do Brasil e do brasileiro, de origem paulista.

Por outro lado, já que os dois intelectuais haviam criado tal movimento, não se deve deixar em segundo plano que Menotti e Cassiano, também no plano estético, compartilhavam um mesmo credo moldado, em grande parte, na recuperação de uma iconografia comprometida com a representação do real, mesmo que por meio da síntese e da estruturação íntegra das formas.

Se observarmos o *Monumento às Bandeiras*, veremos que Brecheret seguiu essa mesma estratégia: mesmo que sempre atento à plenitude do *Monumento* e dos segmentos que o compõem, não restam dúvidas de que o escultor descreveu a “saga bandeirante” dentro dos limites das concepções daquele processo histórico, concebidos por Menotti e Cassiano e reiterados por Armando de Salles Oliveira.

Ao mesmo tempo que é preciso enfatizar o quanto o *Monumento às Bandeiras* é aderente a um discurso que consagra a supremacia do branco e do mameluco<sup>12</sup> – ao invés dos indígenas (como teria preferido Plínio Salgado) –, a obra mantém uma autonomia formal e um entrosamento com a estética “neoclássica” dos anos 1920 e 1930 que diz mais sobre aqueles que assessoraram o artista e sobre aqueles que o patrocinaram do que, propriamente, sobre os bandeirantes paulistas.

## NOTAS

1. Tradição esta, de resto, já comprometida pela ênfase à horizontalidade que, desde a maquete de 1920, Brecheret concedeu ao *Monumento*, contrariando a norma que pregava a verticalidade nesse tipo de produção.
2. Importante: Como será visto, Menotti Del Picchia assina seus artigos com seu próprio nome e com os seguintes pseudônimos: Helios (com o qual assinou por anos a coluna “Crônica Social” do *Correio Paulistano*), Aristophanes e Geno. Embora o autor tentasse assinar com seu próprio nome apenas artigos de “fundo”, essa distinção nem sempre ocorria. Assim, o autor aqui será referido com seu nome, e a informação sobre a “autoria” de cada artigo estará na nota indicativa.
3. Sobre Nicola Rollo, cf. KUNIGK (2001).
4. Sobre o *Monumento à Independência*, cf. MONTEIRO (2017).
5. No dia 26 de outubro de 1921, o jornal *O Combate* (p. 3) publicou a nota: “Foi autorizado o pagamento de 70:000\$000 ao sr. Nicola Rollo, primeira prestação pelo grupo em bronze a ser construído diante do muro da esplanada do Parque francês, em frente ao Museu de Ipiranga”. Em 9 de setembro do ano seguinte, no jornal *Il Pasquino Coloniale* (n. 777), saiu uma foto do projeto de Rollo, com a seguinte legenda: “*Progetto del monumento che verrá eretto sulla spianata chè se estende sotto il Museo Dell’Ipiranga.*”. Já na “Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo, em 14 de julho de 1923, pelo Dr. Washington Luiz Pereira de Souza, Presidente do Estado de São Paulo”, publicada no *Relatório dos Presidentes dos Estados Brasileiros (SP)* (p. 68), foi publicado: “Ficou também terminado o muro de sustentação da esplanada do Museu, em cantaria de granito, formando fundo apropriado para receber o grupo escultural dos ‘Bandeirantes’, de cuja execução se acha incumbido o escultor Nicola Rollo”.
6. Perceber o indígena como uma abstração não foi privilégio da elite econômica brasileira. A maioria dos intelectuais locais, durante os séculos XIX e XX, parece ter compartilhado esse ponto de vista.
7. Como será visto no decorrer do texto, esse artigo continuará tendo ressonância anos depois de sua publicação.

**8.** Este artigo é uma resposta do autor aos comentários feitos no jornal *Il Piccolo*, de São Paulo, sobre “Espírito do fascismo”, artigo que ele havia publicado dias antes na imprensa (artigo não encontrado até a publicação deste).

**9.** Menotti Del Picchia também foi diretor de *Novíssima*. Embora a autora não especifique quando Del Picchia iniciou essa atividade, em 1925, ele já atuava como tal (GUELFI, 1987, p. 150).

**10.** Sobre o assunto, cf., entre outros, BITARÃES NETTO (2004).

**11.** O artigo “Nhengaçu verde amarelo”, ainda segundo a autora, foi publicado no *Correio Paulistano*, São Paulo, no dia 17 de maio de 1929.

**12.** No *Monumento*, são os únicos a cavalo à frente do cortejo.

## ■ REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário. "Curemos Peri!" (Carta aberta a Menotti Del Picchia), **Novos Estudos Cebrap**. São Paulo, n. 57, jul. 2000, pp. 33-36.
- ARISTOPHANES. Ainda o Monumento, **A Gazeta**. São Paulo, 31 jan. 1920, p. 1.
- BARREIRINHAS, Yoshie Sakiyama. **Menotti del Picchia**: o gedeão do Modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- BATISTA, Marta Rossetti. **Bandeiras de Brecheret**: história de um monumento (1920-1953). São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.
- BITARÃES NETTO, André. **Antropofagia oswaldiana**. Um receituário estético e científico. São Paulo: Annablume, 2004.
- DEL PICCHIA, Menotti. **A longa viagem**: segunda etapa. São Paulo: Martins, 1972.
- DEL PICCHIA, Menotti. Caboclo, **Correio Paulistano**. São Paulo, 15 abr. 1918, p. 1.
- DEL PICCHIA, Menotti. Coisas brasileiras, **Correio Paulistano**. São Paulo, 27 nov. 1923a, p. 3.
- DEL PICCHIA, Menotti. Da estética: seremos plagiários?, **Correio Paulistano**. São Paulo, 10 abr. 1920, p. 1.
- DEL PICCHIA, Menotti. Desimortalidade: carta a Cassiano Ricardo, **Correio Paulistano**. São Paulo, 29 jun. 1930, p. 2.
- DEL PICCHIA, Menotti. Fascismo e hitlerismo, **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro,

ro, 16 set. 1934, p. 19.

DEL PICCHIA, Menotti. História de um monumento (I), **Diário de São Paulo**. São Paulo, 26 jun. 1969a, p. 4.

DEL PICCHIA, Menotti. História de um monumento (II), **Diário de São Paulo**. São Paulo, 3 jul. 1969b, p. 4.

DEL PICCHIA, Menotti. Ideias orgânicas de um discurso, **Correio Paulistano**. São Paulo. 6 abr. 1924a, p. 3.

DEL PICCHIA, Menotti. Inquérito sobre problemas brasileiros: o Brasil e o emigrante, **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 11 ago. 1935, p. 2.

DEL PICCHIA, Menotti. Letargia, **Correio Paulistano**, São Paulo, 13 mar. 1929, p. 6.

DEL PICCHIA, Menotti. Loba, anta ou manitôs? **Correio Paulistano**, São Paulo, 12 jan. 1927, p. 3.

DEL PICCHIA, Menotti. Matemos Peri, **Jornal do Comércio**. São Paulo, 23 jan. 1921, p. 3.

DEL PICCHIA, Menotti. Nacionalismo integrador: a propósito da Associação dos Filhos de Italianos nascidos no Brasil, **Correio Paulistano**. São Paulo, 19 ago. 1923b, p. 3.

DEL PICCHIA, Menotti. O fascismo, **Correio Paulistano**. São Paulo, 7 out. 1925a, p. 3.

DEL PICCHIA, Menotti. Pela ordem..., **Correio Paulistano**. São Paulo, 28 jun. 1924b, p. 3.

DEL PICCHIA, Menotti. "Somos o único povo do universo que processou a fraternidade": o escritor Menotti Del Picchia fala na "Hora do Brasil", **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 21 ago. 1936, p. 11.

DEL PICCHIA, Menotti. Verde e amarelo, **Correio Paulistano**. São Paulo, 23 set. 1925b, p. 3.

FABRIS, Annateresa. **O futurismo paulista**: hipótese para o estudo da chegada da vanguarda no Brasil. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1994.

FABRIS, Annateresa. Um futurismo singular: Menotti Del Picchia, **MODOS**: Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n. 1, jan. 2018, pp. 29-48. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663350>. Acesso em: 27 maio 2022.

FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu, contribuição à História do Movimento Psicanalítico e outros textos [1912-1914]**. Obras completas, v.11 / Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GUELFI, Maria Lúcia F. **Novíssima**: estética e ideologia na década de vinte. São Paulo: IEB-USP, 1987.

HELIOS. A Monsieur, Mm. Ou Mlle. YKss..., **Correio Paulistano**. São Paulo, 20 set. 1923a, p. 5.

HELIOS. Aos moços da minha geração. Crônica Social, **Correio Paulistano**. São Paulo, 2 maio 1923b, p. 3.

HELIOS. Manifesto anti-pau-brasil, **Correio Paulistano**. São Paulo, 13 abr. 1924, p. 4.

HELIOS. Mussolini e Kemal Paxá, **Correio Paulistano**. São Paulo, 30 nov. 1922, p. 5.

HELIOS. Pelo Brasil brasileiro. Crônica Social, **Correio Paulistano**. São Paulo, 6 maio 1923c, p. 3.

KUNIGK, Maria Cecilia Martins. **Nicola Rollo (1889-1970)**: um escultor na modernidade brasileira. 2001. 184 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

MONTEIRO, Michelli Cristine Scapol. **São Paulo na disputa pelo passado**: o monumento à Independência de Ettore Ximenes. 2017. 455 f. Tese (Doutorado em Ciências) – Programa de Pós-Graduação em Ciências, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

OLIVEIRA, Armando de Salles. **Jornada democrática**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

RICARDO, Cassiano. **Viagem no tempo e no espaço**: memórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

SALGADO, Plínio; DEL PICCHIA, Menotti; RICARDO, Cassiano. **O curupira e o carão**. São Paulo: Helios, 1927.

SILVEIRA, Alarico. O sonho da raça, **Novíssima**. São Paulo, nov./dez. 1924, p. 44.

## ■ SOBRE O AUTOR

**Tadeu Chiarelli** é Professor Sênior do Departamento de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP e Professor junto ao Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP (1983-2018). Atuou como curador-chefe do MAM São Paulo (1996-2000), diretor do MAC-USP (2010-2014) e diretor geral da Pinacoteca de São Paulo (2015-2017). Tem estudos publicados nas áreas de história da crítica de arte no Brasil (séculos XIX e XX) e história da arte no Brasil (séculos XIX, XX e XXI).

Artigo recebido em  
16 de maio de 2022 e aceito em  
27 de junho de 2022.

# DA OFERTA À RECUSA: SOBRE OS DESAPARECIMENTOS IMAGINÁRIOS DO *MONUMENTO ÀS BANDEIRAS*

FROM OFFER TO REFUSAL:  
ON THE IMAGINARY  
DISAPPEARANCES OF THE  
*MONUMENT TO THE BANDEIRAS*

DE LA OFERTA AL RECHAZO:  
SOBRE LAS DESAPARICIONES  
IMAGINARIAS DEL  
*MONUMENTO A LAS BANDEIRAS*

THIAGO GIL DE OLIVEIRA VIRAVA

## RESUMO

Artigo inédito<sup>1</sup>  
Thiago Gil  
de Oliveira Virava\*

DOI [https://orcid.org/  
0000-0002-3749-2083](https://orcid.org/0000-0002-3749-2083)

\*Universidade de  
São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.  
2178-0447.ars2022.199525

Este artigo discute aspectos dos discursos que acompanharam a proposição do projeto do Monumento às Bandeiras por Victor Brecheret, em 1920, e a inauguração da obra, em 1953, destacando dois pontos: por um lado, a percepção do monumento como oferta dos paulistas à nação brasileira; por outro, a cena de sua destruição, imaginada por Oswald de Andrade cerca de um ano depois da primeira apresentação do projeto. Partindo dessa discussão, investigo como a imaginação de sua destruição ou de seu desaparecimento se projeta novamente sobre o monumento desde os anos 1970, agora com a obra já concretizada, a partir tanto de trabalhos de artistas contemporâneos quanto de uma intervenção realizada diretamente sobre a escultura em 2013.

**PALAVRAS-CHAVE** Modernismo brasileiro; Victor Brecheret; Monumento às Bandeiras; Arte contemporânea brasileira;

## ABSTRACT

This paper examines aspects of the discourses that followed Victor Brecheret's project proposal for the Monument to the Bandeiras, in 1920, and its inauguration, in 1953, highlighting two points: on the one hand, the perception of the monument as an offer from São Paulo inhabitants to the nation; on the other, the scene of its destruction, imagined by Oswald de Andrade one year after the project was presented. Based on this discussion, the text investigates how its imagined destruction or disappearance has been projected onto the monument since the 1970s, the work now completed, from works by contemporary artists and a direct intervention on the sculpture in 2013.

## KEYWORDS

Brazilian modernism; Victor Brecheret; Monument to the Bandeiras; Brazilian contemporary art

## RESUMEN

Este artículo aborda los discursos que derivaron del proyecto Monumento a las Bandeiras, de Victor Brecheret, en 1920, y la inauguración de la obra en 1953, destacando dos puntos: la percepción del monumento como una oferta de São Paulo a la nación brasileña; y el escenario de su destrucción, imaginado por Oswald de Andrade aproximadamente un año después de la primera presentación del proyecto. Esta discusión sirve de base para examinar cómo la destrucción imaginada del monumento o su desaparición se proyecta otra vez en él durante los años 1970, pero ahora con la concreción de la obra, a partir de trabajos de artistas contemporáneos y de la intervención realizada de manera directa en la escultura en 2013.

## PALABRAS CLAVE

Modernismo brasileño; Victor Brecheret; Monumento a las Bandeiras; Arte contemporáneo brasileño



Nos anos que antecederam a celebração do Centenário da Independência do Brasil, os futuros modernistas de São Paulo compunham um dos grupos existentes na cidade que se empenhavam em imaginar propostas para uma inserção gloriosa dos paulistas nos festejos<sup>2</sup>. Um episódio importante desse processo se consagrou na historiografia do modernismo paulista como tendo sido a “descoberta” de Victor Brecheret, que aconteceu justamente em razão de um evento ligado ao Centenário, a exposição das maquetes inscritas no concurso do monumento à Independência, realizada no início de 1920, no Palácio das Indústrias. Ao visitar a mostra, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti e Helios Seelinger teriam tomado conhecimento de que um escultor recém-chegado de uma temporada de estudos na Itália havia instalado ateliê em uma das salas do edifício e resolveram conhecê-lo<sup>3</sup>. Dentro de poucos meses, Brecheret se tornaria o centro de uma verdadeira campanha em prol da modernidade de suas esculturas, que incluiu desde a publicação de artigos monográficos na recém-lançada revista *Papel e Tinta*, ilustrados com fotografias de suas obras, até a defesa sistemática

na imprensa local de que o estado e a prefeitura de São Paulo deveriam incentivar a produção do escultor, adquirindo ou encomendando obras suas para os espaços públicos da capital.<sup>4</sup>

O processo de elevação de Brecheret à linha de frente, no campo da arte, do grupo que em breve se afirmaria como a vanguarda “futurista” e depois “modernista”<sup>5</sup> teve seu ponto culminante em julho de 1920, quando uma comissão formada por Monteiro Lobato, Menotti Del Picchia, José Lannes, Oswald de Andrade e Léo Vaz organizou a exibição da maquete que havia encomendado ao artista para um monumento às bandeiras a ser erguido em São Paulo. Pensado como uma oferta paulista à pátria brasileira, em homenagem ao que se entendia ser a principal contribuição de São Paulo à história do país, o projeto de Brecheret, se viesse a ser concretizado para o Centenário da Independência, em 1922, seria também a primeira grande vitória pública do grupo que havia se reunido depois da mostra de Anita Malfatti, em 1917, para defender a urgência de renovação dos debates e valores estéticos prezados pelas elites culturais paulistas<sup>6</sup>. O projeto era ainda uma resposta e um contraponto à intenção manifestada pela comunidade portuguesa em São Paulo de igualmente comissionar um monumento às bandeiras. Ao abordar a existência desse

outro projeto, Menotti Del Picchia foi enfático na defesa de que as bandeiras eram obra dos paulistas e cabia somente a estes a prerrogativa de erguer um monumento em homenagem a elas: “A escolha do motivo ‘As Bandeiras’ da parte dos portugueses não é de todo feliz. Esse monumento deve pertencer aos paulistas: é o seu maior e mais sagrado patrimônio de glória” (DEL PICCHIA, 1920, p.1).

Ainda que a ideia não fosse original – a urgência de um monumento que celebrasse as bandeiras em São Paulo já havia sido apontada antes – e que o projeto de Brecheret não fosse nem o primeiro, nem o único, começava assim o processo que levou à inauguração, mais de três décadas depois, do *Monumento às Bandeiras* que conhecemos hoje, ocupando uma praça situada entre a Avenida Pedro Álvares Cabral e a Avenida Brasil, em uma das entradas do Parque Ibirapuera<sup>7</sup>.

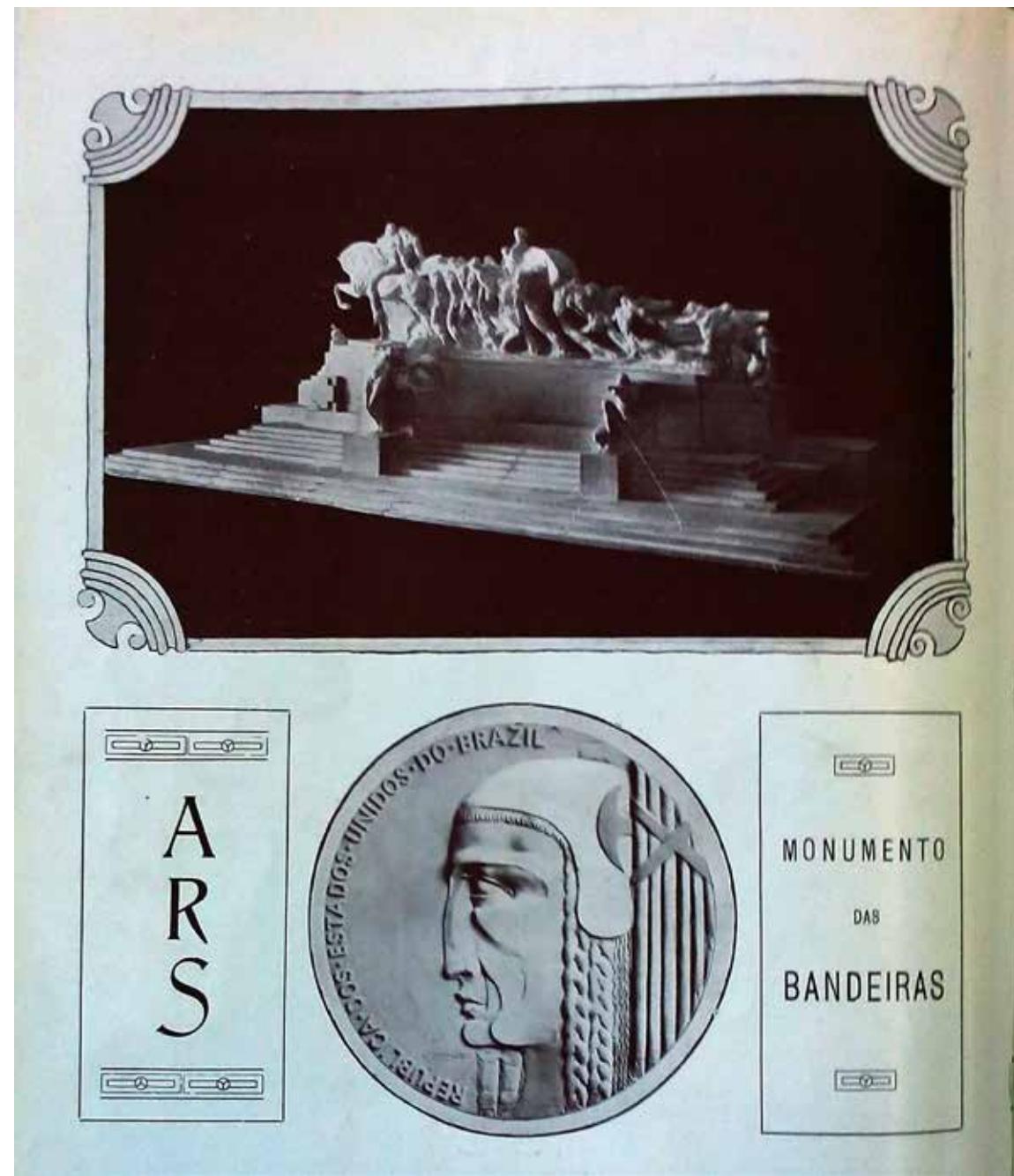


## SUSCIPE!

A apresentação ao público paulistano da primeira maquete produzida por Brecheret para o *Monumento às Bandeiras* foi acompanhada da divulgação de um memorial assinado pelo próprio artista, possivelmente inspirado por Menotti Del Picchia,

membro da comissão formada para elaborar a proposta (Cf. BATISTA, 1985, p. 26). Na transcrição do memorial publicada na revista *Papel e Tinta*, acompanhada de uma fotografia da maquete e de uma breve nota introdutória, já está presente a afirmação de que a obra era “oferecida à Pátria pelos paulistas”.

Alguns trechos do memorial não deixam dúvida do sentido nacional que se projetava para o monumento (Figura 1). Ao descrever, por exemplo, o simbolismo do grupo central, o texto afirma ser a representação de “um impulso do Gênio da nacionalidade nascente, alargando e fixando o solo sagrado de uma Pátria” (BRECHERET, 1920). Mais do que a representação de algum episódio específico que teria feito parte da “epopéia” bandeirante, a opção do projeto foi “exprimir, na harmonia do seu conjunto, unificados em bloco, toda a audácia, o heroísmo, a abnegação, a força expandida em desvendar e integralizar o arcabouço geográfico da Pátria” (*Ibidem*). Dessa opção por enfatizar a força plástica de uma ideia, mais do que a representação de personalidades, surge o elemento principal da composição: “um grupo central vencendo as insídias, guiado pelos seus Gênios, encaminhando-se para a Terra conquistada, a fértil e eterna pátria brasileira!” (*Ibidem*).



### FIGURA 1.

Detalhe da revista *Papel e tinta: ilustração brasileira* (ano 1, n. 3, São Paulo e Rio de Janeiro, jul. 1920). Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo.  
Fotografia do autor.

Embora o projeto não represente nenhum bandeirante específico, ao detalhar os elementos que compõem o grupo, o texto se refere aos “Gênios” que guiam a massa processional do alto de seus cavalos como “os Paes Leme, os Antonio Pires, os Borba Gato (...) seres titânicos, dignas expressões viris dos sertanistas de S. Paulo” (*Ibidem*). Ou seja, a conquista da Terra e a integridade do “arcabouço geográfico da Pátria” eram a grande obra dos paulistas e era essa narrativa que os “herdeiros” dos bandeirantes ofertavam à pátria no centenário de sua independência.

A ideia do *Monumento às Bandeiras* como oferta dos paulistas à nação tem talvez o seu momento mais ostensivamente ufanista, e revelador das profundas raízes coloniais do pensamento ao qual a obra dá corpo, na oração-poema declamada por Guilherme de Almeida durante a solenidade de inauguração do monumento e da praça Armando de Salles Oliveira, em 25 de janeiro de 1953. Os versos são precedidos de um preâmbulo em que o poeta homenageia Salles Oliveira, louvado como um bandeirante da cultura e do civismo que alargou “um meridiano de arbítrio que lhe estreitava a Pátria”, (*A ORAÇÃO-POEMA*, 1953, p. 7) referência ao Estado Novo. Na sequência, o texto apresenta uma metáfora sugestiva para se referir à praça que agora levava o nome

do governador paulista que, em 1936, havia retomado a ideia de construção do monumento. Inspirando-se no formato oval da praça, Guilherme de Almeida a compara ao prato sagrado sobre o qual, na liturgia católica, consagra-se as hóstias: “esta praça pública é, neste instante, a patena ritual de um simbólico ofertório” (*A ORAÇÃO-POEMA*, 1953, p. 7). Naquele “fragmento de chão paulista”, o “corpo místico” que se ofertava em sacrifício não era o de Cristo, mas o próprio corpo de São Paulo, representado ali pelos blocos esculpidos de granito paulista transportados de Mauá.<sup>8</sup>

O preâmbulo é concluído com a seguinte invocação:

‘Suscipe!’ Recebe, Povo Bandeirante, os Bandeirantes! Na vigília-de-armas do IV Centenário da Cidade de São Paulo – ano 399 da Fundação – aí estão eles, hóspedes primeiros e primaciais, de volta à sua velha Piratininga: e não mais desfigurados pela jornada, mas transfigurados pela Arte. (*Ibidem*, p. 7)

Chama atenção, nesse trecho, o uso da locução latina “*Suscipe!*”, parte da oração “*Suscipe Sancte Pater*”, pronunciada pelos sacerdotes durante a celebração da missa católica romana ao oferecerem as hóstias para consagração. A mesma locução abre também a “Contemplação para alcançar o amor”, nos *Exercícios espirituais* de Inácio de Loyola, oração célebre entre os jesuítas.<sup>9</sup>

Ao exclamar “Suscipe!” diante do monumento, Guilherme de Almeida não apenas reforçava uma analogia com o ritual do ofertório católico, como também vinculava sua oração-poema à tradição jesuítica, base sobre a qual se fundaram a colonização espiritual do planalto de Piratininga no século XVI e a própria cidade de São Paulo. Ao acreditar que pronunciava uma palavra de união, convocando uma relação de reciprocidade entre aqueles que ofertavam e aqueles que recebiam, o poeta na verdade recolocava em cena e atualizava o discurso colonial.

O preâmbulo dá o tom da oração-poema e indica o motivo do verso que se repete, abrindo cada estrofe: “Voltaram os Bandeirantes!”. A cada repetição, o poema canta aspectos que marcaram as biografias de alguns bandeirantes mais célebres, porém sem nomeá-los. Fernão Dias Paes Leme, por exemplo, é lembrado pela referência às esmeraldas que passou a vida buscando; Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera, por suas incursões no sertão goiano e pela lenda de ter incendiado as águas dos rios; Domingos Jorge Velho, pela campanha militar que liderou para “abater” o Quilombo dos Palmares<sup>10</sup>. Esse era o ofertório paulista à nação, que termina glorificando a obra de Brecheret e situando seus bandeirantes de granito na posição de numes tutelares de São Paulo:

*Voltaram os Bandeirantes  
talhados na rocha viva  
que a Arte paralisou  
num ritmo de Eternidade!  
  
Bem-vindos os Bandeirantes!  
Bem-vindos pela Fé,  
bem-vindos pela Força,  
bem-vindos pelo Amor,  
bem-vindos pelo Ideal:  
Fé, Força, Amor, Ideal  
que são a nossa herança  
inalienável e única!  
  
Deuses Lares de pedra  
Penates de granito,  
ó Numes tutelares  
velai, velai por nós!*  
(Ibidem, p. 7)

Enquanto os políticos da União Democrática Nacional, que discursaram antes na solenidade de inauguração, buscavam sequestrar o monumento para sua campanha antagetulista, Guilherme de Almeida apresentava seu louvor à Fé, à Força, ao Amor e ao Ideal, valores que ele acreditava terem movido os bandeirantes eternizados no granito de Mauá talhado pelos operários italianos,

espanhóis, portugueses e brasileiros dirigidos por Brecheret<sup>11</sup>. A oração-poema sintetiza a atmosfera ideológica que dominou os anos de preparação para as celebrações do IV Centenário de São Paulo, quando uma comissão formada em convênio entre Estado e Município, presidida pelo empresário Francisco Matarazzo Sobrinho, idealizador do Museu de Arte Moderna de São Paulo e de suas Bienais, promoveu em cerca de quatro anos de atividades uma autêntica “missão civilizatória” moderna na cidade, cujo maior testemunho são os pavilhões projetados por Oscar Niemeyer para a Exposição e Feira Internacional do IV Centenário no Parque Ibirapuera e celebrados à época como os maiores do mundo em área expositiva<sup>12</sup>. Era, portanto, um período de idealismo e de fé no futuro para aqueles que estavam no comando da economia, da política e da cultura da metrópole paulistana naquele momento. E que seguiam percebendo a si mesmos, como nos anos 1920, não somente como herdeiros, mas como os novos e modernos bandeirantes.

## ■ FACHO VACILANTE, RAÇA DECADENTE

Neste ponto, volto aos anos 1920 para verificar como um dos membros da comissão responsável pela proposição

do *Monumento às Bandeiras*, Oswald de Andrade, acrescentou à retórica grandiloquente que já naquela época se derramava sobre o projeto uma nota, senão dissonante, ao menos em tom menor. Para encontrar essa nota será preciso um desvio em relação às fontes mais diretamente ligadas ao que se pode entender como realidade histórica do *Monumento às Bandeiras*, duas delas discutidas acima. Será preciso um desvio para o campo da ficção, mais especificamente para uma cena do seu romance *Os condenados* (Trilogia do Exílio).

A cena integra o terceiro volume da trilogia, intitulado *A escada* e publicado em 1934, mas já havia aparecido no jornal *Correio Paulistano* em 1921, sob o título “Primeira Gente”. Na versão em livro, o escritor fez algumas alterações importantes no texto, embora o acontecimento que interessa aqui esteja presente nas duas versões. Não é o caso de examinar em detalhe o enredo do romance, mas é particularmente importante destacar que ele se desenrola no período que antecede a celebração do Centenário da Independência, especialmente a partir do segundo volume, *A estrela de absinto*, como fica claro no seguinte trecho:

São Paulo tumultuava na expectativa das festas do Centenário. Artistas brasileiros, recém-chegados da Europa, armavam ateliers ao seu lado, no Palácio das Indústrias, agora em rápido acabamento. No pavilhão térreo,

alinjavam-se as maquetes do concurso para o Monumento do Ipiranga. Havia uma pulsação desconhecida nos meios artísticos da cidade. Fundavam-se revistas, lançavam-se nomes, formavam-se grupos. (ANDRADE, 2003, p. 185)

Nesse ambiente aparece o personagem que protagoniza os dois últimos volumes da trilogia, Jorge d’Alvelos. Inspirado em Victor Brecheret, Jorge não apenas é escultor, como tem seu ateliê instalado em uma sala no Palácio das Indústrias, assim como Brecheret havia feito ao retornar de Roma, em 1919.<sup>13</sup>

Os projetos de esculturas nos quais trabalha constituem elemento importante da ambientação de diversas cenas do romance. As peças participam e reverberam o sentimento de angústia que dominava o personagem, atormentado pelo ciúme que nutria por sua amante, Alma, amplificado por uma suspeita de traição. As esculturas são objeto das reações violentas de Jorge diante do drama emocional que vivia, e seu trabalho artístico se mescla à condição fragmentária e cindida de sua vida interior e a espelha.

É em meio ao arco tumultuoso da história de Jorge d’Alvelos que o narrador introduz uma cena na qual é possível identificar uma referência ao projeto do *Monumento às Bandeiras* de Brecheret.<sup>14</sup> Ela descreve a visita ao ateliê de Jorge de um grupo, “os artistas da cidade”, descrito da seguinte maneira:

Alguns, já maduros, aceitos em rodas pasmas, outros na angústia de lutas incompreendidas, aumentadas pelas misérias dos seus lares convulsos, os demais boêmios imprecisos, revoltados à toa – todos sob o íncubo de um chicote de maldições e desastres. (Idem, 1921a, p. 1)

A curiosidade dos visitantes obriga o escultor a lhes mostrar um projeto no qual trabalhava, em que tentava “na greda úmida do Brasil fazer a caminhada estupenda das superstições raciais” (Ibidem, p. 1). O parágrafo que descreve a obra alude ao movimento de procissão guiada por cavaleiros que se observa na maquete de Brecheret para o monumento:

E num ritmo de cavalos sobre-humanos, achatou-se na prancheta, lívida como a terra, comprida como a terra, a procissão de cruzes, bandeiras, maternidades, moléstias<sup>15</sup>, êxtases incubados, santidades recolhidas, destrezas paralíticas – toda a verdade trágica da primeira gente emigrada para o degredo verde dos Tapuias, com bentinhos, franciscanos e rosários, sob um céu lírico, por um mar insensato, num delírio nômade. (Ibidem, p. 1)

Diante daquele grupo de artistas, todos entusiastas do escultor, Jorge d’Alvelos reflete sobre o que eles representavam enquanto descendentes daquela “primeira gente” que ele tentava fixar na escultura:

Fitando os terrosos, os amarelos bisnetos vivos dos conquistadores, curvos sob o defeito longo dos defeitos domésticos, dos fetiches da honra, dos amuletos sentimentais, da fidalguia bastarda e da glória suspeita dos navegadores e dos bandeirantes, Jorge d'Alvelos sentiu sua obra apequenada e pálida (...) E na seriedade dos olhos onde se confessavam todos os crimes, todas as covardias, todas as vontades falhadas, mas também os martírios anônimos, todas as resignações michelangeescas, todas as tentativas de vitórias fecundas, o escultor viu passar uma imperecível promessa de milagres contentes. (*Ibidem*, p. 1)

O narrador descreve a reflexão de Jorge d'Alvelos sobre o grupo de artistas herdeiros daquela “primeira gente” cuja história ele tentava representar em sua maquete:

Eram, com exceções, decaídos filhos de famílias de nome, estabelecidas no continente num estouamento de fidalguia, estendendo o sacro domínio em nome de Deus e d'El-Rey por gentes e escravos, campos e serras. O Império dera-lhes baronatos, a terra fácil dera-lhes ouro. E, no país de assombros, se haviam vinculado a preconceitos tentaculares de glória paroquiana, feudais senhores de chapelão e barba, gerando numa sexualidade redobrada pelo degredo, rebentos inúteis e pomposos, falhos rombudos de orgulho nativo, pedaços anacrônicos de média-idade portuguesa. O tempo trouxera a liberação dos negros, as novas imigrações e a República. E a terra cansara de dar a moeda rubra na ponta verde dos velhos cafezais. (*Ibidem*, p. 1)

Aquelas “novas imigrações”, continua o narrador, chegavam ao país “sem o trambolho dos brasões, o lastro pesado das fidalguias ilógicas, o aluvião [sic] dos bentinhos caseiros, das guinés morais, dos atavismos líricos, das canseiras históricas” (*Ibidem*, p. 1). Desse confronto entre os descendentes paulistas e as “novas imigrações” resultava, portanto, o “apequenamento” que Jorge d’Alvelos sentia em sua obra. Depois que os visitantes o deixam novamente só no ateliê, eis a solução que o artista encontra para esse conflito: “Ergueu-se da cadeira, andou e, numa confiança comovida, fez desmoronar da extensa prancheta, numa bola informe e ruiva sobre o chão do *atelier*, o passado crepuscular de seu povo” (*Ibidem*, p. 1). Com isso, o *Monumento às Bandeiras* encontrava, no espaço da narrativa ficcional e mais de três décadas antes de sua inauguração, uma primeira cena de destruição imaginária.

Nesse ponto, pode-se sugerir que os significados simbólicos dessa destruição, em 1921, quando a cena foi veiculada pela primeira vez no *Correio Paulistano*, e em 1934, quando o livro foi publicado, são diferentes. E algo dessa diferença pode ser vislumbrado ao se verificar que, entre as duas versões, três dos quatro parágrafos que antecedem o desfecho da cena foram suprimidos. Em 1921, depois de mencionar que a “geração do Centenário” – a geração de 1922,

cujos representantes eram aquelas figuras que visitavam o ateliê do escultor – havia sido a primeira a sentir o estalar da crise econômica introduzida pelo “combate cego com as novas estirpes, vindas já depois da guerra e da revolução bolchevista” (*Ibidem*, p. 1), o narrador prossegue com a seguinte reflexão, suprimida da versão em livro:

Nos artistas nativos fixara-se a primeira consciência e a primeira esperança reacionária. Num drama de soluços, eles abandonavam o seio materno para se entregar avidamente às sublimizadas sugestões de um tempo novo numa América nova.

Eram eles os que haviam estado ali, – o artista compreendia – os enxoovalhados portadores dos primeiros fachos vacilantes.

Jorge d’Alvelos, votado por circunstâncias pessoais, libertara-se cedo e definitivamente voltara integralizado dentro da moral convulsa dos seus pares avançados e da estética ciclópica do seu tempo vulcânico. Pressentira, na nula romaria a Telhados Novos, a vitória a carabina dos recém-chegados sobre os velhos povoadores, que se incorporavam afinal à escalada definitiva de país inconquistado. E vira num e outro tipo de elegância combativa os primeiros liberados da moral de penumbra que sufocava a nação numa longa, numa inglória, numa tétrica feitiçaria. (*Ibidem*, p. 1)

Por esse trecho, é possível perceber que o que levou Jorge d’Alvelos a destruir a maquete, na cena publicada em 1921, foi a percepção de que ela não fazia justiça à condição ambivalente

e complexa que assumia, naquele momento, o fenômeno histórico das bandeiras e a figura do bandeirante, ambos passando por um processo de reinvenção. No discurso de Oswald de Andrade, isso é notável no artigo “Reforma literária”, em que o escritor propõe um exame de consciência àqueles que se escandalizavam com o que ele denomina um “movimento espontâneo na direção de uma nova mentalidade citadina e racial” (Idem, 1921b, p. 3),<sup>16</sup> ou seja, o futurismo paulista. Para ele, a questão citadina e a questão racial se mesclavam, como mostra o trecho seguinte, em que ele aponta o erro daqueles que censuravam os inovadores:

[os críticos dos inovadores] estão fora da psicologia do telégrafo sem fios, do aeroplano, da estrada empedrada de automóveis e o seu armário de musas move fantasmas longínquos e torvos num João Minhoca decaído em velhos plágios façanhudos. Respeitemo-los. Mas que eles também respeitem o surto divino da metrópole cosmopolita – evoluída de séculos em cinquenta anos de “entradas” comovidas, onde se debateram, para amálgamas finais, canções de todos os idiomas, êxtases de todos os passados, generosidades e ímpetos de todas as migrações. (Ibidem, p. 3)

A modernização no campo das comunicações e do espaço urbano aparece conjugada ao caráter de “metrópole cosmopolita” assumido por São Paulo entre 1870 e 1920, com a presença e

a contribuição dos imigrantes que a ela se integravam; um caráter sustentado pela própria história da cidade, como sugere a analogia entre a imigração e as “entradas” dos bandeirantes. Por isso, a questão racial no Brasil seria, segundo Oswald, sobretudo uma questão paulista: “O resto do país, se continuar conosco, mover-se-á, como o corpo que obedece, empós do nosso caminho, da nossa ação, da nossa vontade” (*Ibidem*, p. 3).

Tendo conectado a questão da modernização urbana com a questão racial, estava preparado o terreno para a defesa do caráter *futurista* que se projetava na situação econômica e cultural de São Paulo. Oswald prossegue:

Nunca nenhuma aglomeração humana esteve tão fatalizada a futurismos de atividade, de indústria, de história e de arte como a aglomeração paulista. Que somos nós, forçadamente, iniludivelmente, senão futuristas – povo de mil origens, arribado em mil barcos, com desastres e ânsias? (*Ibidem*, p. 3)

O processo histórico da imigração e da convivência entre povos de origens diversas, de que a São Paulo daqueles anos aparecia como produto e exemplo bem-sucedido, parece ser entendido como um aspecto do próprio futuro da sociedade moderna, ao menos no Brasil.

Mais adiante, continuando essa linha argumentativa, o escritor se pergunta sobre as origens dos antepassados paulistas: “Qual é a pátria dos nossos antepassados? Quem vigorará para a pesquisa: os Silveira, os Choueri, os Pampini, os Delcourt, os Brown, os Fusijama?” (Ibidem, p. 3). Ele especula sobre que tipo de emoção poderia despertar em uma criança filha de imigrantes a história aprendida nas escolas sobre a libertação de negros escravizados, quando no passado de sua família estariam presentes antes “a imigração dolorosa e a lenta conquista de um solo aberto a todas as devassas laboriosas” (Ibidem, p. 3). Percebe-se, com isso, que Oswald de Andrade não quer vincular a nenhuma cultura específica e, com isso, também a nenhuma etnia específica, a possibilidade de uma arte que fosse expressão da “raça paulista”, uma “raça” cosmopolita, constituída por um “povo de mil origens”.

Parte da construção ideológica da noção de “raça paulista” feita por Oswald de Andrade compreendia um movimento de liberação em relação ao passado, liberação dos “cativeiros idos”, das histórias que “os velhos cantaram” e que aos novos restaria aturar. Imbuído desse objetivo de destaqueamento em relação ao passado rumo ao futurismo a que a “raça paulista” estaria destinada, ele recalca a história da escravidão no país<sup>17</sup>, na verdade uma realidade histórica,

naqueles anos como hoje, ainda longe de pertencer ao passado. Concluindo o texto, o escritor defende que somente a liberação ante “o choro senil dos infecundos”, referindo-se aqui aos “passadistas” em geral, poderia fazer com que a indústria e o comércio, assim como a literatura e a arte de São Paulo, representassem “um alto papel e uma alta missão” (*Ibidem*, p. 4).

As ideias apresentadas por Oswald de Andrade em “Reforma literária”, como já foi apontado por Fabris (1994), apresentam pontos de contato com o teor da defesa que Menotti Del Picchia vinha fazendo, em suas colunas do jornal *Correio Paulistano* e em outras colaborações a jornais, do movimento que se esboçava em São Paulo, desde o princípio de 1920, com o intuito de promover uma renovação intelectual. Em “A nossa raça...”, publicado no *Correio Paulistano* em 12 de março daquele ano, o escritor sugere que a situação racial no Brasil naquele momento se configurava como “um xadrez de nacionalidades”, de onde o “verdadeiro brasileiro” emergiria como um “tipo humano novo”, que relegaria à condição de “ficção literária” os caboclos e caiçaras. Estes seriam ainda “morfologicamente caiçaras”, mas “oriundos de alemães, de italianos, de espanhóis e até de turcos!” (DEL PICCHIA, 1983, pp. 97-98). Eis como o escritor descreve o fenômeno de “fixação” racial que percebia no país:

O nosso cosmopolitismo toma o caráter de uma fixação definitiva, os rebentos da nossa civilização de acampamento nacionalizaram-na integralmente. A voz atávica não os desabrasileiriza mais; por um fenômeno social digno de nota, um jacobinismo intransigente radica esses frutos de outras raças em nosso solo, de forma a constituírem eles o extrato vivo da nossa nacionalidade (...) Essa mescla heteróclita e tumultuária é, pois, o que devemos chamar atualmente nossa raça. (DEL PICCHIA, 1983, p. 97)

De modo semelhante a Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia projeta no restante do país o seu “paulistanismo internacionalista” (CASTRO, 2008, p. 57), ao qual não faltará o apelo à figura do bandeirante, mas que busca integrar a ela o imigrante como protagonista de um novo bandeirantismo.<sup>18</sup>

A fabricação da ideia de “raça paulista” não foi, evidentemente, um movimento iniciado pelo grupo de futuros modernistas que se reuniu em torno de Brecheret. Trata-se de um processo em elaboração desde o final do século XIX e que, durante a formação daquele grupo, se desdobra social e ideologicamente, difundindo-se pelo campo da produção intelectual paulista, tendo no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (especialmente em sua revista) e no Museu Paulista dois importantes marcos institucionais. Os futuristas de São Paulo, e, como visto acima, Oswald de Andrade entre eles, integravam-se, à sua maneira, a esse movimento ideológico em processo.<sup>19</sup>

Além da pesquisa genealógica sobre os descendentes dos primeiros habitantes de São Paulo, a ideia de “raça paulista” que se formulava naquele momento incluía também uma dimensão psicológica. Buscava-se a definição do que seriam os traços característicos da psicologia do povo paulista, que incluía agora também a presença nova dos imigrantes que chegavam desde a segunda metade do século XIX. A figura do bandeirante surge então como “símbolo aglutinador” dessa “nova raça” que se inventava, marcada pelos “mesmos predicados dos primeiros habitantes de São Paulo – igualmente mestiços –, isto é, era arrojada, eficiente e amante do progresso”. (BREFE, 2005, pp. 197-198)

Tal imagem do bandeirante como símbolo dos atributos da “raça paulista”, que aparece nos discursos de Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia, pode ser entendida como o fundamento ideológico que justificaria o papel pioneiro daquele grupo de intelectuais que se formara em São Paulo com o objetivo de promover a renovação intelectual e artística no país.

Voltando à cena do romance *Os condenados*, a posição de Oswald em 1921 sugere que a monumentalização da história das bandeiras não deveria servir apenas de lastro simbólico para orgulho de uma “estirpe” paulista decadente, aferrada a “preconceitos

tentaculares de glória paroquiana”, que ansiava pela exaltação de seus antepassados heroicos. Ela precisava mostrar que a “geração do Centenário”, com todas as contradições e falhas que carregava, era quem esboçava uma primeira reação àquela decadência, promovida em conjunto com as “novas estirpes” imigrantes. Só assim um monumento às bandeiras encontraria a sua atualidade histórica, na visão do escritor.

A destruição simbólica da maquete na cena publicada em 1921 era um posicionamento de Oswald em relação ao mito do bandeirante, em consonância com sua perspectiva, naquele momento, a respeito da questão racial no Brasil. Ele entendia que o povo paulista era um “povo de mil origens” e “iniludivelmente” futurista, o exemplo a ser seguido pelo restante do país. O bandeirante futurista não poderia, portanto, ser apenas uma exaltação do passado “heroico” das bandeiras lideradas pelos mamelucos paulistas, um símbolo aglutinador apenas para seus herdeiros, os paulistas de quatrocentos anos. Ele deveria conter também o “facho vacilante” de um futuro que seria construído não mais pelos orgulhosos “descendentes” dos sertanistas, mas por seus “filhos pródigos” e pelos imigrantes.

Na década de 1930, porém, a posição do escritor a respeito tanto daquela “geração do Centenário” quanto da questão racial havia assumido outros contornos. Uma modificação introduzida na cena da destruição da maquete, quando da publicação em livro, pode ser entendida como um índice desse movimento de autocrítica. No trecho que, em 1921, saiu como “O Império dera-lhes baronatos, a terra fácil dera-lhes ouro”, em 1934 aparece da seguinte maneira: “O Império dera-lhes baronatos, a terra *trabalhada pelos negros* dera-lhes ouro” (ANDRADE, 2003, p. 296, grifos meus). Trata-se de um pequeno detalhe, mas também de uma revisão crítica, pois a riqueza da terra não é mais vista como dádiva, e sim como produto do trabalho dos negros escravizados. De modo que, em 1934, a ideia original do *Monumento às Bandeiras* era falha também nesse aspecto, pois, se havia reservado aos indígenas a condição de “guarda do monumento”, o memorial publicado em 1920 em momento algum faz qualquer alusão aos negros.<sup>20</sup>

Em suma, a destruição da maquete do monumento no romance é produto da desolação de Jorge d’Alvelos diante da “incapacidade de representar, de uma maneira menos unívoca, o percurso histórico de um povo distinto em várias etnias, vidas pregressas e contrastantes realidades sociais no presente” (FERREIRA, 2002, p. 354).

Tanto em 1921 quanto em 1934, Oswald de Andrade parecia desconfiar que o projeto do *Monumento às Bandeiras* fracassava enquanto representação de um povo e de uma pátria. É importante, porém, não confundir essa desconfiança com uma posição contrária à execução do monumento. Embora tenha manifestado restrições a respeito da solução final adotada por Brecheret, até onde se sabe Oswald nunca negou a realização da obra.<sup>21</sup> Ainda assim, foi ele possivelmente o primeiro a introduzir, como parte da realidade histórica do monumento – e aqui considero a ficção como parte dessa realidade –, a sombra de sua destruição.



## DA SOMBRA AO MAUSOLEU

A sombra é o elemento principal da instalação *Monudentro*, de Regina Silveira, apresentada pela primeira vez na mostra *A trama do gosto*, realizada pela Fundação Bienal de São Paulo, em 1987 (Figura 2). Nela, a silhueta distorcida do *Monumento às Bandeiras* se projeta como uma sombra sobre as cinco paredes de uma sala hexagonal construída no segundo andar do Pavilhão Ciccillo Matarazzo. A sala, no entanto, estava vazia, exceto pela presença de um tapete de grama artificial no piso, posicionado

junto às paredes. De modo que a sombra nas paredes era projetada por um objeto ausente, estratégia que a artista vinha explorando já havia alguns anos.<sup>22</sup>



**FIGURA 2.**

Regina Silveira, *Monudentro*, 1987. Vinil adesivo, 160 m<sup>2</sup>. Vista da instalação na mostra “Trama do Gosto” (1987), Fundação Bienal de São Paulo. Fonte: <<https://reginasilveira.com/filter/installa%C3%A7%C3%A3o/MONUDENTRO>>.

O texto da artista no catálogo da mostra aponta a memória perceptiva do monumento como um elemento importante do projeto, destacando a separação entre signo e referência:

Mas o significado pretendido não deriva apenas da questão do lugar do olho que sincroniza, ao deslocar-se, as diversas deformações da silhueta. Também importa a memória perceptiva do monumento, para as inevitáveis comparações entre o real e sua representação. Neste caso, a ênfase está

no arrancamento do signo, transferido para o interior de um edifício onde, mais abstrato e hiperartificializado, se separa de sua referência no parque. (SILVEIRA, 1987, p. 23)

Ainda que o interesse de Regina Silveira fosse capturar os espectadores em uma espécie de armadilha visual, o formato da sala e a presença da grama artificial circundando o espaço central vazio suscitam uma relação imaginária com a praça Armando de Salles Oliveira, instigada pela própria sombra do monumento. *Monudentro* parece convidar os espectadores a produzir uma imagem mental da simbólica patena ritual da oração-poema de Guilherme de Almeida, mas uma imagem na qual o pesado ofertório colonial do corpo paulista de granito está ausente. Ao separar a sombra do monumento de sua referência, a instalação suscita a imaginação do desaparecimento físico da obra de Brecheret, cujo único rastro seria, paradoxalmente, sua própria sombra.

Essa não era a primeira vez que Regina Silveira trabalhava a partir da imagem do *Monumento às Bandeiras*.<sup>23</sup> Nas séries Publicações On/Off 2 (1973), e Brazil Today: Natural Beauties (1977), fotografias do monumento aparecem associadas a outros elementos, fazendo com que as séries possam ser lidas como uma espécie de complemento à desaparição imaginária sugerida por *Monudentro*.

A imagem que integra Publicações On/Off 2 recebe inclusive o título de “Proposta para *Monudentro*”.

Assim como as demais fotomontagens da série, “Proposta para *Monudentro*” é impressa em *offset* e se apropria de uma fotografia que exibe uma vista lateral do *Monumento às Bandeiras* à média distância. A imagem, no entanto, aparece em um cenário completamente diferente do Parque Ibirapuera, inserida no meio de um cemitério de automóveis e cercada por carcaças de carros. É interessante observar como nessa imagem, em específico, é o monumento que parece ter sido deslocado de seu ambiente para o meio do cemitério de automóveis, ao passo que, em outras imagens da série, como a que exibe uma vista do Vale do Anhangabaú, as carcaças de carros é que são deslocadas para o ambiente que compõe o fundo da imagem.

Em uma das imagens de Brazil Today, Natural Beauties (Figura 3), a artista se apropria de um cartão postal que exibe a mesma clássica vista lateral do monumento, dessa vez tendo a vegetação do parque e um céu azul ao fundo. Em primeiro plano, por meio da serigrafia, Regina Silveira sobrepõe um recorte fotográfico com imagens de carcaças de automóveis empilhadas. Uma leitura possível dessa sobreposição seria a de uma catástrofe automobilística de proporções monumentais, em que dezenas de carros colidem no entroncamento das avenidas Brigadeiro Luís Antônio, Brasil e Pedro

Álvares Cabral. Mas a estrutura formal da composição também permite pensar que o *Monumento às Bandeiras* se encontra no topo da pilha de automóveis, como se fosse mais uma carcaça depositada em algum ferro velho da cidade, após ter sido retirado da praça Armando de Salles Oliveira, assim como em “Proposta para *Monudentro*”. É nesse sentido que esses dois trabalhos podem ser lidos como complementos de *Monudentro*, pois apontam um deslocamento imaginário do monumento do local onde está desde 1953.



**FIGURA 3.**

Regina Silveira, *Brazil Today, Natural Beauties*, 1977. Serigrafia sobre cartão postal, 10,5 x 15 cm.  
Fonte:<<https://reginasilveira.com/BRAZIL-TODAY>>.

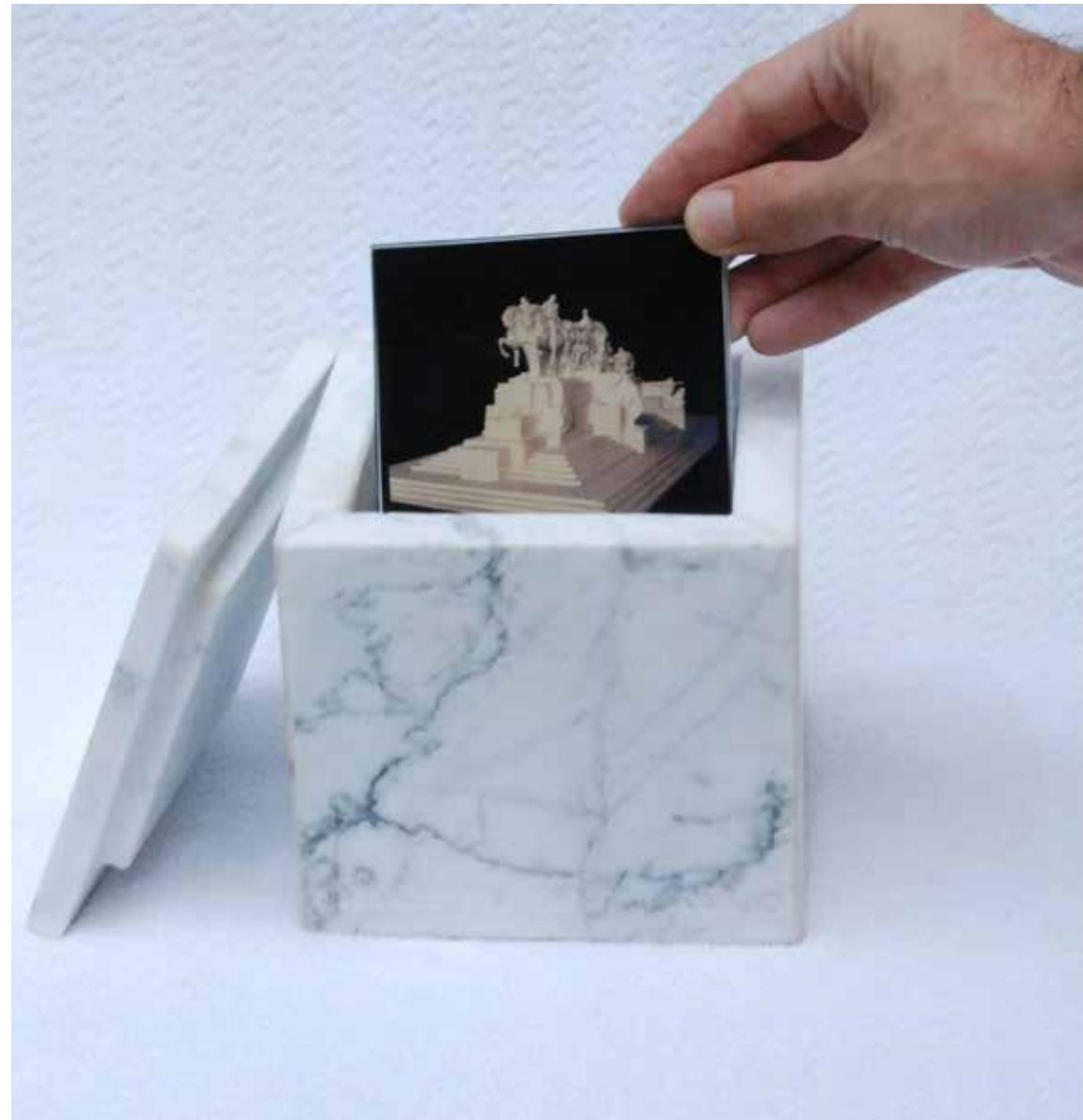
Os trabalhos comentados acima levam a pensar sobre a falência ou sobre as ruínas de um projeto de modernidade brasileira simbolizado pelo *Monumento às Bandeiras*, uma obra que levou três décadas para ser realizada, proposta durante um primeiro impulso futurista em 1920 e inaugurada às vésperas do IV Centenário de São Paulo, no auge de um segundo impulso futurista, que se apoiava sobre o primeiro – Brecheret sendo o vínculo histórico entre os dois impulsos – para se lançar a iniciativas ainda mais ambiciosas, como a criação do Museu de Arte Moderna (1948) e das Bienais de São Paulo (1951). Na instalação *Monudentro*, a sombra dessa modernidade futurista da primeira metade do século XX aparece como um índice de uma ausência de realidade, a assombrar aqueles que se movem no vazio deixado por sua desaparição. Em “Proposta para *Monudentro*” e na série Brazil Today, Natural Beauties, a modernidade futurista simbolizada pelo monumento aparece como uma ruína removida para um desmanche.<sup>24</sup>



A ruína ou a falência de projetos para São Paulo, mesmo aqueles que chegaram a ser realizados e se tornaram espaços

importantes da cidade, é objeto da pesquisa que resultou em *Projeto São Paulo*, de Fernando Piola. O projeto foi exibido pela primeira vez em 2010 como uma intervenção-exposição na Cripta Imperial do *Monumento à Independência*. A instalação é composta por um conjunto de urnas de mármore contendo materiais de pesquisa relacionados a projetos de edifícios, conjuntos arquitetônicos, reformas urbanas e monumentos imaginados para ocupar espaços na cidade de São Paulo, mas que foram modificados, realizados parcialmente ou nunca executados.

Cada urna é dedicada a um projeto específico, e na urna correspondente ao “Projeto Bandeiras” (Figura 4) encontram-se reproduções de três imagens da maquete do *Monumento às Bandeiras* (duas imagens da versão de 1920 e uma da versão de 1936) e reproduções de dois projetos, ambos de 1936, indicando a localização do monumento no plano de avenidas da cidade e a configuração da praça que o abrigaria na entrada do Ibirapuera.



**FIGURA 4.**

Fernando Piola, *Projeto São Paulo*, 2010.

Fotografias em cores sobre papel montadas em acrílico e acondicionadas em caixa de mármore com gravação em baixo relevo feita a *laser*.

Fonte: cortesia do artista.

Quase todas as urnas têm o padrão de medida, sendo a única exceção a urna “Tempo Paulista”, um pouco mais larga. Nela estão apresentados cartões postais ligados a lugares ou eventos marcantes da narrativa oficial da história de São Paulo, como o quadro *Independência ou Morte* (1888), de Pedro Américo, pertencente à coleção do Museu Paulista; o próprio edifício do Museu Paulista (1885-1890), idealizado pelo arquiteto italiano Tommaso Gaudenzio Bezzi; o monumento à Fundação da cidade de São Paulo, no Pateo do Colégio; a Praça da Sé, com o Marco Zero e a catedral em construção; o Palácio Campos Elíseos, na Avenida Rio Branco, inaugurado em 1899, que foi sede do Governo do Estado e residência oficial do governador até 1967, quando foram transferidas para o Palácio dos Bandeirantes.

Cada urna traz uma gravação a *laser* no mármore, quase imperceptível, com o título dos projetos. A única urna que não apresenta referências aos projetos é a urna “Projeto São Paulo”, exibida um pouco mais afastada dos grupos de urnas. Diferente das outras, essa urna possui um espelho fixado na parte interna da tampa. No espelho está gravada a palavra “Projeto”, enquanto no fundo da parte interna está gravada a palavra “São Paulo”. Trata-se, portanto, de uma referência à própria obra e sua dimensão

autorreflexiva. No texto que escreve para o *folder* da exposição, Fernando Piola afirma: “*Projeto São Paulo* é, assim como tais projetos para constituição da identidade, do tempo e do espaço de São Paulo, mais um projeto que vislumbra entender a cidade” (PIOLA, 2010).

Nesse mesmo texto, o artista aponta seu interesse pelos modos como a arquitetura e o urbanismo atuam como instâncias que forjam a identidade de uma cidade e de seus habitantes, estruturando a experiência urbana dos cidadãos, organizando seus espaços e impondo discursos. *Projeto São Paulo* busca exemplos em que essas estratégias falharam, exemplos de “insucessos de propostas para São Paulo”, projetos onde, ironicamente, aquilo que seria um devir promissor se mostrou como falência.

Nesse sentido, parece haver uma ironia ou pelo menos uma ambiguidade no uso do mármore – um material tradicionalmente associado à perenidade e à monumentalidade – como continente/ recipiente de referências sobre projetos que nunca foram executados tal como idealizados. Como diz o próprio artista: “Estas urnas de mármore encerram solenemente o futuro não cumprido e, em um sentido mais amplo, funcionam como um busto alegórico de uma cidade não realizada” (PIOLA, 2019).

*Projeto São Paulo* pode ser entendido como uma obra antimonumental<sup>25</sup> que trabalha a partir de uma São Paulo que nunca existiu. Antimonumental na medida em que, ao invés de um grande feito, homenageia a falha, o insucesso e o fracasso total ou parcial. Antimonumental também por sua portabilidade, podendo ocupar um espaço, distribuindo-se em diferentes configurações, como nas duas ocasiões em que foi exposto, desde que mantenha a integridade do conjunto. Antimonumental pela proximidade que constrói com as pessoas que se relacionam com o trabalho, algo que, em um monumento tradicional, costuma ocorrer apenas de forma imprevista (como as pessoas que sobem no *Monumento às Bandeiras*).

A solução da urna de mármore para a apresentação das imagens dos projetos teve o intuito, segundo o artista, de dar a eles “certo protagonismo” (Idem, 2019). Além disso, a ideia original era apresentar *Projeto São Paulo* no Obelisco Mausoléu aos Herois, de 1932. A obra, projetada pelo escultor ítalo-brasileiro Galileu Emendabili e inaugurada no dia 9 de julho de 1955, foi construída em mármore, de modo que as urnas criariam uma relação material direta com o local. Como o artista não conseguiu autorização da Polícia Militar para apresentar o projeto no Obelisco Mausoléu, ele o adaptou para a Cripta Imperial do *Monumento à Independência*.

De todo modo, independentemente de sua relação material com o ambiente onde são apresentadas, o mármore das urnas mantém uma relação intrínseca com seu conteúdo:

A caixa de mármore guarda um sentido duplo em si, funciona como um arquivo que monumentaliza/dignifica seu conteúdo, mas também faz forte referência à urna cinerária. Ou seja, a caixa de mármore, como uma metáfora do monumento, aponta para o futuro e para o passado ao mesmo tempo. (*Ibidem*)

Nesse sentido, elas não se configuram como – ou não apenas como – uma irônica homenagem àquilo que nunca veio a ser. Elas conferem uma nova existência ao registro de uma realidade que nunca chegou a existir concretamente. Com isso, apontam a possibilidade de compreendermos a nós mesmos ao “compreender o que não somos ou não nos tornamos, por meio dos monumentos” (*Ibidem*). O ato de erguer a tampa das urnas e retirar do esquecimento esses registros de uma cidade imaginária e utópica torna-se experiência ao mesmo tempo individual e coletiva, subjetiva e histórica, e faz pensar também no futuro – no projeto – de São Paulo, da cidade fora das urnas, aquela na qual vivemos hoje.<sup>26</sup> Um futuro em que, talvez, a imagem do Monumento às Bandeiras, tal como ele

se concretizou e onde permanece desde sua inauguração, possa vir a se juntar às imagens de suas versões nunca realizadas e encerradas na urna “Projeto Bandeiras”.

## ■ UM SOUVENIR DO FUTURO

Em 2 de outubro de 2013, uma manifestação com participação de cerca de mil pessoas, incluindo lideranças indígenas, reuniu-se para protestar contra a Proposta de Emenda à Constituição 215, cujo texto modificava o sistema de demarcação de terras indígenas no país, retirando a autonomia do Poder Executivo no processo e transferindo-a ao Congresso. O trajeto começou na Avenida Paulista, desceu a Brigadeiro Luís Antônio e terminou com a ocupação do *Monumento às Bandeiras*, por volta das 20 horas. Quando a passeata chegou ao monumento, teve lugar o que foi possivelmente a intervenção mais contundente já realizada diretamente sobre o corpo da escultura de Brecheret, em que a própria obra foi objeto de crítica (Figura 5).<sup>27</sup> Os manifestantes subiram no monumento carregando bandeiras e faixas com frases como “Demarcação já!” e “Guarani”. Um tecido vermelho foi estendido sobre as figuras do grupo escultórico atrás dos cavaleiros, enquanto na parte posterior

do monumento, sobre uma das faces do batelão, a frase “Bandeirantes assassinos” foi pintada com tinta branca. Mas a intervenção que chamou mais atenção, rotulada como “vandalismo” por parte da imprensa no dia seguinte à manifestação, foram as manchas escorridas de tinta vermelha sobre as figuras do grupo que carrega o bandeirante ferido (Figura 6).



**FIGURA 5.**

Manifestação que reuniu representantes de etnias de todo o país para chamar a atenção da sociedade sobre as violações de direitos das comunidades indígenas, *Monumento às Bandeiras*, São Paulo, 2013.

Foto: Tiago Moreira dos Santos/ISA.  
Fonte:<<https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/isa-e-organizacoes-repudiam-anulacao-da-portaria-da-terra-indigena-jaragua-sp>>.

**FIGURA 6.**  
Registro da intervenção  
realizada no *Monumento às Bandeiras*  
durante manifestação contra a PEC 215,  
São Paulo, 3 de outubro de 2013.

Fonte: “Nota pública da Aty Guasu  
sobre a Mobilização Nacional Indígena”,  
Site Mobilização Nacional indígena,  
3 out. 2013, sem indicação de autoria.

Disponível em:  
<https://mobilizacaonacionalindigena.wordpress.com/2013/10/03/nota-publica-da-aty-guasu-sobre-a-mobilizacao-nacional-indigena/>.



Alguns dias depois da manifestação, o líder indígena guarani Marcos dos Santos Tupã publicou uma carta com o título “Monumento à resistência do povo Guarani”, uma resposta ao modo como os meios de comunicação se referiam à intervenção como depredação da obra. E, logo na primeira frase, o texto já indica que parte de um ponto de vista completamente diferente ao afirmar: “Para nós, povos indígenas, a pintura não é uma agressão ao corpo, mas uma forma de transformá-lo” (TUPÃ, 2013).

Marcos Tupã esclarece que o ato simbólico inicialmente planejado se concentrava no pano vermelho, representando o sangue de seus antepassados, “que foi derramado pelos bandeirantes, dos quais os brancos parecem ter tanto orgulho” (*Ibidem*). As intervenções com tinta vermelha haviam sido iniciativa de apoiadores não indígenas que acompanhavam o ato, mas Tupã as incorpora ao discurso da manifestação e propõe a seguinte leitura das imagens que circularam na imprensa:

(...) com esse gesto, eles [apoiadores não indígenas] nos ajudaram a transformar o corpo dessa obra ao menos por um dia. Ela deixou de ser pedra e sangrou. Deixou de ser um monumento em homenagem aos genocidas que dizimaram nosso povo e transformou-se em um monumento à nossa resistência. Ocupado por nossos guerreiros xondaro, por nossas mulheres e crianças,

esse novo monumento tornou viva a bonita e sofrida história de nosso povo, dando um grito a todos que queiram ouvir: que cesse de uma vez por todas o derramamento de sangue indígena no país! Foi apenas nesse momento que esta estátua tornou-se um verdadeiro patrimônio público, pois deixou de servir apenas ao simbolismo colonizador das elites para dar voz a nós indígenas, que somos a parcela originária da sociedade brasileira. (Ibidem)

Ao longo de toda a carta, o massacre dos povos indígenas pelos bandeirantes no passado é vinculado aos massacres físicos e simbólicos perpetrados no presente e aos que virão no futuro. Esses seriam os verdadeiros atos de vandalismo, praticados contra a memória viva dos povos originários, e não a tinta vermelha, que àquela altura já havia sido removida do corpo de granito do monumento.

No final do texto, Tupã questiona ainda a condição de patrimônio público do *Monumento às Bandeiras* e retoma a ideia de arte como transformação, que havia lançado na abertura do texto:

Esse monumento para nós representa a morte. E para nós, arte é outra coisa. Ela não serve para contemplar pedras, mas para transformar corpos e espíritos. Para nós, arte é o corpo transformado em vida e liberdade e foi isso que se realizou nessa intervenção. (Ibidem)

Utilizando a mesma metáfora do monumento como corpo que Guilherme de Almeida havia invocado sessenta anos antes em sua oração-poema, quando o associou ao ritual do ofertório católico, Marcos Tupã promove uma inversão epistemológica que merece destaque. Para ele, os sentidos de patrimônio e de arte residem menos naquilo que representam de um passado e mais em sua possibilidade de produzir transformação, de agir sobre o presente e, portanto, de modificar a imaginação do futuro. No caso de uma obra como o *Monumento às Bandeiras*, essa possibilidade só poderia ser ativada a partir da própria transformação da obra, de uma intervenção em seu corpo que o tornasse outro, como a tinta vermelha havia feito ao manchar as figuras com o sangue simbólico dos indígenas dizimados durante as bandeiras.<sup>28</sup>

Ou por sua destruição, como Tupã sugeriu, em entrevista concedida alguns anos depois (TESSITORE, 2017). Diante da dificuldade de levá-la a cabo, o líder indígena propôs a instalação de placas apresentando narrativas indígenas sobre a história dos bandeirantes.

O último trabalho contemporâneo que quero comentar também opera modificando o corpo do monumento, mas age sobre uma representação tridimensional em miniatura da obra (Figura 7). *Monumento às bandeiras* (2016), de Jaime Lauriano, é composto

por uma miniatura encontrada pelo artista, refundida em outro material e posicionada sobre um tijolo de construção que funciona como base para a peça. O material de refundição ganha, nesse caso, uma importância fundamental. Segundo a legenda da obra, trata-se de latão e cartuchos de munições utilizados pela Polícia Militar e Forças Armadas Brasileiras. A obra integra a série *Bandeirantes*, composta por outros trabalhos que seguem a mesma proposta de fundir miniaturas de estátuas de bandeirantes utilizando os materiais mencionados acima, com a diferença de posicioná-las não sobre tijolos, mas sobre colunas de barro produzidas por meio da técnica da taipa de pilão.



#### FIGURA 7.

Jaime Lauriano, *monumento às bandeiras*, 2016.  
Base de tijolo vermelho e réplica  
do *Monumento às Bandeiras* fundida em  
latão e cartuchos de munições utilizadas  
pela Polícia Militar e Forças Armadas  
Brasileiras, 20 x 9 x 7 cm. Foto: Filipe Berndt.  
Fonte: <<https://pt.jaimelauriano.com/bandeirantes>>.

No texto sobre a série disponível no site do artista, encontra-se a seguinte explicação a respeito da escolha dos materiais utilizados na fundição das figuras:

A escolha por utilizar os cartuchos de munições utilizadas pela Polícia Militar e Forças Armadas Brasileiras, deu-se para evidenciar a centralidade da figura de verdadeiros genocidas, como os bandeirantes, na construção da identidade nacional e da noção de segurança e soberania nacional. Este fato fica claro, nos diversos monumentos, praças e rodovias em homenagem aos bandeirantes. Porém, a faceta mais perversa dessas homenagens encontra-se nas homenagens prestadas pelo braço armado do estado, como por exemplo: a OBAN (Operação Bandeirante), centro de informações, investigação e repressão da ditadura militar, que teve em Carlos Alberto Brilhante Ustra o seu nome mais conhecido; ou o Batalhão Bandeirante (binfa-14), grupamento de operações especiais da Força Aérea Brasileira (FAB); dentre outros. (BANDEIRANTES...)

Em *Monumento às bandeiras*, os cartuchos de munição utilizada pela polícia e pelo exército tornam-se material condutor entre o passado e o presente do uso da violência pelo “braço armado do estado” contra a população, especialmente a população negra e indígena. Mas talvez também seja possível integrar o futuro no sistema de vasos comunicantes temporais instaurado pela obra.<sup>29</sup>

O uso da miniatura faz lembrar de um episódio ocorrido durante a Revolução Francesa, quando, logo depois da Tomada da Bastilha, em 14 de julho de 1789, o empresário Pierre-François Palloy foi oficialmente incumbido da demolição do edifício da fortaleza, percebido tanto como símbolo da arbitrariedade real quanto como ameaça militar. As pedras extraídas dos muros durante a demolição foram reaproveitadas de diversas maneiras, entre elas na produção de um conjunto de réplicas em miniatura da Bastilha. Inicialmente esculpidas nas próprias pedras, as miniaturas eram enviadas aos departamentos franceses como *souvenires* do ato inaugural da Revolução e da impossibilidade daquele edifício – e dos valores que ele representava – continuar a existir<sup>30</sup>.

Algo do gênero parece estar presente em *Monumento às bandeiras*, pois a obra nos leva a perguntas como: até quando as populações negras e indígenas continuarão sendo alvo de extermínios físicos e simbólicos? Até quando um monumento que celebra expedições de extermínio dessas populações seguirá como marco urbanístico da capital paulista? Ao suscitar questões como essas, *Monumento às bandeiras* atua como uma espécie de “*souvenir do futuro*”, oferecendo a imagem não mais do corpo mítico paulista que recebia de volta os bandeirantes, como queria Guilherme de Almeida, mas a imagem de um futuro

em que o extermínio e sua celebração finalmente desapareceram; um futuro em que não haja mais espaço para novos bandeirantes e os antigos só sejam lembrados na forma de miniaturas.



No primeiro capítulo de *An Anthropology of Images*, Hans Belting nos lembra que “imagens públicas sempre controlaram a imaginação pessoal; e a imaginação pessoal, por sua vez, ou coopera com elas, ou resiste a elas” (BELTING, 2011, p. 15, tradução minha). As imagens públicas, nelas incluídas as que ocupam os espaços públicos, disputam nossa imaginação e, portanto, nosso passado, presente e futuro. Se as gerações modernistas da primeira metade do século XX projetaram na construção do *Monumento às Bandeiras* a sua imagem de futuro (e esse futuro, ou sua falênci, somos nós), nas obras de Regina Silveira, Fernando Piola e Jaime Lauriano discutidas acima, assim como na análise certeira por Marcos Tupã da intervenção realizada no monumento em 2013, encontramos situações em que a imaginação pessoal resiste e produz ruídos no imaginário hegemônico em torno do *Monumento às Bandeiras*, emblematicamente fixado pela oração-poema

de Guilherme de Almeida. Ruídos que colocam em pauta não apenas o destino dessa imagem pública específica, mas a imaginação de futuros para a própria sociedade que ela deveria representar.

## NOTAS

1. Este artigo é resultado do projeto de pesquisa “O Monumento às Bandeiras como processo: do presente ao passado”, que desenvolvo em conjunto com o Prof. Tadeu Chiarelli e com a doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP, Eliane Pinheiro, em curso desde 2018.
2. Assinando sob o pseudônimo Aristophanes, Menotti Del Picchia, um dos futuros modernistas, escreveu, em 29 janeiro de 1920: “São Paulo, que está no fastígio glorioso de todas as suas forças, necessita, em 1922, dar uma impressão apoteótica do seu progresso e cultura” (DEL PICCHIA, 1983, p. 64).
3. O episódio é descrito em BRITO, (1974, p. 107).
4. Ver, por exemplo: artigos “Crônica social: Brecheret” (15 jan. 1920) e “Brecheret” (26 fev. 1920), republicados em DEL PICCHIA (1983, pp. 62-63 e 85-89); ANDRADE (1920); IVAN (1920a; 1920b).
5. Para uma discussão sobre o uso desses termos pelo grupo paulista, cf. FABRIS (1994).
6. No artigo “Questões de arte”, publicado em plena ofensiva “futurista” de 1921, Oswald de Andrade usa a maquete do *Monumento às Bandeiras* como exemplo para criticar aqueles que acusavam o artista de inépcia na execução da anatomia de suas figuras: “Não se comprehende, por exemplo, que ele [Brecheret] faça cavalos e homens com o pescoço desmesurado, ciclópicos de força majestosa e rápida, sem molezas ventrais nem detalhes orgânicos desvalorizadores. Chegam diversos imbecis a crer que Brecheret não sabe que os cavalos e os homens que andam pelas ruas são diferentes dos que ele plasma. E dizem: ‘Mas onde já se viu uma perna desse tamanho, um pescoço desmedido assim, aquele pé está violento demais’ [...] Aqueles Bandeirantes que seriam, sem a força desmesurada dos seus músculos tensos, sem a caminhada heroica dos seus passos? uma procissão idiota de nus familiares” (ANDRADE, 1921c, p. 5). Oswald deixava claro que o que estava em jogo na escultura de Brecheret era sua força expressiva, e não sua aderência à realidade visível, como esperavam os críticos.

**7.** Desde pelo menos 1911, o engenheiro Adolfo Augusto Pinto já apontava a ausência de uma homenagem aos bandeirantes na capital paulista (cf. CHIARELLI, 2019). Em 1920, além do projeto dos portugueses e do primeiro projeto de Brecheret, o escultor italiano Nicola Rollo também havia sido encarregado da realização de um monumento em homenagem aos bandeirantes, previsto para ocupar o primeiro lance de escadarias em frente ao Museu Paulista, como parte das comemorações do centenário da Independência. No entanto, somente em 1923 um modelo em barro do projeto Heroísmo dos bandeirantes foi aprovado por Washington Luís, então presidente do Estado. O estouro da Revolução de 1924 obrigou o artista a deixar a cidade e o impossibilitou de manter os cuidados necessários à manutenção do modelo em barro. Isso, somado à falta de apoio do governo Carlos de Campos com o término do conflito, levou Rollo a abandonar o projeto (cf. KUNIGK, 2001, pp. 107-133).

**8.** Além do granito paulista que dá corpo às figuras do Monumento às Bandeiras, cogitou-se ainda a ideia de transportar para um sarcófago em sua base os restos mortais do bandeirante Fernão Dias Paes Leme, que desde 1922 jazem na nave principal da igreja do Mosteiro de São Bento. Com isso, o corpo simbólico do monumento se ergueria sobre o corpo real de um bandeirante. A ideia não foi concretizada, mas ficou registrada nas memórias de Cassiano Ricardo, figura central para a retomada do projeto em 1936. Cf. RICARDO (1970, p. 99).

**9.** Cf. Suscipe em WORCESTER (2017).

**10.** Voltaram os Bandeirantes! / Voltou o que as caatingas do Nordeste/ semeou de cidades e fazendas,/ e abateu o quilombo de Palmares.../ Voltaram os Bandeirantes!/ Voltou do enigma do sertão goiano/ o “diabo velho” que incendiou as águas/ na luta longa do devassamento... Voltaram os Bandeirantes!/ Voltou aquele sonhador do sonho/ verde das esmeraldas fabulosas/ sumidas no sumir do Sumidouro... (A ORAÇÃO-POEMA, 1953, p. 7).

**11.** Sobre os trabalhos da Oficina de Cantaria A. Incerpi e Cia., que venceu a concorrência para executar a escultura em granito sob supervisão de Brecheret, ver o capítulo “A construção”, em BATISTA (1985).

**12.** Sobre as comemorações do IV Centenário, sua dimensão de “missão civilizadora” moderna e sua vinculação ao mito do bandeirante, cf. ARRUDA (2015, pp. 61-87) e MARINS (1999). Para uma análise da falênciam daquela missão tendo o Parque Ibirapuera como objeto, cf. CURI (2018).

**13.** Cabe lembrar que o escultor italiano Nicola Rollo, encarregado da realização das esculturas que decoram o Palácio das Indústrias, também mantinha ateliê nas dependências do edifício desde que este estava ainda em fase de construção, e ocupou-o para essa finalidade mesmo depois da inauguração oficial do palácio, em 1924 (cf. KUNIGK, op. cit., pp. 94-107). No entanto, como Oswald de Andrade em nenhum momento menciona Rollo em seus textos, pode-se assumir que o personagem é de fato inspirado em Victor Brecheret.

**14.** Para as citações do trecho, utilizei a versão publicada em jornal em 1921. As alterações na versão em livro serão comentadas a seguir.

**15.** O caráter “titânico” dos cavalos, as bandeiras e as doenças são elementos do primeiro projeto do *Monumento às Bandeiras*, citados no memorial publicado junto com a reprodução fotográfica da maquete na revista *Papel e Tinta* (n. 3, São Paulo, jul. 1920).

**16.** Mais adiante, será discutido como a relação entre a modernização de São Paulo e o surgimento dessa nova mentalidade já vinha sendo objeto de reflexão do escritor no discurso em homenagem a Menotti Del Picchia.

**17.** Em *O futurismo paulista*, Annateresa Fabris já observara esse movimento do texto de Oswald de Andrade (FABRIS, 1994, p. 79).

**18.** Para uma análise abrangente das crônicas de Menotti Del Picchia na década de 1920, cf. CASTRO, (2008).

**19.** Sobre a invenção histórica do bandeirante no âmbito da literatura e das instituições dedicadas à pesquisa histórica em São Paulo, entre 1870 e 1940, cf. FERREIRA (2002).

**20.** Na versão final do monumento, retomada em 1936, Brecheret incluiu, entre as figuras do grupo que segue os dois cavaleiros, alguns homens negros, dentro também de uma nova concepção para o projeto, que eliminava os elementos arquitetônicos (escadaria e plinto) e situava o monumento ao nível do chão, como se emergisse do solo.

**21.** Em um manuscrito sem data, possivelmente posterior a 1948, republicado na coletânea *Estética e política*, Oswald de Andrade faz diversas críticas a Brecheret e afirma que o *Monumento às Bandeiras* “evidentemente não pode ter a pureza do de 22” (ANDRADE, 2011, p. 227).

**22.** Ao comentar a primeira obra da série *In Absentia*, realizada em 1982, a artista afirma: “Pensei em um objeto ausente, que era o cavalete de pintura, e nessa sombra projetada que invadia dois planos (chão e parede), como funciona uma sombra real. Pensei que isso daria um lugar privilegiado para o olhar, que era de onde se perceberia que estava faltando o cavalete gerador da sombra” (SILVEIRA, 1995, pp. 109-110).

**23.** Conforme a artista explica no texto de apresentação do projeto, a silhueta de *Monudentro* foi desenhada a partir de uma fotografia do *Monumento às Bandeiras*.

**24.** Uma interpretação da série *Brazil Today* como um todo, articulando seus quatro volumes de cartões-postais encadernados (*Brazilian Birds*, *The Cities*, *Indians From Brazil* e *Natural Beauties*), enquanto crítica à falácia da modernização brasileira entre os anos 1950 e 1970 pode ser encontrada em CHIARELLI (2004, pp. 130-134).

**25.** Utilizo aqui o termo “antimonumental” tendo como referência sua caracterização por Stevens, Franck e Fazakerley (2012), como uma maneira de sintetizar estratégias cuja nomeação tem sido imprecisa na literatura recente sobre o tema, incluindo termos como contramonumento, antimonumento, não monumento, forma-negativa, monumento desestrutivo, não tradicional, contra-hegemônico. Todos esses termos, de algum modo, procuram nomear estratégias que os autores entendem ser antimonumentais. Destaco aqui a seguinte contraposição entre o antimonumental e o monumento tradicional, que me parece pertinente a *Projeto São Paulo*: “Monumentos tradicionais são didáticos, transmitindo mensagens claras e unificadas através de representações figurativas, referências gráficas ou textuais a pessoas, lugares ou eventos, figuras alegóricas, e formas simbólicas arquetípicas. Em contraste, abordagens antimonumentais não oferecem respostas fáceis. Elas permanecem ambíguas e resistem a qualquer interpretação única; seus significados frequentemente dependem do conhecimento histórico dos visitantes, ou de informações suplementares disponíveis através de placas, brochuras, guias ou centro de interpretação” (Ibidem, p. 961, tradução minha).

- 26.** Além das urnas, também faz parte de *Projeto São Paulo* o trabalho *Guia de ruas de São Paulo*, no qual também estão em jogo as relações entre experiência urbana, identidade e produção de representações e imagens da cidade de São Paulo. Piola insere em seu guia áreas correspondentes a favelas e regiões periféricas da cidade que, no guia original, são representadas de forma abstrata e sem detalhamento; além dessas áreas, completam o guia regiões despovoadas e agrícolas, represas e áreas de reserva ambiental. Emerge dessa outra representação uma São Paulo vazia, contrastante com a imagem “superlativa” da cidade viva e pulsante.
- 27.** No dia anterior, um grupo de pichadores já havia feito uma intervenção no monumento, escrevendo na base do monumento, na parte frontal, as frases “Bandeirantes assassinos” e “PEC 215 não”.
- 28.** Nesse sentido, os deslocamentos e distorções praticados por Regina Silveira podem também ser entendidos como transformações do corpo do monumento. Transformações que não incidem sobre seu corpo físico, mas operam dentro dos códigos e dispositivos próprios ao universo da representação visual, incidindo em seu corpo imaginário.
- 29.** Esse sistema de comunicação entre passado e presente pode ser ampliado para as disputas territoriais que envolvem a exploração econômica de terras indígenas. É o que sugere um depoimento do artista ao curador Tadeu Chiarelli, publicado no catálogo da mostra “Metrópole: experiência paulistana”. Ao comentar a sugestão de que sua obra poderia ser lida como uma arma de ataque, Lauriano afirma: “Sim, é uma arma para se atirar contra os policiais que, junto com os grandes agropecuaristas são os novos bandeirantes, a meu ver, é claro” (CHIARELLI, 2017, p. 26).
- 30.** Sobre as miniaturas da Bastilha, cf. BABELON (1965, pp. 217-230), GAMBONI (2014, p. 48).

## ■ REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald de. Brecheret. **A Rajada**: Revista Quinzenal de Crítica Artes e Letras, Rio de Janeiro, abr. 1920, p. 72.

ANDRADE, Oswald de. Primeira gente. **Correio Paulistano**, São Paulo, 21 abr. 1921a, p. 1.

ANDRADE, Oswald de. Reforma literária. **Jornal do Commercio**, São Paulo, 19 maio 1921b, p. 3-4.

ANDRADE, Oswald de. Questões de arte. **Jornal do Commercio**, São Paulo, 25 jul. 1921c, p. 5.

ANDRADE, Oswald de. **Os condenados**: a trilogia do exílio. 4. ed. São Paulo: Globo, 2003.

ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. Organização, introdução e notas Maria Eugenia Boaventura. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Globo, 2011.

A ORAÇÃO-POEMA de Guilherme de Almeida. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 jan. 1953, p. 7.

ARISTOPHANES [Menotti Del Picchia]. Apressem-nos. **A Gazeta**, São Paulo, 29 jan. 1920, p. 1.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura**: São Paulo no meio século XX. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

BABELON, Jean-Pierre. Les Maquettes et les pierres de la Bastille: récolelement des souvenirs lapidaires provenant de l'activité du patriote Palloy. **Gazette des Archives**, n. 51, 1965, pp. 217-230. Disponível em: <[https://www.persee.fr/doc/gazar\\_0016-5522\\_1965\\_num\\_51\\_1\\_1854](https://www.persee.fr/doc/gazar_0016-5522_1965_num_51_1_1854)>. Acesso em: 19 mar. 2022.

BANDEIRANTES... **Jaime Lauriano**, [S. l.], [ca. 2016]. Disponível em: <<https://pt.jaimelauriano.com/bandeirantes>>. Acesso em: 18 mar. 2022.

BATISTA, Marta Rossetti. **Bandeiras de Brecheret**: história de um monumento (1920-1953). São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.

BELTING, Hans. **An Anthropology of Images**: Images, Medium, Body / Trad. Thomas Dunlap. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2011.

BRECHERET, Victor. Ars: Monumento das bandeiras, **Papel e tinta**: ilustração brasileira, ano 1, n. 3, São Paulo, jul. 1920.

BREFE, Ana Claudia Fonseca. **O Museu Paulista**: Affonso de Taunay e a memória nacional, 1917-1945. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro**: antecedentes da Semana de Arte Moderna. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CHIARELLI, Tadeu. A propósito ou a partir da série Brazil Today, de Regina Silveira. In SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (org.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura; Editora da UFRGS, 2004, p. 114-116.

CHIARELLI, Tadeu. Andar por São Paulo faz com que São Paulo também ande em nós. In CHIARELLI, Tadeu. **Metrópole**: experiência paulistana. Curadoria e texto Tadeu Chiarelli. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2017, p. 11-45.

CHIARELLI, Tadeu. Conversa de bar(r) – o doutor e os monumentos. **ARTE!Brasileiros**, São Paulo, 18 dez. 2019. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/opiniao/conversa-de-barr/o-doutor-e-os-monumentos>>. Acesso em: 18 mar. 2022.

CURI, Fernanda Araujo. **Ibirapuera, metáfora urbana**: o público/privado em São Paulo: 1954-2017. 2018. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

DEL PICCHIA, Menotti. Dois monumentos: os paulistas e os portugueses renderão uma homenagem a S. Paulo. **A Gazeta**, São Paulo, 28 jun. 1920, p. 1.

DEL PICCHIA, Menotti. **O gedeão do modernismo**: 1920/22 / Introdução, seleção e organização Yoshie Sakiyama Barreirinhas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

FABRIS, Annateresa. **O futurismo paulista**: hipóteses para os estudos da chegada da vanguarda ao Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FERREIRA, Antonio Celso. **A epopeia bandeirante**: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940). São Paulo: Editora Unesp, 2002.

GAMBONI, Dario. **La destrucción del arte**: iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa / Trad. María Condor. Madrid: Cátedra, 2014.

IVAN [Mário de Andrade]. A prefeitura e nossos artistas. **Papel e Tinta**, São Paulo, ano 1, n. 1, 31 maio 1920a.

IVAN [Mário de Andrade]. Victor Brecheret. **Papel e Tinta**, São Paulo, ano 1, n. 2, jun. 1920b.

KUNIGK, Maria Cecilia Martins. **Nicola Rollo (1889-1970)**: um escultor na modernidade brasileira. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

MARINS, Paulo Garcez. O parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 6/7, pp. 936, 1999. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v6-7n1/02.pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2022.

PIOLA, Fernando. **Projeto São Paulo**. São Paulo: Edição do autor, 2010.

PIOLA, Fernando. Sobre Projeto São Paulo. Destinatário: Thiago Gil de Oliveira Virava. [S. l.], 25 mar. 2019.

RICARDO, Cassiano. **Viagem no tempo e no espaço**: memórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

SILVEIRA, Regina. Monudentro, Folha Avenida Urbe, ano 1, n. 1, p. 23, 25 jan.-22 fev. 1987.

SILVEIRA, Regina. Pedagogia do traço: entrevista a Angélica de Moraes. In: MORAES, Angélica de (org.). **Regina Silveira: cartografias da sombra**. São Paulo: Edusp, 1995, pp. 55-115.

STEVENS, Quentin; FRANCK, Karen; FAZAKERLEY, Ruth. Counter-Monuments: The Anti-Monumental and the Dialogic. **The Journal of Architecture**, [S. l.], v. 17, n. 6, pp. 951-972, 2012. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13602365.2012.746035>>. Acesso em: 19 mar. 2022.

TESSITORE, Mariana. Patrimônio: intervenções no Monumento às Bandeiras geram debates sobre a memória da cidade. **ARTE!Brasileiros**, São Paulo, n. 38, mar./abr., pp. 27, 2017.

TUPÃ, Marcos dos Santos. Monumento à resistência do povo guarani. **Centro de trabalho indigenista**, 17 out. 2013. Disponível em: <<https://trabalhoindigenista.org.br/monumento-a-resistencia-do-povo-guarani/>>. Acesso em: 19 mar. 2022.

WORCESTER, Thomas. **The Cambridge Encyclopedia of the Jesuits**. New York: Cambridge University Press, 2017. pp. 769-770.

## ■ SOBRE O AUTOR

**Thiago Gil de Oliveira Virava** é doutor em história, crítica e teoria da arte pela Universidade de São Paulo (2018), com pesquisa sobre a relação de Oswald de Andrade com as artes visuais, e mestre na mesma linha de pesquisa (USP, 2012), com estudo sobre a percepção do movimento surrealista no Brasil. Organizou o ciclo de encontros História(s) da arte no Brasil (2011-2012), na Biblioteca Mário de Andrade. É autor dos livros *Uma brecha para o surrealismo* (Alameda, 2015) e *Um boxeur na arena: Oswald de Andrade e as artes visuais no Brasil* (Edições SESC, no prelo). É coordenador de Pesquisa e Difusão na Fundação Bienal de São Paulo.

Artigo recebido em  
21 de março de 2022 e aceito em  
4 de maio de 2022.

# A PARTIR DE UM LANCE DE OLHOS AO *BORBA GATO* (DE SANTO AMARO)

MARCO BUTI

FROM A GLIMPSE ON  
THE *BORBA GATO*  
(IN SANTO AMARO)

A PARTIR DE UNA  
MIRADA EN EL  
*BORDA GATO* (DE  
SANTO AMARO)

## RESUMO

Artigo inédito  
Marco Buti\*

DOI: <https://orcid.org/0000-0003-2788-024X>

\*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars2022.200192>

A partir dos acontecimentos envolvendo a escultura do *Borba Gato* (de Santo Amaro) em 2021, procura-se pensar tanto a especificidade quanto a complexidade das obras no espaço público da cidade contemporânea, suas relações com a História da Arte, a sociedade, e a multiplicação, dentro e fora dos circuitos artísticos mais restritos.

**PALAVRAS-CHAVE** Escultura; Espaço público; Cidade; Multiplicação

## ABSTRACT

Departing from the events that took place in 2021 regarding the sculpture of Borba Gato (located in the district of Santo Amaro, in São Paulo), our aim is to conceive both the specificity and the complexity of works of art in the public space of contemporary cities, its relations to the History of art, to the society, and the multiplication inside and outside the most restricted artistic circuits.

## RESUMEN

Partiendo de los acontecimientos ocurridos en 2021 con la escultura de Borba Gato (en el barrio de Santo Amaro, en São Paulo), buscamos pensar tanto la especificidad cuanto la complejidad de las obras del arte en el espacio público de la ciudad contemporánea, sus relaciones con la Historia del arte, la sociedad y la multiplicación dentro y fuera de los circuitos artísticos más restringidos.



**KEYWORDS** Sculpture; Public Space; City; Multiplication

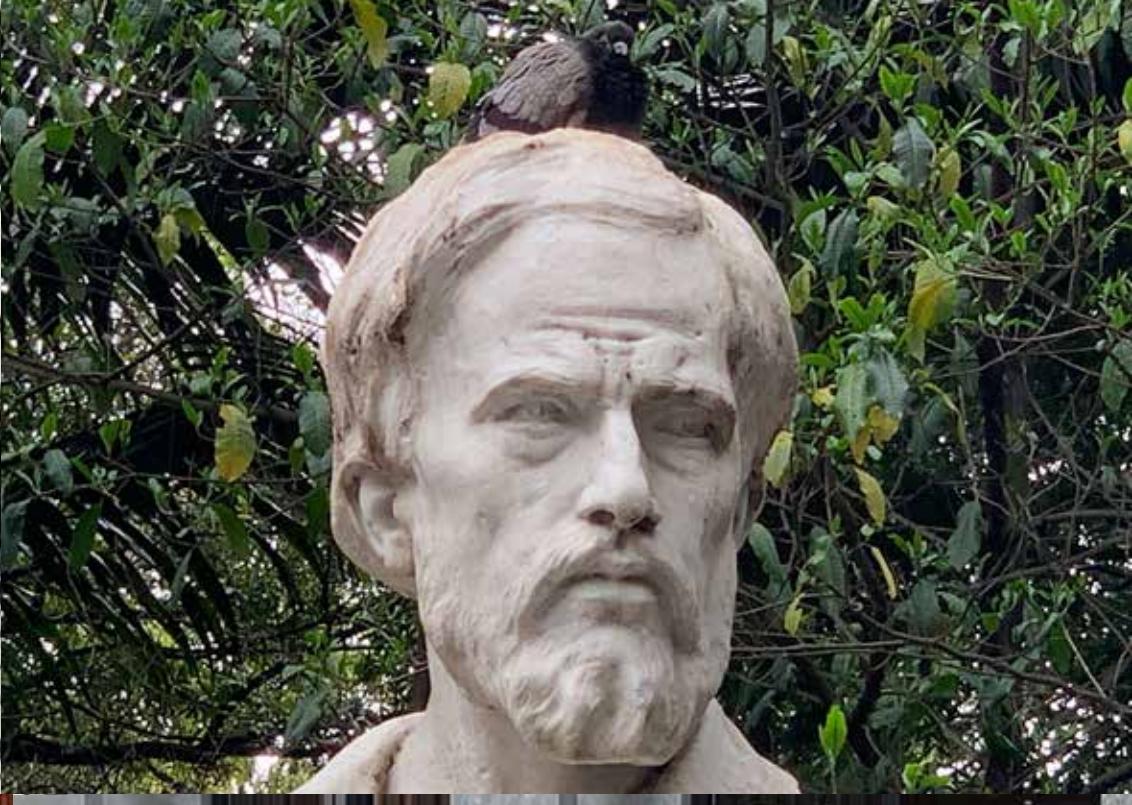
**PALABRAS CLAVE** Escultura; Espacio público; Ciudad; Multiplicación

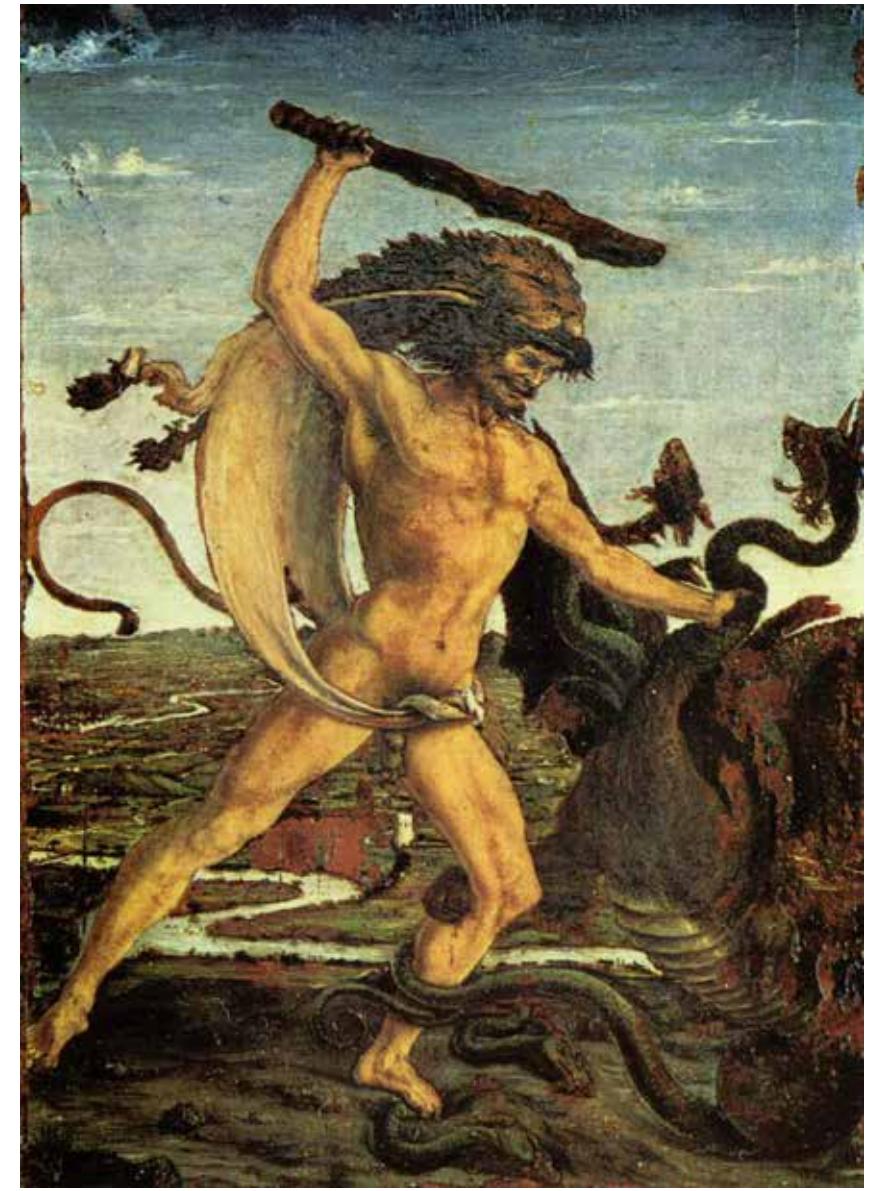






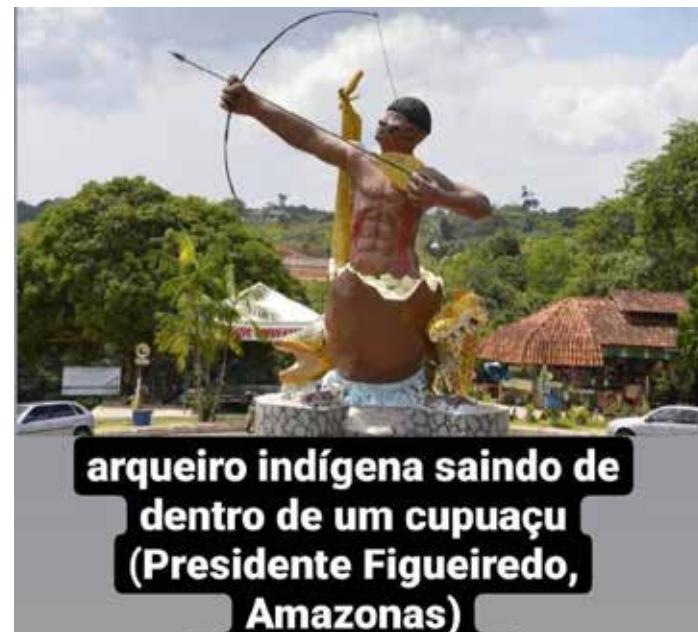








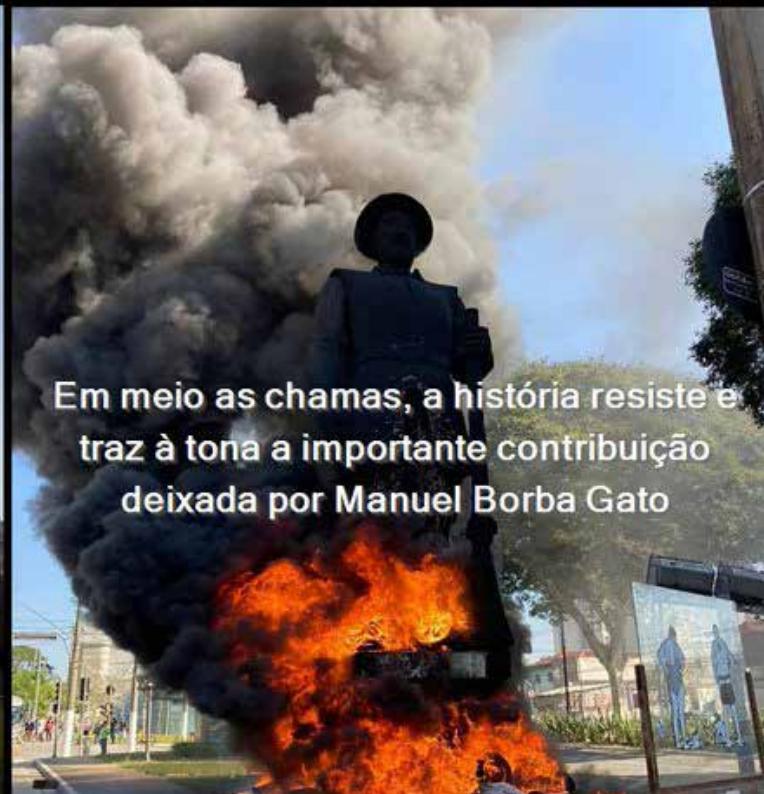
O dinossauro que gosta de  
utensílios domésticos  
João Pessoa - PB



arqueiro indígena saindo de  
dentro de um cupuaçu  
(Presidente Figueiredo,  
Amazonas)









**Hulk de Arapoti - PR**



















**FIGURA 1.**  
Escultura de Luiz Sacilotto.  
Centro de Santo André,  
São Paulo, 2021.  
Fotografia do autor.

Qualquer objeto situado no espaço público está sujeito a interferências imprevisíveis e pouco controláveis. Fora de galerias e museus pode ser duvidoso reconhecer a arte.

O colador de cartazes usou a escultura modernista como tapume, mas pensando visualmente, acertou: naquele contexto, é o melhor ponto para tornar o anúncio mais visível. Terá sido vandalismo? Com muito maior probabilidade, o trabalhador não associou a obra à noção de arte. Como poderia?

É incomum uma escultura ser insistente e comentada fora de círculos especializados, ainda mais no Brasil, onde o desigual ensino costuma tratar a arte como última prioridade, e a história é perigosamente ignorada. Para quem usa com regularidade o conhecimento visual, salta literalmente aos olhos como o *Borba Gato* (de Santo Amaro) não é observado, mesmo tendo atraído a ação que deflagrou as discussões.

A polêmica acesa sobre a escultura denominada *Borba Gato*, na convergência das Avenidas Afonso Pinheiro e Santo Amaro, na cidade de São Paulo, atraiu uma atenção que a obra nunca mereceu. Inaugurada em 1963, não poderia disputar o interesse do meio artístico avançado da época com concretismo e neoconcretismo, a gravura moderna brasileira, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Amilcar de Castro, Mira Schendel e tantos outros protagonistas de um momento apontando para o futuro, nas artes e na cultura. A obra de Júlio Guerra mereceu pouco mais que um olhar de desprezo e nenhuma reflexão, parecendo carregar na sua figura o lastro de um passado que se desejava superar, mas reiterado no Brasil real no ano seguinte. É difícil, no ideário da modernidade, respeitar como artista o autor tanto do *Borba Gato* quanto da *Mãe Preta*, ao lado da Igreja de Nossa

Senhora do Rosário dos Homens Pretos, no largo do Paissandu, centro de São Paulo, convivendo pacificamente com o fogo das velas depositadas pelos devotos. Duas esculturas formalmente tão divergentes contrariam a ideia de unidade e coerência na obra de um artista, almejada pelo modernismo.

Não por acaso, a discussão surge quando se turva qualquer expectativa de futuro, já menos otimista que na década de 1960, na devastada paisagem neoliberal.

Apesar do foco numa escultura, o básico conhecimento visual é pouco abordado, e com escassa inteligência. Haveria algo a ver no *Borba Gato* (de Santo Amaro), além do nome atribuído à figura?<sup>1</sup>



Não são novidade, na História da Arte, esculturas comemorando um suposto herói, posteriormente reconhecido criminoso. *Condottieri*, comandantes mercenários, imperadores, tiranos, presidentes, vencedores, frequentaram o mármore e o bronze, erguendo por vezes grandes obras de arte em pontos urbanos ilustres, por iniciativa do próprio retratado ou outros poderes, através de artistas de níveis

acentuadamente diferentes. A autoria de um grande artista e a celebração se refletem mutuamente, no prestígio da obra majestosa.

Se aceitamos considerar Júlio Guerra um artista, e o seu *Borba Gato*, uma obra de arte, vem à mente a famosa observação duchampiana: há uma diferença entre o que o artista intenta fazer e o que realmente faz. A realização contradiz tudo que a história registra sobre os bandeirantes, e suas outras representações. O personagem costuma ser retratado em pose dinâmica, com o semblante decidido, como convém a um herói disposto a conquistar o mundo, vencendo todos os obstáculos, eliminando inimigos. Pose herdada da arte clássica, encontrada em ficções e figuras históricas: Hércules, Aquiles, Napoleão, Júlio César, D. Pedro I, Duque de Caxias. Guerreiros, líderes, revolucionários e militares, armados, frequentemente com um braço erguido. Na tradição da Arte Clássica, toda a atitude corporal caracteriza o herói, sem recorrer a palavras, coroada pela expressão facial. De maneira menos esquemática que um *emoji*, o rosto do herói não deixa dúvidas: trata-se de um ser extraordinário! Seus atos fazem a História! Frequentemente, com violência.

O *Borba* de Júlio tem uma postura totalmente estática, um olhar perdido e vazio. Possui a escala de um monumento, mas uma atitude pequena. Embora armado, mantém o arcabuz paralelo à perna

esquerda, em posição de sentido, como um subalterno qualquer, que não terá autonomia e coragem para uma conquista. Poderá, talvez, usar a arma ao receber ordens superiores, sem discuti-las. É no máximo uma sentinela, um guarda, um segurança, um vigia. Júlio Guerra, provavelmente de modo involuntário, já tinha *ressignificado* a figura de *Borba Gato*, quando a expressão ainda não fazia parte do jargão artístico.

Não é suficiente atribuir o nome de uma figura histórica a uma estátua, julgando criar um símbolo, um mito, uma ficção, um herói. Mais do que o bandeirante, o *Borba Gato* (de Santo Amaro) retrata a ignorância das elites paulistanas, incapazes de ver uma escultura que não as glorificava, mas as expunha – involuntariamente – ao ridículo. E, em 1963, a operação que transformava o bandeirante em ancestral ilustre já tinha sido levada a cabo com os meios da modernidade: pelos textos repetidos, as imagens multiplicadas, a introdução dirigida nos currículos do ensino básico. A multiplicação da imagem já era muito mais potente que a estátua. A miopia continua.

Júlio Guerra, e em particular seu *Borba Gato*, sempre foram rejeitados de maneira quase unânime pelos círculos artísticos avançados, onde tinha aceitação Luiz Sacilotto. São pouco abundantes as informações sobre obras artísticas desprezadas – não geram

pesquisas. A se confirmar uma inspiração na escultura popular, talvez em *Mestre Vitalino*, pode-se lembrar de Matisse, que alertava não ser suficiente apenas *ampliar* as dimensões para uma escala maior: a obra deve ser reconcebida. Talvez na raiz da baixa aceitação esteja o simples aumento de dimensões, partindo da referência em esculturas muito menores. E, apesar de alguma valorização da xilogravura de cordel, as manifestações visuais populares não entusiasmavam a maioria dos artistas, e ainda menos o público em busca da distinção.

O fracassado símbolo do conquistador paulistano não mereceu os materiais nobres, empregados nas estátuas de tantos criminosos. Mas os materiais usados têm uma poética que – se escapou ao artista – poderia ter sido notada por um intérprete atento, e acabou sendo incorporada mais tarde na escultura contemporânea. Foi usado o concreto, expoente maior da construção/destruição paulista, e de sua melhor e pior arquitetura. Sustentado internamente por trilhos de bonde, largamente disponíveis pela desativação em curso daquele transporte coletivo. Vestido por um mosaico que mais parece as coberturas de pastilhas, típicas de tantos edifícios do período.

Se observamos fotografias antigas do *Borba Gato* (de Santo Amaro), vemos que seus 10 metros de altura, mais 2 metros de pedestal<sup>2</sup>, eram suficientes, junto com a *escolha da posição*, na praça formada pelo encontro de duas avenidas, para garantir uma presença dominante no local. Mas, obviamente, o arcabuz foi impotente contra as forças do mercado, e as edificações próximas foram relegando o bandeirante a um simples espectador da urbanização descontrolada da cidade, mais um volume entre outros. Sua potência ameaçadora revolta apenas pelo nome e pela história a ele associada. Visualmente é inerte. Mas toda a falta de estrutura urbana da cidade de São Paulo é decorrência de uma estrutura social inaceitável, das violências que se condensariam na escultura.

Mas o *Borba Gato* (de Santo Amaro) tem levado a pensar em todas as esculturas de São Paulo. Homenagear grandes figuras através de estátuas é continuar olhando para o passado, reiterando mais uma vez o pouco conhecimento das artes visuais e a falta de compreensão

do pensamento visual na sociedade, num país cuja maior contribuição cultural é a música dita popular, onde a grande experiência visual é a natureza – preservada, ameaçada, em destruição –, e o ensino, estruturalmente desigual, mas com a arte igualitariamente no último círculo da periferia. Censuras a cabeças pequenas e pés grandes, como na *Mãe Preta* de Júlio Guerra e no *Abaporu* de Tarsila, que indicariam uma suposta inferioridade intelectual, indicam, isso sim, a vulnerabilidade às manipulações através da linguagem visual, dirigida por profissionais visando uma maioria de ingênuos. A alteração das proporções sempre foi prática comum nas artes visuais: a correção anatômica não basta como critério para avaliações morais.

A escultura em homenagem a Van Gogh em *Auvers-sur-Oise*, onde o artista passou seus últimos meses de vida, nada acrescenta à dimensão do artista. Quando muito, adiciona um brilhareco à municipalidade, mero reflexo da obra do grande desenhista e pintor. Como compensação à mínima porcentagem de figuras afrodescendentes nas estátuas de São Paulo, propõem-se cinco novas: um atleta, três músicos e uma escritora. Mas é uma ideia do século XIX. A própria escultura, nas manifestações consequentes, há muito tempo se resguarda de ser usada em semelhante papel. A melhor homenagem seria divulgar e disponibilizar, gratuita e amplamente, a

obra daqueles artistas ao mais vasto público, usando as possibilidades da multiplicação, em lugar de erigir estátuas em 2021, como se numa metrópole de 12 milhões de habitantes, uma escultura ainda pudesse ser um acontecimento. Provavelmente, mesmo entre os passantes no exato local, boa parte estaria observando a tela do *smartphone*, respondendo *WhatsApp*. Usar a figura glorificada como fundo para mais um selfie dificilmente produz consciência política e histórica.

Tudo isso só atesta o desconhecimento das artes visuais na sociedade. 100 anos da Semana de Arte Moderna não fazem diferença alguma.



Seja qual for o número de esculturas nas ruas de São Paulo, e a porcentagem das possíveis categorias, devem ser consideradas *uma a uma, no espaço real*. Em meio à polêmica do *Borba Gato*, soube da existência de uma estátua de *Zumbi dos Palmares*, desde 2016, no centro de São Paulo, na Praça Antônio Prado, próximo ao Edifício Martinelli e à Bolsa de valores. Intrigado por nunca ter notado a obra, mesmo passando muitas vezes pelo local, encontrei imagens

na *internet*, mas dirigi-me para lá assim que possível. Só minha presença corporal permitiria pensar de maneira adequada.

Revelou-se uma soma de equívocos difícil de conceber *a priori*. A pequena praça não recebe muita luz pela altura dos edifícios circundantes. A escultura, sobre um baixo pedestal, tem uma escala pouco maior que os transeuntes. Está localizada sob uma árvore, que a mantém na sombra. Próximo, existem um coreto e quatro quiosques com tetos vermelhos, como são vermelhos os toldos do restaurante ao lado. Conforme o ângulo de observação, a cor da escultura se confunde com as paredes de madeira dos quiosques. De outros ângulos, essas pequenas edificações a ocultam. Tudo é visualmente mais forte que a obra, mesmo as pessoas circulando. Grande parte dos cidadãos traja roupas de cores contrastantes com o local, ao contrário da figura imóvel. Esmagada no meio dos edifícios, essa representação quase invisível de *Zumbi dos Palmares* ergue um braço desproporcionalmente grande, num gesto aparentemente desafiador, e empunha uma lança na outra mão, respeitosa das convenções que identificam o herói na arte clássica.

A escolha do local para erguer a escultura faz sentido: deve ter sido histórica e simbólica. Ali ficava a igreja original de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, transferida para o Largo

do Paissandu pelos interesses da modernização paulista, no início do século XX. Mas a situação criada *não homenageia Zumbi*: todo o raciocínio visual deveria ser radicalmente diferente para realizar a intenção.

A pouca distância dali, a *Mãe Preta*, de Júlio Guerra, foi realizada com competência largamente superior.

A antropologia, a história, a filosofia, a sociologia, a justiça, a moral, não são suficientes para substituir o pensamento visual, o desenho. Na desprotegida situação urbana, ou a escultura consegue dialogar com o espaço real, ou nenhum símbolo existe.



Mais para o fim do pandêmico 2021, na mesma Praça Antônio Prado, surgiu outra breve polêmica. Em rápida sequência, duas esculturas temporárias, de bovinos contrastantes – um robusto touro dourado e uma magra vaca amarela – atraíram mais a atenção que *Zumbi*, sugerindo toscamente lucro e escassez. Usando o pensamento visual da propaganda, ao contrário do herói, suas cores violentamente contrastantes com o local, e a localização, interferindo no fluxo de cidadãos, tornavam a presença inquestionável. Supor compreendê-

las – no nível mais elementar – era igualmente óbvio. Ambas foram rapidamente removidas, com base na Lei da Cidade Limpa<sup>3</sup>.

Mesmo em tempos caóticos, em que os dilemas da ética tendem a ser substituídos por *slogans* e comportamentos corretos pontuais – normatizados, quantificáveis, culpáveis, puníveis –, arte poderia ser menos direta, mais rica e sutil que um dedo apontado. Se um conceito expandido de escultura, que remonta ao século XX, tivesse conseguido atingir um público mais amplo, talvez a *situação permanente* do local provocasse reflexão. Onde ficava a antiga igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos existe agora a Bolsa de Valores, parte de uma rede decisória, determinando a diferença de mais de 20 anos em expectativa de vida, dos habitantes de diferentes regiões da mesma cidade. Uma escultura pretendendo comemorar Zumbi dos Palmares é quase invisível. Em dois quiosques ao seu lado, engraxates atendem seus clientes. Um verdadeiro *site specific*, fruto da própria história de São Paulo, capital. Dificilmente a criatividade, o embasamento teórico, a conceituação de algum artista contemporâneo produziriam tamanha contundência. Mas enquanto mercado, política e propaganda operam no século XXI, o poder público, e a maior parte da sociedade, inclusive opositores, têm uma noção de escultura do século XIX, como estátua.

(A arte é avessa às definições: todas parecem insuficientes. Poderia haver arte sem artistas e curadores, a partir de um olhar consciente? Para quem ainda tem a capacidade, qualquer vista faz pensar.)



Do ponto de vista *prático*, que fazer com o incômodo *Borba Gato* (de Santo Amaro), cuja existência simbólica não se limita ao imaterial e às palavras?

O fogo produz um espetáculo transitório, multiplicado em fotografias e vídeos, mas não a destruição. A imagem enegrecida da estátua, postada na *internet*, ganhou alguma carga trágica, atingindo muito mais espectadores que o ato em si (se isso não fez parte de um cálculo dos autores, deveria fazer). Explosivos seriam adequados, mas são difíceis de conseguir, e excessivamente perigosos. Derrubar a escultura de 20 toneladas<sup>4</sup>, numa explosão indignada de revolta, sem planejamento adequado, pode ter consequências trágicas para os envolvidos. A remoção com meios adequados implica despesas que

deveriam ser feitas às custas de outras prioridades do poder público, ou financiadas pela iniciativa privada, num gesto de *marketing* pouco provável. A simples manutenção gera gastos.

Mas qualquer desfecho não deveria ser um encerramento. Discursos e imagens podem ser direcionados para mascarar a realidade. A estrutura social que glorificou o bandeirante só mudou nas aparências. Deslocar a escultura não é alternativa para a destruição. Apartada de seu local original, a obra se transforma em *outra coisa*, cortando a carga simbólica e as relações espaciais empregadas na afirmação do poder. Há razões igualmente políticas para preservar todas as esculturas em seu local de origem: o ensino, a educação, o conhecimento. Manter a possibilidade, para os professores competentes de história e artes visuais, de uma aula presencial, fora dos muros das escolas, sem recorrer a imagens, sempre mais duvidosas. O conhecimento é uma ação perigosa. Mostrar precocemente como o desenho, a imagem, as relações espaciais, a escala, a cor, são usados para influenciar as consciências, *no presente*. É fundamental para a democracia a presença, nos currículos de ensino básico e secundário, do conhecimento visual, ainda mais quando o investimento em educação é canalizado para “formar” o especialista, operador tecnológico, sem ser cidadão. Muito mais insidiosa que a escultura, mais eficiente e

mais usada há tempos, é a imagem multiplicável, que não pode ser exterminada como a obra única.

Ser incapaz de observar as peculiaridades de uma encarnação do símbolo inaceitável do passado no *Borba Gato* (de Santo Amaro) mantém-nos vulneráveis à próxima manipulação visual, em breve. Há séculos, desconhecer a linguagem visual significa estar exposto a incontáveis armadilhas. É um conhecimento que não pode ficar restrito a cursos universitários específicos. A ignorância de cada espectador multiplica exponencialmente a perfídia da indústria das *fake news* – e a manipulação das notícias oficiais segundo os interesses da grande mídia.

Não há reparação possível para os crimes do passado. É do presente em diante que se pode construir a dignidade, através de educação igual para todos, cidadania plena, representação justa. Ver estátuas erigidas ou derrubadas impressiona. Mas, isoladas, não passam de migalhas.

O crime da ação incendiária contra o *Borba Gato* foi apontar, mais uma vez, conflitos históricos, teimosamente mal conhecidos. E levantar a necessidade de uma discussão menos abstrata e mais complexa: uma ação em São Paulo, *hoje*, não pode ser uma simples imitação do que já aconteceu em outros tempos e lugares, lido ou visto

em alguma tela digital. O *Borba Gato* (de Santo Amaro) se localiza *aqui*, numa cidade que apaga sua memória, esconde seus rios, tem seu urbanismo determinado por interesses privados, oculta a discussão e as decisões de seu plano diretor.

É difícil não lembrar a derrubada de monumentos do poder na Revolução Francesa, de estátuas de Lenin e Stalin no final do Império Soviético, instantes visualmente espetaculares de um processo histórico. A remoção, derrubada ou ereção de estátuas, à luz da história do Brasil, faz suspeitar de manobras para que tudo continue como está, em permanente acomodação.

**FIGURA 2.**  
Escultura de Amilcar de Castro, no  
espaço público do Rio de Janeiro,  
abrigando moradores de rua.



A partir de um lance de olhos ao Bonha Gato (de Santo Amaro)

Marco Buti

## NOTAS

- 1.** Recomenda-se como leitura complementar os seguintes títulos: CARERI (2013), GÓMEZ MOLINA (2006).
- 2.** Dados oficiais na placa próxima à obra. Outras fontes divergem.
- 3.** Lei Cidade Limpa é um regulamento que ordena a paisagem do município de São Paulo que está em vigor desde 1 de janeiro de 2007. A lei foi sancionada pelo então prefeito de São Paulo Gilberto Kassab.
- 4.** Dados oficiais na placa próxima à obra. Outras fontes divergem.

A partir de um lance de olhos ao *Bonha Gato* (de Santo Amaro)

Marco Buti

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: O caminhar como prática estética / Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

GÓMEZ MOLINA, Juan José. **Las Lecciones del Dibujo**. Madri: Ediciones Cátedra, 2006.

A partir de um lance de olhos ao *Borba Gato* (de Santo Amaro)

Marco Buti

## SOBRE O AUTOR

**Marco Buti** é artista visual e Professor Titular no Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo, onde se graduou em 1980, e também de doutorou em 1999. Lecciona Desenho e Paisagem, Xilogravura e Gravura em Metal. Trabalha basicamente com desenho, que se manifesta também através da gravura em metal, fotografia, vídeo, objeto e instalação.

Artigo recebido em 23 de fevereiro de 2022 e aceito em 23 de maio de 2022.

A partir de um lance de olhos ao Bonha Gato (de Santo Amaro)  
Marco Buti

# O SURREALISMO ENVERGONHADO

ROSA GABRIELLA DE CASTRO GONÇALVES

A TIMID SURREALISM

EL SURREALISMO AVERGONZADO

## RESUMO

Artigo inédito

Rosa Gabriella de Castro  
Gonçalves\*

① <https://orcid.org/0000-0002-8555-7486>

\*Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2022.198222

## ABSTRACT

Although Brazil did not see a full surrealist movement, some modernists identified with its aesthetic and certain guiding principles, such as the unconscious, and experimented with photomontage. But these experiences were overshadowed, at first, by the desire to create a national imaginary and, later, by the space conquered by more constructive works.

## KEYWORDS

Modernism; Surrealism; Photomontage

## RESUMEN

Aunque no hubo movimiento surrealista en Brasil, algunos artistas modernistas se identificaron con la estética y los principios rectores de este movimiento, como el inconsciente, y realizaron trabajos en el campo del fotomontaje. Sin embargo, estas experiencias quedaron ocultas, inicialmente por el intento de crear un imaginario nacional y, posteriormente, por el espacio que han alcanzado obras de tipo más constructivo.

## PALABRAS CLAVE

Movimiento modernista; Surrealismo;  
Fotomontaje



Podemos falar em surrealismo feito no Brasil, embora não possamos elencar uma quantidade significativa de artistas e obras capazes de serem denominados surrealistas e que parte da intelectualidade e da classe artística brasileiras fosse bastante crítica em relação ao movimento francês? Porém, o surrealismo é um movimento, não um estilo, e não houve um movimento surrealista no Brasil, mas artistas que atuaram de modo mais independente, como Cícero Dias, Ismael Nery, Jorge de Lima, Murilo Mendes e Flávio de Carvalho, além de Maria Martins, reconhecida como surrealista em Nova York por Breton e Duchamp em 1943. Nesse cenário, saltam aos olhos as fotomontagens realizadas por artistas como Jorge de Lima, Alberto da Veiga Guignard e Athos Bulcão.

Segundo Robert Ponge, que abordou o surrealismo na América Latina em um dos textos para a mostra “Surrealismo”, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, em 2001, o surrealismo não nasceu em 1924, ano do

lançamento da revista *La Révolution Surrealiste* e da publicação do manifesto de Breton, mas em 1919, com a descoberta dos poderes da escrita automática por Breton e Soupault, ainda que até 1924 o movimento não tivesse uma denominação ou um programa definido (PONGE, 2001, p. 53). Ainda de acordo com Ponge, as informações sobre o surrealismo chegaram na América Latina com extrema rapidez. No Brasil, no segundo número da revista *Estética*, datada de janeiro de 1925, já se encontra um artigo de Prudente de Moraes Neto comentando uma crítica sobre o surrealismo publicada na França e, no mesmo ano, em Buenos Aires, um grupo de estudantes passou a discutir o movimento (*Ibidem*, p. 48).

Provavelmente, os primeiros a se interessar pelo surrealismo no Brasil foram Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda, editores da revista *Estética*. Um pouco mais tarde, em 1927, Ismael Nery entrou em contato com André Breton ao viajar para a Europa, mas o ano mais marcante teria sido 1928, com o lançamento de *Antropofagia*, tanto o manifesto como a revista, em que Oswald afirmou que “o surrealismo integrava de alguma forma o cabedal antropófago” (*apud ibidem*, p. 56), ainda que nem todos do grupo estivessem de acordo.

## ■ PRIMITIVISMO: UM OBSTÁCULO

O desenvolvimento das teorias artísticas modernas no final do XIX e início do XX levou a uma reavaliação substancial das imagens e dos artefatos produzidos por sociedades tribais, bem como a uma reconsideração de seu suposto primitivismo, ainda que tenham persistido generalizações e dificuldades para contextualizar essas produções e, por vezes, até em discernir entre arcaico e tribal. Os ideais modernistas no início do século XX, moldados por princípios de simplificação, redução à essência e à organicidade, muitas vezes se identificaram com os artistas ditos “primitivos”. De um modo geral, esta era uma influência difundida entre toda a vanguarda, excetuando os futuristas.

No contexto das vanguardas históricas, sobretudo para os cubistas – devido a aspectos formais – e para os surrealistas – devido ao interesse pela alteridade –, aquilo que era considerado primitivo parecia potencialmente capaz de promover rupturas com a tradição. Artistas modernistas representantes dos mais diversos estilos, como Picasso, Matisse, Apollinaire, entre outros, colecionaram objetos e artefatos originários do Oriente, da África ou da Oceania – na maior parte das vezes ignorando seu contexto funcional ou ritualístico original – como se estes pudessem constituir um reservatório

de novas formas, composições, cores e soluções inusitadas, além de manifestar conteúdos eróticos, exóticos ou inconscientes.

Foi durante as primeiras décadas do século XX que a pintura, a escultura e a gravura modernistas foram mais influenciadas pela arte africana e do Pacífico. A obra de Gauguin já havia sido moldada por referências da arte bretã medieval, gravuras japonesas e arte da Polinésia. Picasso visitou o Museu Etnográfico do Trocadéro em 1907, e vemos seu impacto em *Demoiselles d'Avignon*; membros do Die Brücke, como Emil Nolde e Kirchner, também se inspiraram na arte e nos artefatos que puderam ver em museus etnográficos e viagens; os surrealistas foram atraídos por variados objetos da América, da África e do Pacífico, que também inspiraram artistas como Modigliani. Max Ernst voltou-se para a arte mexicana, e Brancusi se inspirou tanto na arquitetura vernácula romena como na arte africana, dentre tantos outros exemplos desse intenso interesse dos modernistas por aquilo que acreditavam ser o “primitivo”.

Em 1905, Braque já havia comprado uma máscara africana das mãos de um marinheiro, Vlaminck comprou três esculturas do Daomé e da Costa do Marfim e, posteriormente, adquiriu mais duas esculturas e uma máscara que acabou vendendo para Derain,

que por sua vez a pendurou em seu ateliê em Montmartre, onde foi vista por Picasso. Em 1906, Matisse comprou sua primeira obra africana, originária do Congo, em um antiquário chamado Le Père Sauvage, e a levou para a casa de Gertrude Stein, onde Picasso a viu. A partir de 1907, Picasso começou a frequentar o Museu do Trocadéro na companhia de Derain e de Apollinaire, que o apresentou a Carl Einstein, e, entre 1906 e 1910, começou a colecionar cartões postais com imagens etnográficas editadas pelo fotógrafo e documentarista Edmond Fortier.

A célebre fotografia de Picasso rodeado por esculturas e objetos africanos em seu ateliê do Bateau-Lavoir em 1908 foi realizada pelo jornalista norte-americano Frank Gelett Burgess e sabe-se que, na época, Picasso e Apollinaire frequentavam uma loja no Boulevard Raspail onde encontravam objetos da África e da Oceania, bem como pinturas de artistas *naïf*. Em 1912, em uma viagem a Marselha na companhia de Braque, Picasso comprou mais peças, e sua coleção foi ainda ampliada com a aquisição de outras obras apresentadas a ele por Paul Guillaume. Em dezembro de 1913, expôs na Neue Galerie, em Berlim, com a participação de Carl Einstein, que escreveu o prefácio para o catálogo, mostrando obras recentes ao lado de esculturas africanas, numa exposição intitulada “Picasso - Negerplastik”.

Outra exposição, organizada por Alfred Stieglitz em Nova York entre 1914 e 1915 e intitulada “Picasso-Braque”, reunia obras destes dois artistas ao lado de peças do Gabão e objetos pré-colombianos de origem mexicana. Ao final de 1915, Picasso participou, ao lado de artistas como Modigliani e Matisse, entre outros, de uma exposição na qual suas obras eram confrontadas com 25 esculturas pertencentes à coleção de Paul Guillaume.

Os livros *Arte negra e da Oceania* (1919) e *Esculturas negras e da Oceania. Colônias francesas e Congo belga* (1923), publicados respectivamente por Henri-Georges Clouzot e André Level, continham imagens de obras pertencentes à coleção de Picasso. Não que este tenha sido um colecionador organizado ou tivesse desenvolvido um conhecimento aprofundado. Ele mesmo afirmava não saber reconhecer a procedência de uma peça, não as catalogava ou pesquisava sua origem. Sua coleção não era composta por itens excepcionalmente relevantes ou raros, tratava-se de uma seleção de objetos que chamaram sua atenção e foram adquiridos sobretudo pela engenhosidade com que solucionavam algum problema plástico de seu interesse.

A tendência primitivista abarcava formas de criatividade que tinham como denominador comum aquilo que era percebido como remoto, ou antagônico, ao *mainstream* europeu.

O leque de formas artísticas alternativas que os artistas colecionavam e exploravam era amplo: pinturas pré-históricas, figuras pré-colombianas, pintura *naïf*, arte feita por crianças e doentes mentais, *art brut*, arte popular.

Contudo, esta noção de margem, ou periferia, quando aplicada à obra de intelectuais de vanguarda brasileiros, é problemática. O conceito europeu de primitivo estabelece uma relação binária entre a civilização europeia e seu outro. E, aos olhos de muitos europeus, o Brasil constituía exatamente este outro. (GREET, 2015, p. 15, tradução minha)<sup>1</sup>

Segundo Oswald de Andrade, o primitivismo, que na França aparecia como exotismo, era para nós no Brasil autêntico primitivismo e, para conhecê-lo, os modernistas paulistas adotaram a prática das viagens pelo país, praticada por vários representantes do surrealismo europeu, porém com uma intenção diferente. Enquanto o europeu buscava a alteridade, os brasileiros empreendiam tais expedições desejando conhecer a fundo sua própria cultura. Em 1924, por ocasião da visita de Blaise Cendrars ao Brasil, um grupo de artistas e escritores viajou ao Rio de Janeiro no Carnaval e a Minas Gerais na Semana Santa. Para muitos, foi Cendrars o responsável por

essa redescoberta do Brasil, uma vez que a Poesia Pau-Brasil e a temática antropofágica foram gestadas após tais viagens, assim como o aprofundamento de Mário de Andrade no folclore e o processo que desaguaria em *Macunaíma* (JACQUES, 2021, p. 241). Benjamin Péret foi igualmente acolhido pelos modernistas, mas com algumas ressalvas, justamente por ser um representante do surrealismo.

### Em suas viagens ao Brasil, Péret

[...] redigiu um ensaio sobre o quilombo de Palmares, circulou pelo Norte e pelo Nordeste, realizou viagens para reservas indígenas, adquiriu objetos de arte indígena e arte popular e realizou anotações que lhe permitiram escrever vários artigos sobre os índios brasileiros. (PONGE, op. cit., p. 80)

Foi Péret quem apresentou Murilo Mendes a Breton, e o encontro com o surrealismo foi para Mendes um *coup de foudre*:

Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos de cartilha inconformista, a criação de uma poética baseada na acoplagem de elementos díspares. Tratava-se de explorar o subconsciente; tratava-se de inventar um outro “frisson nouveau”, extraído à modernidade; tudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades extremas. (MENDES, 2001, p. 114)

Murilo Mendes também ficou encantado com Max Ernst e seu livro de fotomontagens *La Femme à 100 têtes*, segundo ele, fundamental para o desenvolvimento de sua poesia. Porém, para Oswald, a antropofagia deveria ser uma reação crítica à dominação artística europeia e deveria se dar não pela negação das ideias estrangeiras, mas pela sua devoração, “em particular aquelas das jovens vanguardas europeias”, pela prática de “se apropriar delas, incorporá-las e transformá-las” (ANDRADE *apud* JACQUES, op. cit., p. 384).

Sendo assim, não é de se estranhar que poucos autores tenham se debruçado na análise de pinturas de Tarsila do Amaral do ponto de vista do surrealismo. De acordo com Michele Greet, Tarsila reprovava abertamente o surrealismo, e tal atitude teria influenciado a recepção de sua obra (op. cit., p. 2). O grupo de Tarsila pretendia ser autêntico e independente em relação às vanguardas europeias.

Diga-se de passagem, a reação negativa em face do surrealismo não é uma peculiaridade dos brasileiros. Clement Greenberg também o considerava um fenômeno especificamente francês, sobretudo devido à língua e às referências literárias. Greenberg sempre recusou associações entre Jackson Pollock e o surrealismo,

embora o próprio artista tenha feito menções à importância de seu convívio com os surrealistas franceses radicados em Nova York, que o apresentaram ao automatismo, para que ele tivesse chegado às suas *drip paintings*.



## A MONTAGEM E A COLAGEM: FENÔMENOS EUROPEUS?

A emergência da fotomontagem se deu sobretudo com o dadaísmo, embora talvez ela não tivesse existido sem o cubismo. Adotando como estratégia o *nonsense*, as fotomontagens dadaístas apresentavam uma visão crítica da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa. Dadaístas, como Hannah Höch, ou soviéticos, como Rodchenko, foram alguns dos primeiros a se interessar por fotografias, e imagens de um modo geral, encontradas na mídia.

Nesse momento, havia também a intenção de romper com a ideia de obra como totalidade, como unidade coerente, e a fotomontagem representava justamente uma estratégia para trabalhar com a descontinuidade.

A estratégia da montagem está intimamente ligada ao pensamento que estruturava os periódicos surrealistas, como a revista *Documents*, que procedia por aproximações inusitadas entre

imagens e textos sobre objetos de diferentes períodos e procedências e, até mesmo, que ocupassem posições diversas na hierarquia do que se considera arte popular ou erudita.

Um desenho de Delacroix reproduzido a algumas páginas dos hediondos ex-votos da Notre-Dame de Liesse, ou uma paisagem de Constable mostrada não longe de uma fotografia de acidente de estrada; ou ainda um quadro de Fernand Léger próximo a múmia de um cachorro. No fim das contas, contudo, *Documents* deve ser pensada como uma autêntica revista de arte, mas no sentido preciso, no sentido ativo, não temático, de que certa arte das aproximações, das montagens, dos esfregamentos, das atrações de imagens, em suma, certo estilo de pensamento figural duplicado de certo estilo de pensar as figuras – presidia verdadeiramente a composição, a forma dessa revista. (DIDI-HUBERMAN, 2015, pp. 26-27)

Segundo Paola Berenstein Jacques, vários poemas que compõem o livro *Pau-Brasil* são exemplos claros de montagens de fragmentos. Segundo Jaques,

Oswald, para tratar das questões mais primitivas, consideradas como ideias em estado selvagem, operava de forma totalmente moderna, sobretudo pelo uso da técnica da montagem, por choque entre fragmentos diferentes, por operações de estranhamento, por nexos imprevistos. (JACQUES, op. cit., p. 261)

O mesmo poderia ser dito do *Manifesto* e da *Revista da Antropofagia*, que, efetivamente, exploram uma série de recursos das vanguardas artísticas. Alberto da Veiga Guignard, Jorge de Lima e Athos Bucão realizaram fotomontagens surrealistas, com referências ao universo onírico e situações insólitas. Porém, não se refletiu muito sobre estes trabalhos, que foram ofuscados pelo fato de o surrealismo não ter sido assimilado pelo modernismo brasileiro mais canônico.

As fotomontagens de Jorge de Lima foram reunidas no livro *A pintura em pânico*, em 1943. Tadeu Chiarelli comenta que, embora o título esteja relacionado a um livro anterior, *Poesia em pânico*, que Jorge de Lima e Murilo Mendes publicaram juntos em 1938, a menção ao pânico da pintura pode dar lugar a uma outra interpretação:

Não deixa de indicar que o autor devia possuir a consciência do que a fotomontagem poderia representar para o devir da arte na sociedade burguesa: a desestruturação do conceito de arte como obra única, realizada por um autor determinado a partir da concepção de formas originais. As fotomontagens de Jorge de Lima, mesmo fiéis ao ideário já, de alguma maneira, consagrado pelos surrealistas europeus, guardavam – pelo menos potencialmente – o desejo de desestruturarem, ou ajudar na desestruturação da lógica burguesa, apresentada na pintura como única modalidade “digna” de arte visual. (CHIARELLI, 2003, p. 79)

A criação e a recepção das fotomontagens de Jorge de Lima foram cuidadosamente abordadas por Annateresa Fabris no artigo “Fotomontagem e surrealismo: Jorge de Lima”, publicado em 2002. Segundo Fabris, *A pintura em pânico* recebeu críticas bastante negativas, como no artigo “Fotomontagem de imoralidades”, de Tristão Ribas, a começar pela técnica, que seria uma besteira feita às custas dos outros. Mário de Andrade, menos refratário, “atribuía uma função pedagógica à fotomontagem” (FABRIS, 2002, p. 1), uma espécie de iniciação ao modernismo e ao cubismo.

Embora Jorge de Lima não tenha realizado um grande número de fotomontagens, Fabris acredita que a fragmentação e a desarticulação faziam realmente parte de seu universo poético.

Por isso, mesmo tendo como modelo o Max Ernst de *La Femme 100 têtes* (1929) e do romance-colagem *Une Semaine de bonté* (1934), o artista não se aproxima da fotomontagem como de uma experiência casual. Sua motivação profunda está diretamente vinculada à busca constante de fragmentos aparentemente desconexos, aproximados pela memória que ignora a passagem do tempo, num processo que estabelece um continuum entre poesia, pintura e fotomontagem. (*Ibidem*, p. 2)

No caso de Athos Bulcão, que realizou montagens bem posteriormente, já no início da década de 1950, Chiarelli se pergunta

se esta ocorrência foi extemporânea pelo fato de a estética surrealista sempre ter ficado à margem no Brasil e se, já na década de 1950, tais produções não teriam sido obscurecidas por não se adaptarem à visão grandiloquente de brasiliade, visível nas pintura de Di Cavalcanti, Portinari e outros, ao mesmo tempo que, igualmente, não se adaptavam às preocupações formais dos novos grupos de artistas e intelectuais, ligados às tendências construtivas do período (CHIARELLI, op. cit., p. 75).

Outro fator levantado por Chiarelli para compreender o porquê de a reverberação das fotomontagens no Brasil ter sido tão pequena é o fato de a própria fotografia ser uma prática ainda incipiente no país quando o modernismo surgiu. Enquanto em Nova York e Paris a estreita relação entre fotografia e vanguardas já era recorrente, sobretudo devido às iniciativas de Alfred Stieglitz, no Brasil, a fotografia era praticada sobretudo como registro, familiar ou jornalístico, vindo a ser considerada uma expressão artística comparável ao desenho, à pintura, à gravura e à escultura apenas posteriormente. Apesar de Mário de Andrade, Flávio de Carvalho e Vicente do Rego Monteiro, dentre poucos, terem realizado fotografias, eles mesmos não viam como arte. Foi apenas na década de 1950, em grande parte graças aos fotoclubes, que a fotografia teve seu *status* reconhecido.

## SURREALISMO FORA DE HORA

Quando Maria Martins voltou ao Brasil, em 1949, foi inaugurada, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), a exposição *Do figurativismo ao abstracionismo*. “A mostra evidencia e alimenta uma discussão que se acirrava no Brasil: a oposição entre artistas que produziam obras de vertente figurativa e os que se interessavam pela abstração, fosse lírica ou geométrica” (LOPES, 2021, p. 45)<sup>2</sup>.

Fernanda Lopes comenta que, nos Estados Unidos, onde Maria Martins viveu e trabalhou por tanto tempo, a tensão entre figurativos e abstratos não era significativa, mas que, no Brasil, onde se buscava construir uma identidade nacional, este seria um motor comum às duas vertentes:

[...] as discussões sobre uma arte brasileira, a necessidade de nos libertarmos da influência e dos padrões estrangeiros e a ideia de antropofagia, levantadas por Oswald de Andrade, têm, no uso da imagem, uma base importante de estruturação. (Ibidem, p. 45)

Por sua vez a abstração geométrica, ou seja, a arte de vertente construtiva, era vista como uma “superação de nosso subdesenvolvimento, de nosso atraso, estava atrelada ao processo de reconstrução e reafirmação do nosso passado através do nosso próprio olhar” (Ibidem, p. 46).

Apenas em 1956 foi montada, no MAM do Rio de Janeiro, uma grande exposição de Maria Martins, cujo catálogo continha textos de Breton, Murilo Mendes e Péret.

Embora ela frequentemente recusasse uma conexão direta com o movimento surrealista, as formas antropomórficas emaranhadas de suas esculturas, bem como sua aproximação singular ao desejo e ao erotismo feminino são contribuições cruciais para a sensibilidade surrealista e seus desdobramentos para além da Europa e dos Estados Unidos. (PEDROSA; MARTINS, 2021, p. 13)

E, ainda mais tarde, em 1961, Sergio Lima reuniu um grupo de artistas surrealistas do Rio e de São Paulo, com apoio de Breton e de seu grupo, além de Maria Martins e Flávio de Carvalho, organizando finalmente a exposição “A mão mágica e o androgino primordial”, em 1967. Além da exposição, Sergio Lima organizou, com Leila Ferraz Lima e Pedro Antônio Paranaguá, a revista *A Phala*, lançada pela Fundação Armando Álvares Penteado. Ao voltar ao Brasil, Maria Martins não viu seu trabalho ser bem recebido, nem pela crítica, nem por outros artistas. “A primeira lamentava que sua arte não fosse claramente ligada a uma corrente, de preferência geométrica: já os mestres das tintas, à procura de

tons locais, rejeitavam o que não fosse exclusivamente ligado a termos nacionais” (CAVALCANTI, 2021, p. 17).

Essas ocorrências, tão posteriores ao surgimento do surrealismo na França, sugerem que, de algum modo, o surrealismo foi reprimido pela crítica e pelos artistas, que durante muito tempo foram movidos pelo desejo de construir um imaginário nacional que excluía outras experiências, ainda que algumas produções, como as fotomontagens de Jorge de Lima e Guignard, pertençam claramente a essa estética. “Obedecendo tal proposição, todo o desenvolvimento da produção gráfica, pictórica ou escultórica tendente à não-figuração foi excluída do âmbito modernista” (CHIARELLI, op. cit., p. 67). Além disso, segundo Chiarelli, esse esforço por criar tal imaginário excluía a prática de linguagens artísticas mais experimentais, como a colagem, a fotomontagem, ou mesmo a fotografia.

Ignorando toda produção artística burguesa do século anterior e dos primeiros anos do século XX no Brasil, os modernistas propuseram uma linha de conduta para a arte brasileira onde as manifestações privilegiadas deveriam ser a pintura e a escultura (duas modalidades consagradas pela cultura burguesa ocidental). Mas uma escultura e uma pintura que, mesmo experimentando certos estilemas vanguardistas, deveriam ficar restritas aos limites da figuração da paisagem física e humana do país, sem nunca enveredar por especulações rumo a soluções não-figurativas. (*Ibidem*, p. 78)

Apesar de o *Manifesto Antropofágico* ter algo do espírito surrealista, como o interesse pelo primitivo e pela arte popular, bem além da irreverência, e a insubordinação ao academicismo, os modernistas brasileiros eram nacionalistas, diferentemente dos franceses, que viviam uma crise de falta de sentido após a Primeira Grande Guerra não compartilhada pelos brasileiros. O contexto brasileiro não oferecia as condições necessárias para que brotasse um surrealismo provocado pelo tédio ou pela descrença. Nem no período do fascínio pelo local e pelo popular, nem a partir do desenvolvimentismo, com a aposta na arquitetura moderna e na abstração geométrica.

## NOTAS

- 1.** Esta passagem foi citada por Isabella Rjeille, no texto “Ficções tropicais”, que se encontra no catálogo *Maria Martins, desejo imaginante* (RJEILLE, 2001). Uma das artistas mais associadas ao surrealismo, Maria Martins desenvolveu a maior parte de sua carreira no exterior e enfrentou bastante resistência entre os brasileiros.
- 2.** Cf. também FERREIRA (2013).

## ■ REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

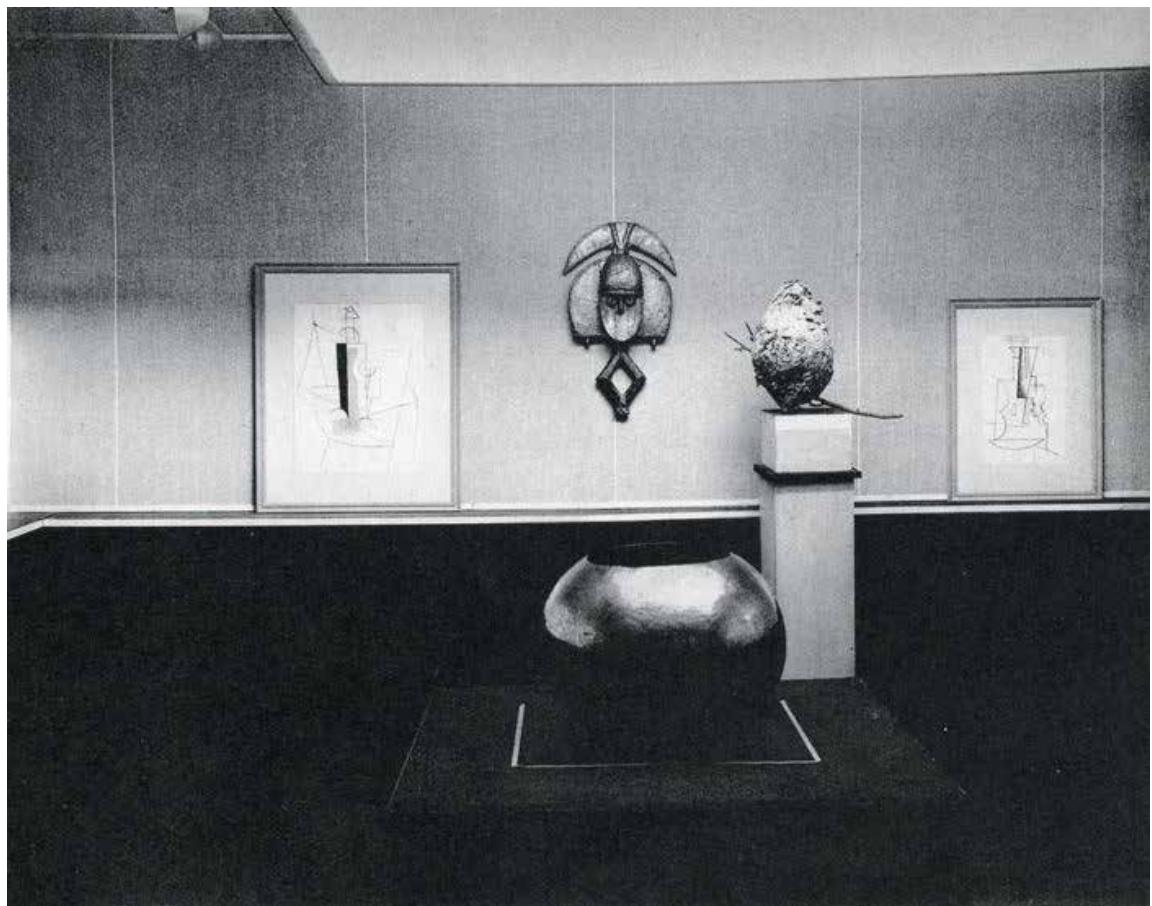
- CAVALCANTI, Auro. Maria Martins na Casa Roberto Marinho. In RJEILLEE, Isabella (org.). **Maria Martins, desejo imaginante**. São Paulo: MASP, 2021.
- CHIARELLI, Tadeu. A fotomontagem como introdução à arte moderna: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo, **Ars**, São Paulo, v. 1, n. 1, 2003, pp. 67-81.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe, ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- FABRIS, Annateresa. Fotomontagem e surrealismo: Jorge de Lima, **Revista USP**, São Paulo, n. 55, set./nov. 2002, pp. 143-151.
- FERREIRA, Glória. **Figuração x abstração**: Brasil no final dos anos 40. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea-IAC, 2013.
- GREET, Michelle. Devouring Surrealism: Tarsila do Amaral's Abaporu, **Papers of Surrealism**, n. 11, 2015, pp. 1-39. Disponível em: <[https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/63517395/surrealism\\_issue\\_11.pdf](https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/63517395/surrealism_issue_11.pdf)>. Acesso em: maio 2022.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Pensamentos selvagens, montagem de uma herança, 2**. Salvador: Edufba, 2021.
- LOPES, Fernanda. Não se esqueçam que vocês vieram dos trópicos. In RJEILLEE, Isabella (org.). **Maria Martins, desejo imaginante**. São Paulo: MASP, 2021, pp. 41-49.

MENDES, Murilo. André Breton. In **Surrealismo - Labirinto surrealista**, textos escolhidos. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001, pp. 113-114.

PEDROSA, Adriano; MARTINS, Heitor. **Maria Martins no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand**. São Paulo: MASP, 2021.

PONGE, Robert. Sobre a chegada e a expansão do surrealismo na América Latina. In DAHER, Andrea (org.). **Surrealismo**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001, pp. 42-87.

RJEILLEE, Isabella. Ficções tropicais. In RJEILLEE, Isabella (org.). **Maria Martins, desejo imaginante**. São Paulo: MASP, 2021.



**FIGURA 1.**  
Exposição "Picasso-Braque",  
Galeria Alfred Stieglitz, Nova York, 1914-15.  
Fonte: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/269443>>.



**FIGURA 2.**

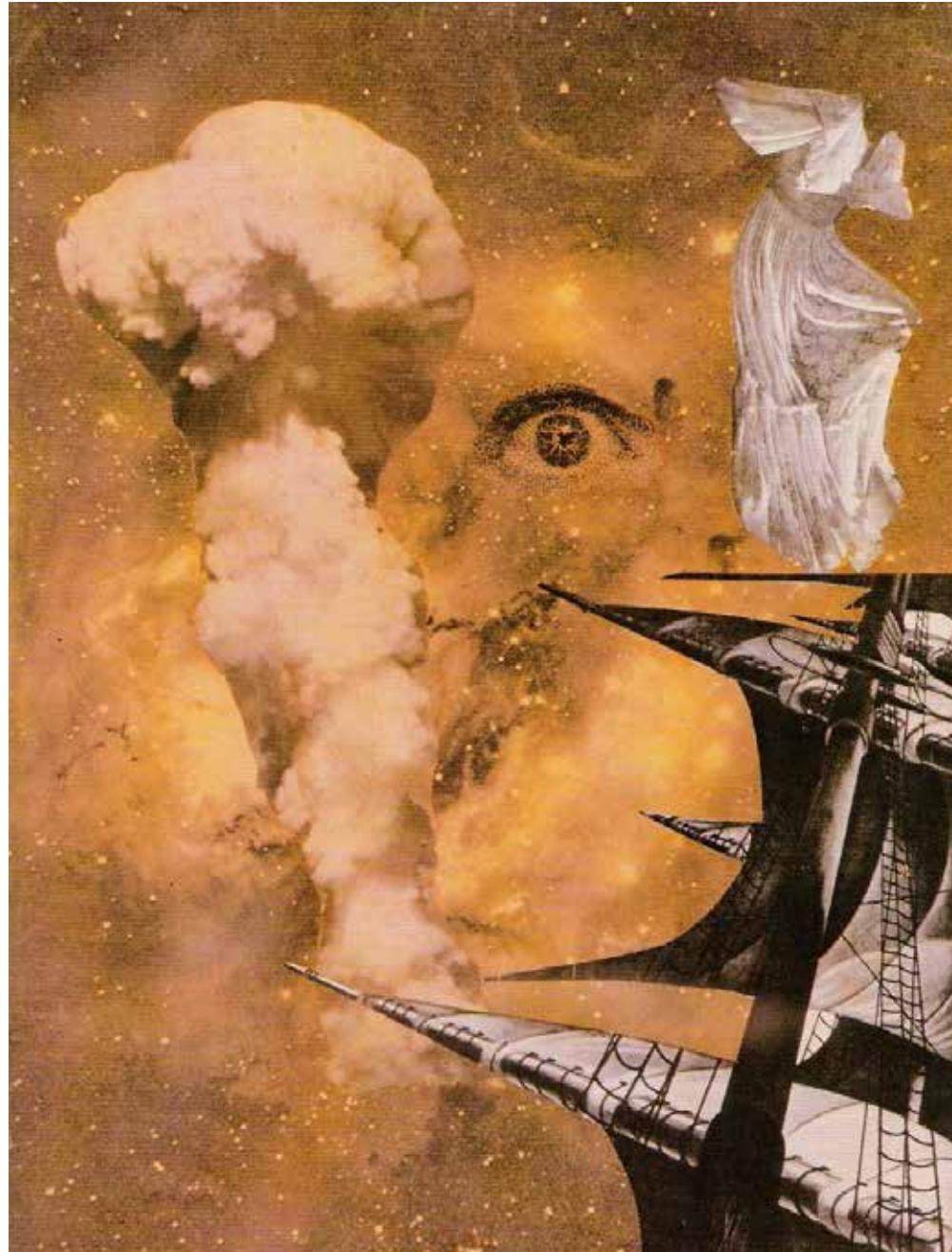
Picasso no ateliê em Bateau-Lavoir, 1908.  
Fonte: *Picasso à Dakar*, 1972-2022. Paris:  
Louison Éditions, p. 66.



### FIGURA 3.

Jorge de Lima, fotomontagem para o livro  
*A pintura em pânico*, 1943.  
Fotomontagem, 90 x 60 cm.  
Acervo IEB-USP

Fonte: *Surrealismo - Labirinto surrealista*,  
CCBB, Rio de Janeiro, 2001, p. 107.



**FIGURA 4.**

Alberto da Veiga Guignard, sem título, 1931.  
Técnica mista, 23 x 15 cm. Coleção  
Isaac Krasilchik. Fonte: *Surrealismo -  
Labirinto surrealista*, CCBB,  
Rio de Janeiro, 2001, p. 93.



**FIGURA 5.**

Alberto da Veiga Guignard, *Evocação*, 1931.  
Técnica mista, 25 x 19 cm. Coleção  
Isaac Krasilchik. Fonte: *Surrealismo -  
Labirinto surrealista*, CCBB,  
Rio de Janeiro, 2001, p. 93.



**FIGURA 6.**

Athos Bulcão, *A invasão dos marcianos*, 1952.

Fotomontagem, 30 x 23,7 cm.

Acervo MAM-RJ.

Fonte: <<https://fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=84>>.



**FIGURA 7.**

Athos Bulcão, *Du Coté de Guermantes*, 1952. Fotomontagem, 35,5 x 28 cm. Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: <<https://fundathos.org.br/abre-Galeria.php?idgal=84>>.

## ■ SOBRE A AUTORA

**Rosa Gabriella de Castro Gonçalves** é doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo e Professora Associada da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, onde também atua no Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Em 2011, realizou um pós-doutorado no Departamento de História da Arte da Stanford University. Em 2016 publicou, pela Edufba, o livro *Kant, Greenberg e a questão do formalismo da arte*.

Artigo recebido em  
4 de maio de 2022 e aceito em  
25 de maio de 2022.

# HOW DID NEO-CONCRETISM END?

NICHOLAS BROWN

COMO ACABOU O  
NEOCONCRETISMO?

¿COMO ACABÓ EL  
NEOCONCRETISMO?

## ABSTRACT

Original Article  
Nicholas Brown\*

DOI: <https://orcid.org/0000-0002-5667-5168>

\*University of Illinois,  
United States

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars2021.200329>

In this article, Nicholas Brown analyses the work of Hélio Oiticica from the 50s – when it was firmly related to the research conducted by the Neo-Concrete avant-garde – to the 70s and demonstrates how these works thematize in insistent ways an experiential aspect that is implicit from the beginning in the work's literal objecthood, permanently mobilizing the dialectics between the idea and the literal support in space. The author also examines the specific configuration of the correlation between political history and the art-historical sequence regarding the Neo-Concretism. Finally, departing from the productive contradiction between thingly substrate and signifying surface in Oiticica's work, Brown indicates how the dynamic between social-political and intellectual history is presented in the last years of his trajectory as a re-investment of the art object in odds with commodity society.

### KEYWORDS

Hélio Oiticica; Neo-Concretism; Brazilian Art; Historical Materialism

### RESUMO

Neste artigo, Nicholas Brown analisa a trajetória de Hélio Oiticica desde seus trabalhos da década de 1950, alinhados às pesquisas da vanguarda neoconcreta, até sua obra dos anos 1970, demonstrando como o componente da experiência, tematizado na produção tardia de Oiticica, encontra-se implícito à objetividade do seu trabalho inicial, numa espécie de mobilização permanente da dialéctica entre ideia e o suporte literal existente no espaço. Examina, ainda, a configuração específica que a correlação entre história política e cadeia histórico-artística adquire no Neoconcretismo. Finalmente, a partir da contradição produtiva entre substrato concreto e superfície significante na obra de Oiticica, Brown sinaliza como a dinâmica entre história intelectual e sociopolítica se apresenta ao final da trajetória do artista como reinvestimento do objeto de arte a contrapelo da lógica da mercadoria.

### PALAVRAS- CHAVE

Hélio Oiticica; Neoconcretism; Arte brasileira; Materialismo histórico

### RESUMEN

Em este artículo, Nicholas Brown analiza el trayecto de Hélio Oiticica desde sus trabajos de los años 1950, relacionadas a las pesquisas de la vanguardia neoconcreta, hasta su obra de los 1970, demostrando como la experiencia, tematizada en la producción tardía de Oiticica, se encuentra implícita a la objetividad de su trabajo inicial, movilizando de manera permanente la dialéctica entre idea y el suporte literal en el espacio. Examina también la configuración adquirida por la correlación entre historia política y cadena histórico-artística en el Neoconcretismo. Finalmente, partiendo de la contradicción productiva entre el substrato concreto y la superficie significante en la obra de Oiticica, Brown señala como la dinámica entre la historia intelectual y sociopolítica se presenta a los fines de la trayectoria del artista en cuanto validación renovada del objeto del arte frente a la lógica de la mercancía.

### PALABRAS CLAVE

Hélio Oiticica; Neoconcretism; Arte brasileño; Materialismo histórico



The art-historical movement known as Neo-Concretism came to an end in a moment of pre-revolutionary ferment and post-coup disillusionment. The poet Ferreira Gullar, the most advanced and committed theorist of the group, repudiated his painstakingly worked-out vanguard theoretical commitments in 1961, suggesting to Hélio Oiticica that the neo-concretists should mount a final, “terrorist” exhibition in which they blew up all their existing works; he then joined the directorship of the Popular Centers for Culture (CPC). As is well known, the aim of the CPC was, according to a founding document, to support, against artistic practice that “takes artistic forms as ends in themselves, autonomous and separate from the real, developing according to the dictates of a logic immanent to themselves” (MARTINS, 1962 *apud* HOLLANDA, 2004, p. 164)<sup>1</sup>—precisely the kind of art-immanent dialectical movement Gullar, Oiticica, and others had championed—a “popular revolutionary art” (*Ibidem*, p. 135)<sup>2</sup> that would produce “spiritual weapons for the material and cultural liberation of our people” (*Ibidem*, p. 138)<sup>3</sup>. The correlation between the art-historical sequence and political history

could not be clearer: the neo-concretist vanguard position belongs to the illusions of the developmentalist 1950s, and the polarized and conflictual politics of the coming era will call for entirely different positions on art and a renewed commitment to an art anchored in the real.

This narrative is so obviously true that it would seem quixotic to take issue with it. For those of us on the left, it has the added advantage of confirming the basic historical-materialist thesis that ideas don't emerge out of other ideas, but from the struggles of actual people living historical and political lives. But if the relationship between history and art history is in the last instance one-to-one or causal, it is hard to see the point in paying close attention to the art itself. Art becomes simply an effect of history – one more thing to study, but not something that can produce its own insights, that can be said itself to know history. In what follows I will try to demonstrate that Neo-Concretism reached a crisis in the early 1960s because its own internal dynamic – an internal dynamic that hinged, despite appearances, on a commitment to the real as Neo-Concretism understood it – had reached an impasse. The true wager of historical materialism is not that social-political-economic history determines intellectual

history, but rather that – in a way still to be determined, and to be demonstrated each time anew – the two are identical.

Within the standard narrative, the arc of Hélio Oiticica's career is easy to read. He begins as a formalist, in the context of 1950s Brazilian Concretism. At a certain point his paintings explode the rectangular frame and acquire shape, at the same time moving off the wall. He then fully embraces three dimensions, soon taking on the architectural implications of that move, at which point the work has already taken on an interactive, participatory aspect. In the mid-1960s, as the creativity of the Brazilian cultural left reaches a kind of fever pitch (but as the political left is defeated and in retreat) he creates his *Parangolés*, fully interactive event-objects that are activated by a wearer, paradigmatically a wearer from the Mangueira *samba* school of which Oiticica had become a member. As the dictatorship hardens and life in Brazil for the cultural left becomes increasingly untenable, Oiticica continues to develop the participatory aspect in London, creating works from the *Penetráveis*, which are meant to be entered and experienced, through the *Ninhos*, which radicalize the project of fusing art and life by becoming actual living spaces. It is as if an entire forty-year trajectory running from high modernism to minimalist anti-modernism to participatory art and gallery experience

was, in being compressed into one artist's fifteen-year itinerary, confirmed as inevitable and therefore in some way correct. Oiticica continues the *Ninhos* in New York, pursuing increasingly radical and unrealizable projects while he is cut off, partly by circumstance and partly deliberately, from supportive institutions and networks. A promising return to Brazil, characterized in part by a return to the Penetrable work open to its environment, is cut short with his death at 42 in 1980.

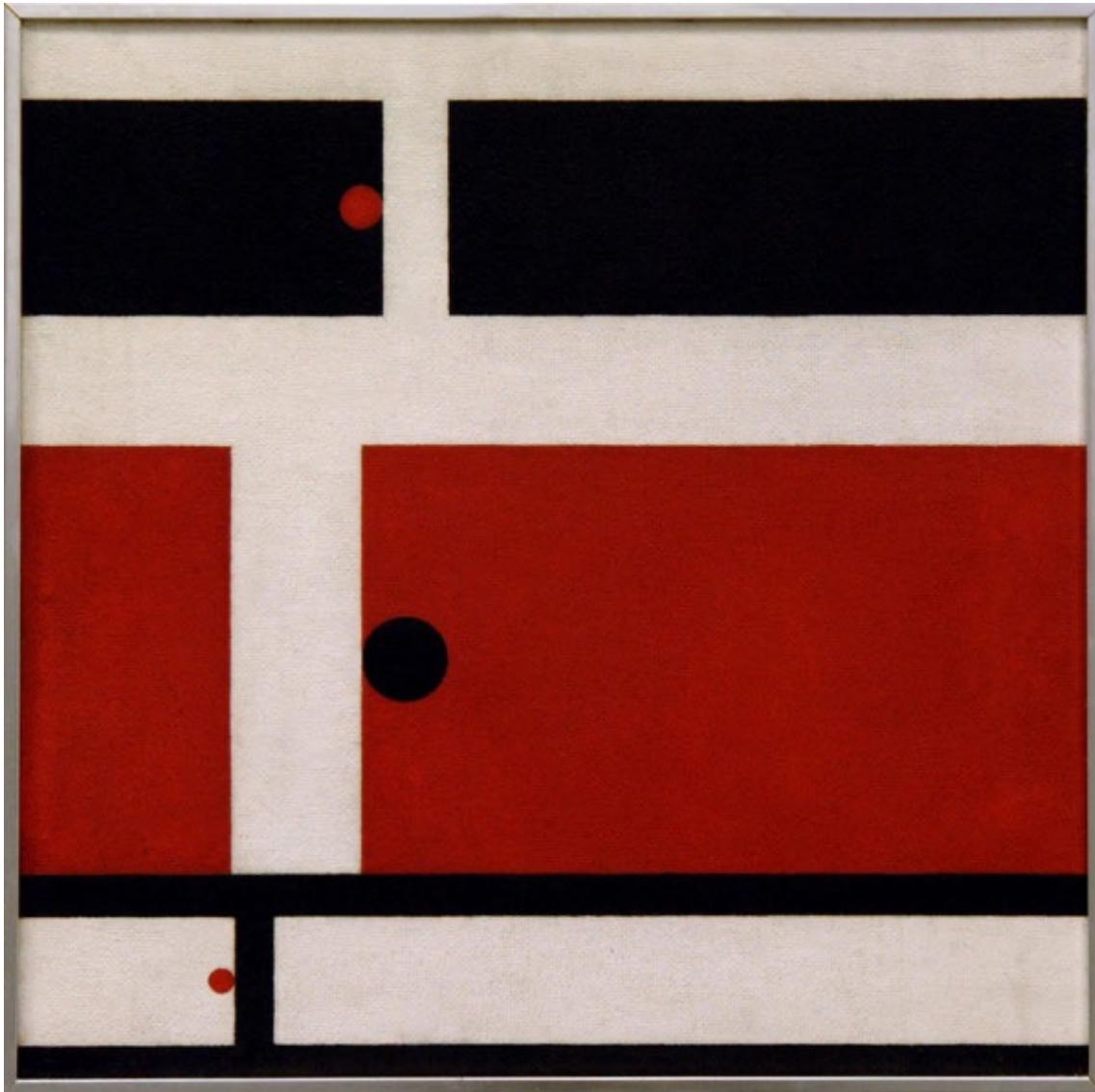
Hélio Oiticica's career tells the story of the democratic leap of art off the wall and into life, out of contemplation and into action and experience, from autonomy to involvement, from élite contemplation to democratic participation, from aesthetics to politics. It is a story that sits well with the recent "upsurge" of what a well-known cheerleader of that upsurge characterizes as "convivial, user-friendly artistic projects, festive, collective, and participatory, exploring the varied potential in the relationship to the other" (BOURRIAUD, 2002, p. 61). It is, furthermore, a story that curators love to tell, partly because the museum is transformed from a specialized and neutral space, subordinate to the objects that populate it, into one that is democratic, primary, and productive<sup>4</sup>. Finally, and most importantly, this narrative carries the authority of being the story Oiticica himself

wanted to tell, at least at one point in his life<sup>5</sup>. There is, once again, nothing false about it. And yet the truth lies closer to the works themselves. Only when we approach the works immanently, with attention to what they do and what they ask us to do, does their relationship to the great political crosscurrents that tore through the Brazilian 1960s begin to make itself clear.



Let us turn first to an early work, produced when Oiticica was still in his teens, under the tutelage of the great concretist pedagogue Ivan Serpa: *Três tempos [quadro 1]*, from 1956 (Figure 1). The painting is precisely square. The palette is restricted to black, white, and primary red; the shapes are restricted to circle, rectangle, and the negative spaces between rectangles; these spaces change from white (between red and black) at the top of the painting, to black (between red and white) at the bottom of the painting, giving black in one area an anomalous positive value; the painting as a whole comprises three bands of different widths, each one consisting of two rectangles, one of which contains, adjacent to its left – or rightmost edge, a circle of a contrasting color. The vertical negative spaces produce a

diagonal axis down the left side of the painting; the circles cleave to alternating sides of this axis. There is a balance to the dimensional relationships that is hard to pin down but may be mathematical: certain ratios approximate to the golden section.



**FIGURE 1.**

Hélio Oiticica, *Três tempos (quadro 1)*, 1956. Oil on Eucatex board, 20 x 20 x 1.3 in (51 x 51 x 3.4 cm). Collection Museu de Arte Moderna de Niterói. Unknown photographer.

The relationships among the elements seem to be purely formal – black relates to red, red to white, circle to rectangle, large to medium to small, horizontal to vertical, and so on. But the area where black and white switch valences produces an ambiguity between figure and ground. It produces, as it were, a difficult spot in the painting that makes it impossible to regard the relationships as purely formal. That is, the ambiguity about figure and ground that pertains at the difficult spot confirms that we are indeed dealing, however problematically, with figure and ground – and in so doing it posits a beholder for whom figure and ground become, in one spot, problematic.

On this understanding, the painting depicts (again, however problematically) a space. Further, that space is populated with objects. The title *Três tempos* implies a repetition beyond the frame: we are looking at six incomplete objects which, if complete, would suggest three continuous repeating bands, like three conveyor belts of different widths. The painting is depictive, even if the objects it depicts are fictive or abstract. Finally, and most importantly, this space is not only a depicted space, but it is, if I can put it this way, depicted as a depicted space: this depicted space is once again presented as a problem. First of course by the difficult spot. But also, the paint

is applied to the rough side of a kind of commercial fiberboard, so that the texture of the underlying material is clearly visible through the paint. You wouldn't say that the texture of the material is part of the *Three tempos*: it subtends the pattern but is not part of it. But it is part of *Three Tempos*: the other, smooth side of the fiberboard is a favored material in Brazilian Concretism, so the decision to use the rough side is legible as a deliberate choice.

The stupid, material substrate, the thingly aspect of the work, its objecthood, insists through the painterly surface. But this substrate only appears to insist because it is insisted upon; the struggle between object and art, between earth and world, between mute being and signification, is the thematic substance of the work. It is not necessary to affirm that, at this point in his career, Oiticica had precisely this account in mind. As we shall see, the problem of the work's status as a thing encountered by a beholder located near it in space was crucial to the debates taking place within Brazilian Concretism and to the circle within which Oiticica already moved. The point is rather that this productive contradiction between thingly substrate and signifying surface becomes the wellspring from which Oiticica's work develops until his death in 1980. As Oiticica will put it in a notebook entry from February 1962 entitled "Support":

Since linear and calligraphic expression generally requires a passive support, whoever figures, figures on something, and rarely suspends or transforms its structure. An art based in structural transformations is [on the contrary] in constant opposition to the passive state of the support, since the conflict reaches the point where no evolution can take place without a solution being proposed. In truth, who figures on something would do better to figure through something. The intermediary between the meaning [*sentido*] of space and structure, and the beholder who gets the idea [nonetheless] exists [...] Thus the problem of the support asserts itself with decisive force [...] This necessity of our time, the transformation and absorption of the support, is not born only from analytic comparisons or from the dialectic of pictorial evolution. It springs instead from an irresistible, interior aspiration. Before anything else, this. (OITICICA, 1986f, p. 38)<sup>6</sup>

Oiticica's work can't "come off the wall" because it was never simply on the wall in the first place, but always, from the beginning – in a sense which will shortly become much clearer – already about being on the wall.

Along the course of its development this problem acquires an explicit politics. But for now it is important to note that if it has a politics – and there is no doubt that in some way it is bound up with bourgeois-national developmentalist project that understands itself also to be popular and progressive – there is no thematization of this politics in the works themselves, which are understood to undertake

a development internal to the discipline of painting. The “Theory of the Non-Object” (“Teoria do não-objeto”), written in this period by Ferreira Gullar (2015c), a friend and mentor of Oiticica’s and a leading member of the circle in which he moved, is nothing other than an attempt to describe Neo-Concretism as heir to the dialectic of modernist painting from Monet to his present time. The explicitly political aspect of these developments tends to be understood as entailed in the various ways that the modernist dialectic can be appropriated in a peripheral context.

The “Neoconcrete Manifesto”, an epoch-making document of Neo-Concretism also written by Ferreira Gullar, is illustrative. The tone is appropriately radical and unforgiving, but the theoretical content is decidedly – I mean this next word positively – orthodox. Ferreira Gullar situates Neo-Concretism as a specific set of approaches to a formal problem inherited by all “geometric art” – Concretism, Neo-Plasticism, Constructivism, Suprematism, etc. – from the “dissolution of pictorial language” begun by the impressionists, carried out by Cubism, and brought to self-consciousness in Neo-Plasticism. But what characterizes the art Ferreira Gullar champions is, within this universe, its fidelity to the peculiar ontology of the work of art as first formalized by Kant: a being whose “autonomy” is

founded on its distinction from other kinds of beings like machines and mere objects, a mode of being that he names here “*quasi-corpus*”, like a body, and elsewhere simply “non-object.” “We believe”, he writes,

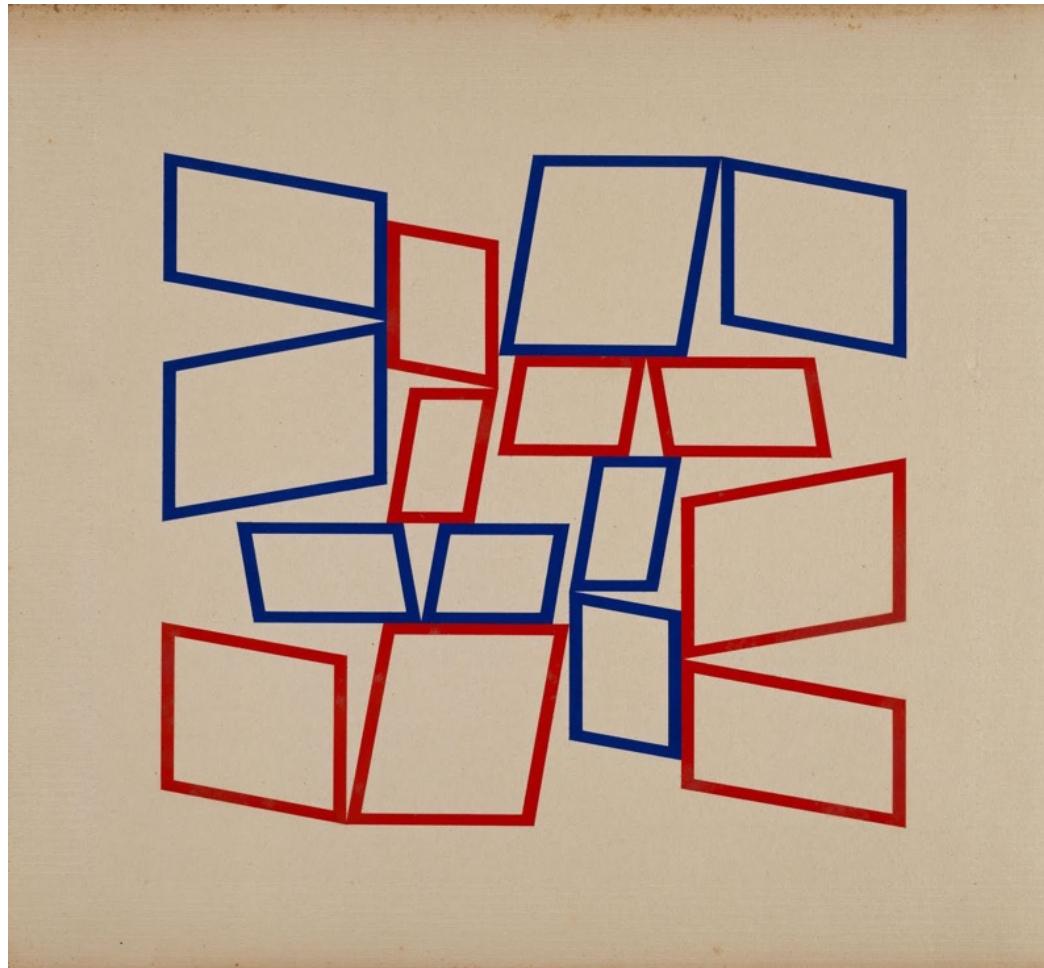
that the work of art supersedes the material mechanism that supports it, not by virtue of some unearthly quality: it supersedes its support by transcending [precisely] these mechanical relations [...] and by creating for itself an implicit significance [...] that emerges there for the first time. (GULLAR, 2015b, pp. 145-146)<sup>7</sup>

Ferreira Gullar champions a certain “spatialization of the work”, by which he means, however, something not necessarily literal, and quite specific: “the fact that the work is always making itself present, is always recommencing the impulse that generated it and of which it was already the source (*Ibidem*, p. 147)<sup>8</sup>.

The spatialization Oiticica pursues is, then, a kind of active presentness, the setting-to-work of a productive tension that, as we have seen, is already legible in his earliest painting. Oiticica’s next work consists of his *secos* – so-called because they are painted on dry cardboard – that owe perhaps too much to Malevich, and his more distinctive *Metaesquemas* (Figure 2), some of which are also painted

**FIGURE 2.**

Hélio Oiticica, *Metaesquema 4066*, 1958.  
Gouache on incised board, 21 x 22 7/8"  
(53.3 x 58.1 cm). Collection MoMA,  
United States. © 2022 Projeto Hélio Oiticica.  
Available on: <<https://www.moma.org/collection/works/35054>>.  
Access: July 9<sup>th</sup>, 2022.



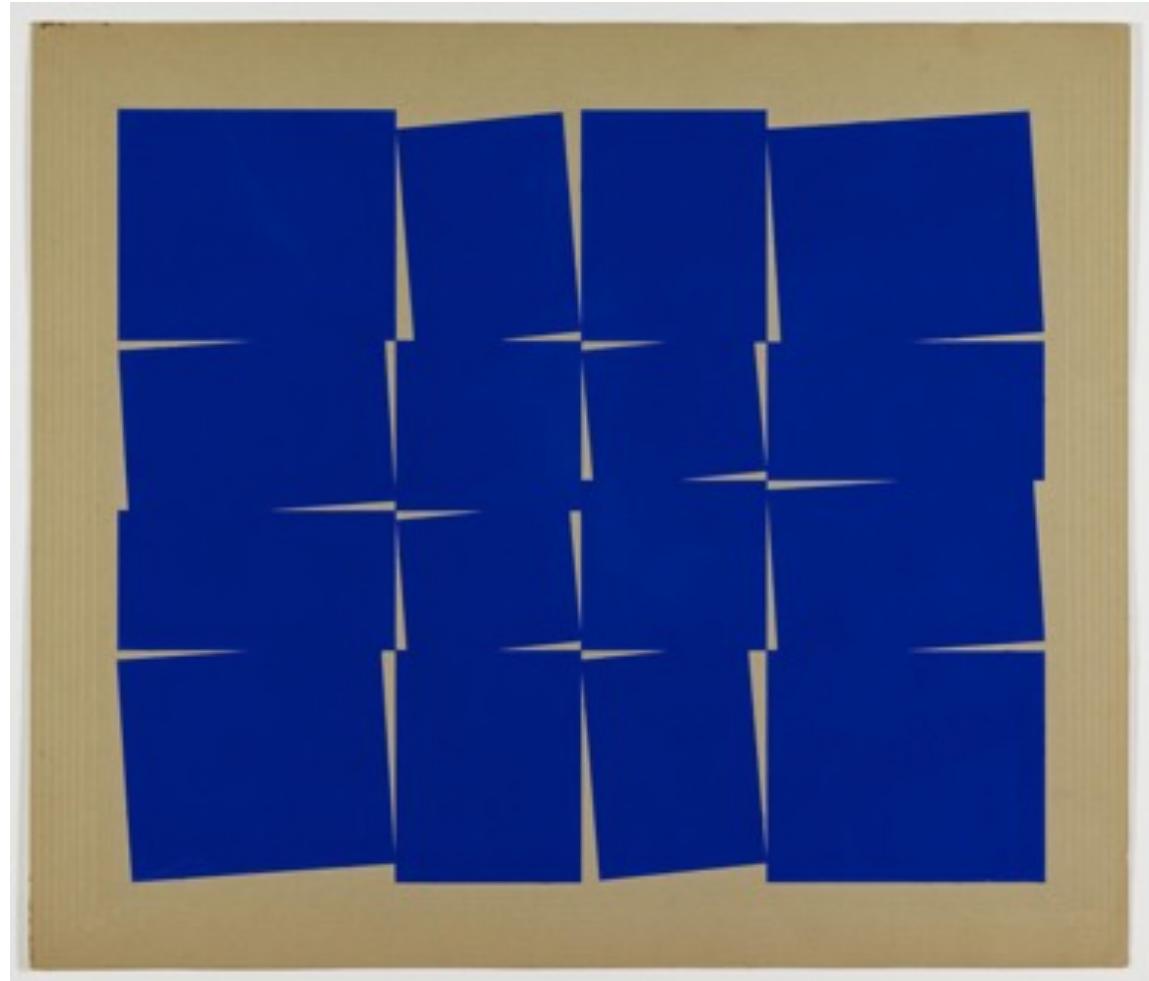
on bare cardboard. These are usually, like *Three Tempos*, square or nearly square, and nearly always in one or two primary colors, on bare cardboard or a light background, consisting pictorially of manipulations and minor distortions of a single shape category. As with his earlier work but now put in his own distinctive pictorial language, the dominant impression is the sense of a geometric



**FIGURE 3.**  
Hélio Oiticica, *Metaesquema 4066*,  
(detail), 1958.

symmetry whose productive principle lies just beyond one's grasp. But there are two further aspects I would like to emphasize. First, the works on bare cardboard often have a frame, primitive but by no means casual, etched into the substrate itself (Figure 3); second, the negative space between the figures is literalized, in that there is literally nothing, not just a depicted nothing – a lack of pigment rather than a pigment that represents a lack – between the blocks of color. These two aspects play the same game from opposite sides. The depicted frame is also a literal frame – it does the work of a frame

and, as something literally engraved in the substrate, hovers between a literal and a depicted surface. But the literal space between blocks of paint is also a depicted space – in fact, it is very difficult to see some of the *Metaesquemas* as doing anything other than depicting imaginary objects jostling each other in space (Figure 4).



**FIGURE 4.**

Hélio Oiticica, *Metaesquema*, 1958.  
Gouache on cardboard, 55 × 63,9 cm.  
Collection Tate, UK. Purchased with funds  
provided by Mr & Mrs Franck Petitgas  
2007. Available on: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/oiticica-metaesquema-t12419>>. Access: July 9<sup>th</sup>, 2022.

So the leap off the wall (Figure 5) is not the radical break it initially appears, but rather a literalization of what was already depicted in the *Metaesquemas*. In fact I have skipped several stages of Oiticica's development, important among which would be his white paintings, including an un-numbered piece that deploys a doubled line, both parts faint, the lower one fainter than the upper, that bisects the picture about two-thirds of the way up (Figure 6). The line is very slightly out of square: so slightly that it takes some time with the painting to ascertain that it is, and is deliberately, out of square,



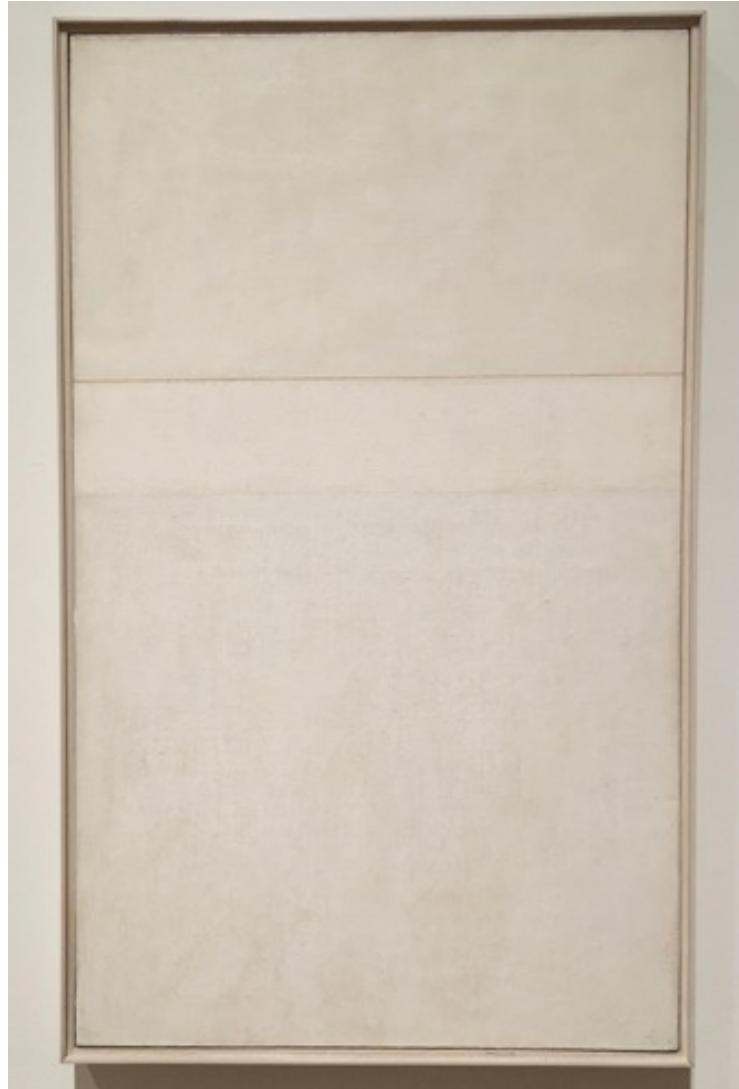
**FIGURE 5.**

Hélio Oiticica, *Grande núcleo*, 1960.  
Paint on wooden frames.

thus involving an unavoidable temporal, experiential aspect. This series also includes *Tantrum* which is an enlargement in oil of one of his *Metaesquemas*, but which at large scale requires the beholder to move around in front of it, since it appears asymmetrical until it is viewed precisely straight on. *Bilateral Teman* is essentially a white painting with shape like *P34 Série Branca*, but hung in space to give the beholder access, by walking around it, to the substrate's literal shape, thereby thematizing the strong *trompe-l'oeil* effect of a crease brought about by the shaded area; and the spatial reliefs (originally called non-objects after Ferreira Gullar, who himself was inspired by Lygia Clark), which literalize the effect of relief by bringing it into sculptural space while still, because of their insistence on planarity, remaining related to painting.

The point about all of these is not that they progressively introduce an experiential, temporal aspect – because no work of art lacks an experiential, temporal aspect. (As the Canadian photographer Jeff Wall [1995] has pointed out, the point of even conceptual art is that one experiences the lack of an experiential, temporal aspect, which means that even conceptual art only functions by negatively mobilizing the experiential). Rather, these works thematize in progressively insistent ways the experiential aspect that is implicit

from the beginning in the work's literal objecthood. But in saying this aspect is thematized, we are saying that it is depicted; in saying it is brought to presentness in the work, we are saying that it is present in the work. These works mobilize the same dialectic between world



**FIGURE 6.**  
Hélio Oiticica, *Série branca*, 1959.

and earth – between the idea that exists *sub specie aeternitatis* and the literal support that exists in space for a beholder, the literal support that is in a real sense antagonistic to the idea of the work, but with which the idea is nonetheless identical – that characterized Oiticica's very earliest paintings, though now at a higher level since they explicitly thematize what was only implicitly involved in the earlier work.

In this regard I would like to concentrate for a moment on a transitional piece, *Núcleo pequeno 1* (Figure 7). *Núcleo pequeno 1* consists of five discrete three-dimensional shapes, similar to the spatial reliefs, formed of painted and joined wooden planes, hung together from a square lattice itself suspended from the ceiling, such that the five shapes seem to compose a single complex body. The various planes are painted subtle variations of orange, but with different colors rather than illusionistic shades of the same color, so there is no *trompe-l'oeil* effect. This assembled quasi-body hangs over a square mirrored surface, itself composed of four square mirrors, though archival photographs suggest that one large square mirror was used as well. One does not naturally, walking around the piece, see oneself in the mirror; only with difficulty can one lean over and catch a piece of one's head. Nor does one see one's fellow museum-

goers; what is reflected in the mirror is the underside of the *quasi*-body and the (significantly planar) scaffolding above it, scaled more or less, depending on one's position, to fit within one of the four square mirrors.



**FIGURE 7.**  
Hélio Oiticica, *NC1 Pequeno Núcleo 1*,  
1960. Acrylic paint on wood,  
13 sq ft (1.21 m<sup>2</sup>).

So while it is not plausible that the beholder participates in the work via his or her own empirical and individualized image in the mirror, it is true that the beholder's participation is strongly solicited. One is asked, in effect, to look sequentially at the body and its reflection, which cannot be taken in in the same glance; one is asked to walk around the body, which is three-dimensional and unavoidably oriented toward the earth – it has a top and a bottom that cannot be switched –, and around the mirror, which has neither top nor bottom but only sides. If the four sides of the square are privileged, as the lattice above and the shape of the body, which both echo it, suggests they are, then none of the four sides is privileged over any other. In relation to the *quasi-body* there is a correct orientation for the beholder to assume, namely upright, but no correct position; for the mirror, there are four correct positions, but no correct orientation. In a sense this merely literalizes and reverses the depictive thrust of the *Metaesquemas*: rather than the square two-dimensional image unavoidably depicting imaginary objects, an imagined – but literal – object is reflected in the square mirror image. Indeed, the significance of the squareness of the earlier *Metaesquemas* now becomes apparent: the sense in which they are, as it were, only contingently and empirically – literally – on the

wall in the first place. Many of them admit four orientations, none of which is immanently privileged over any other, like a birds-eye view. The squareness of the *Metaesquemas* is not always exact; the impression of consistent squareness is partly an effect of the paintings' indifference to their orientation, not simply the cause of it. In a sense the *Metaesquemas* are in their all-overness meant to be, but cannot literally be, walked around, something the small Nucleus both realizes and literalizes.

But once again, that literalness is also a depicted literalness. It is absolutely true that the small Nucleus is activated by a participant. But the piece is not experienced in relation to the contingency of one's own body (one's face in a mirror). Rather, one finds, apparently paradoxically, one's own body posited, *sub specie aeternitatis*, by the piece: the contingent body that activates the sculpture is, non-contingently, free in two horizontal dimensions and constrained in the third. The body that activates the piece is not (only) the literal one that walks around it, but (also) a projected one, not exactly depicted but nonetheless implicitly contained in and communicated by the logic of the piece. Of course, every sculpture can be walked around but is not easily viewed upside-down. The point is not that the small Nucleus is different than any other sculpture as an object,

but precisely that it is different from them as a work of art, in its meaning: in that it thematizes – is precisely about – the relation of the beholding body to the thing it beholds.

The seeming paradox is that by so strongly thematizing experience, the contingency of the actual empirical experience is precisely not the point. As Ferreira Gullar puts it in 1959:

Mere contemplation is not sufficient to reveal the meaning of the work – and the beholder passes from contemplation to action. But what her action produces is the work itself, because this use, already foreseen in the structure of the work, is absorbed by the work, reveals the structure of the work, and incorporates itself into the work's signification. [...] Before the beholder, the non-object [i.e., the neo-concretist work of art] presents itself as incomplete and offers the means for its completion. The beholder acts, but the time of the action does not pass, does not transcend the work, doesn't exist and then lose itself beyond the work: it is incorporated in the work, where it persists. (GULLAR, 2015a, pp. 170-171)<sup>9</sup>

From here it is a short step to the large *Nuclei*, which are meant to be entered – not a very impressive experience, but one that literalizes the immanence of the dual ideal-empirical body to the work, an entrance which is yet again literalized in the so-called penetrables. The later *Bólides* thematize this problematic in a different

way. Contemporary photographs tend to show the *bólides* on the ground. They are meant to be touched – but, as Oiticica makes clear in a much later interview, not really manipulated – but also walked around: the privileged view is being looked into. Only the birds-eye view reveals their formal, compositional element, something simple but unmistakeable that empirically may be understood in a flash of recognition or overlooked entirely, but which is in any case implicit in the work, which includes its placement on the ground. An exemplary *glass Bólide* (Figure 8) dates from 1963.

This brings us rather suddenly to 1964, Oiticica's 27<sup>th</sup> year, the year his father died, and the year of the *coup d'état* that began Brazil's long military dictatorship. In fact the suddenness is entirely immanent to the historical material, and Oiticica appears indeed as a latecomer to the new political-aesthetic regime of the early 1960s. Ferreira Gullar had, as we have already seen, rejected vanguard aesthetics altogether by 1961 (JIMÉNEZ, 2012, p. 85). Oiticica, as we shall see in a moment, went in a different direction, but one equally marked by the political rupture represented by the early 1960s and the *coup* of 1964. The point to note for the time being, however, is that while Ferreira Gullar had become convinced as early as 1961 that the only art worth making was art that “the people are able to

make use of” – art that is heteronomous to the revolutionary social field – it is Oiticica who, still in his 1963 writings on the *Bólides*, remains committed to developing the dialectic of autonomy from and identity with the literal support championed by Ferreira Gullar only four years earlier<sup>10</sup>.



**FIGURE 8.**

Oiticica with *B7 Bólide vidro 1*, 1963.  
Unknown photographer. Available on:  
<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66449/bolide-vidro-1>.  
Access: July 9<sup>th</sup>, 2022.

Brazilian culture and politics in the early years of the 1960s understood itself, with good reason, as pre-revolutionary. The developmental populism of the Kubitschek years had run up against its limits, represented as usual by skyrocketing foreign debt and increasing inflation; explosive economic growth could no longer paper over social contradictions. Jânio Quadros's subsequent presidency lasted less than a year. The left sympathies of his vice president, João Goulart, had, by 1963 – the year Goulart achieved full presidential powers, having first reached the presidency via Quadros's resignation – arrived at the point of implementing reforms, notably land reform and industrial nationalization, that would have amounted to a wholesale reorganization of Brazilian society. In effect, the Brazilian left believed with good reason that revolutionary goals were about to be achieved by peaceful, electoral means. So did the generals<sup>11</sup>.

The substantive political development of this period had been the rapprochement between the intellectual élite and the working class and landless peasantry. This rapprochement took many ideological forms, from enlightened patriarchy to populist mythologizing to genuine engagement, forms that bled into each other, evolved into one another, or, if you like, infected one another. But however

contradictory, mystified, condescending, or enlightened the ideological content, the social content was this sharing of knowledge, experience, and organizational links between classes, a project which was not merely pursued individually but had a real institutional basis in the Popular Centers for Culture and the Movement for Popular Culture originating in Pernambuco – a project which was, furthermore, importantly understood not as the end of revolution but, as we saw with the CPC manifesto, as a means to it. When one considers that in Brazil the right to vote was dependent on a literacy test until 1985, and that still in 1970 the rural literacy rate was under 50%, one realizes how explosive such a rapprochement was even in electoral terms; the fact that this institutional apparatus was the home of Freirian pedagogical theory and practice gives a sense of the real social development taking place. Needless to say, one of the first actions taken by the military government was to shutter the cultural centers; Paulo Freire himself was imprisoned and exiled; Ferreira Gullar's own imprisonment and exile would come a few years later. Significantly, the régime remained tolerant for a time of leftist ideology and culture. It was the left institutions, particularly those that embodied its real, substantive engagement with the rural underclass and urban proletariat, that were immediately shut down.

It is in this context that we should see the next great development of Oiticica's career, his *Parangolés* (Figure 9), which Oiticica will come to see as embodying an experience that he considers an antidote to his "bourgeois conditioning", an experience that hinges on the "overthrow of social prejudices, of group barriers, classes, etc." (OITICICA, 1986a, p. 73).<sup>12</sup> The slang word "parangolé" is multivalent and situationally dependent, but its connotations are of an impermanent, makeshift, or improvised situation. Many of them are garment-like constructions, meant to be worn, amenable to manipulation by the wearer, the later ones containing words or slogans, some clear and some obscure, that can be revealed or not by the wearer. There is no attempt to make them appear polished in execution. In 1964, Oiticica had joined the *samba* school Mangueira, based in the marginal hill neighborhood of the same name in the North of Rio, a decision that is ripe for mythologizing. (The man wearing the *Parangolé* in figure 9 is, we are told, Nildo from Mangueira). In fact Oiticica's integration into Mangueira was far from easy or complete, and was at times marked by violence: a fact which makes his determination to pursue it more interesting, not less.

But in his early writings on the *Parangolés*, the conceptual structure of the work remains the familiar, neo-concretist

**FIGURE 9.**

Nildo of Mangueira wearing *Parangolé P15, capa 11, Incorporo a revolta [I embody revolt]*, ca. 1967. © César and Claudio Oiticica. Photograph by Claudio Oiticica. Available on: <<https://www.artsy.net/artwork/helio-oiticica-p15-parangolé-cape-11-i-embody-revolt-p15-parangolé-cap-12-eu-incorporo-a-revola-worn-by-nildo-of-mangueira>>. Access: July 9<sup>th</sup>, 2022.



problematic. The “philosophical standpoint [...] remains, perhaps, a search for the definition of the ‘ontology of the work,’ a profound analysis of the genesis of the work as such” (OITICICA, 1986c, p. 69).<sup>13</sup> The language is the same, but the hesitation is significant. In 1965 and 1966 Oiticica’s notebooks begin to speak, in almost Maoist terms, of a project of self-de-intellectualization<sup>14</sup>. The point is not, of course, that Oiticica suddenly discovers that he is a Marxist. To the contrary, his politics as it becomes explicit is a kind of corporal anarchism characterized above all by a heroization of the marginal that goes hand in hand with the self-marginalization of the artist: a Romantic gesture that goes back at least to Schiller’s *The Robbers*<sup>15</sup>. The point is rather that this attempt, and Oiticica’s work from this period, takes its coordinates from, and cannot be understood except as a position-taking in relation to, the organized left projects of class and racial rapprochement that had been cut short by the *coup*. The signal difference from these being, of course, that Oiticica’s attempt to overcome class barriers and his own “bourgeois conditioning” is undertaken on a purely individual basis.

A heavily mythologized incident from 1965 should also be understood in this light. The *Parangolés* are to be shown as part of an exhibition at the Museum of Modern Art (Museu de Arte Moderna

- MAM) in Rio – not incidentally, a dramatic modernist structure completed only a decade earlier, in 1955. Naturally, the *Parangolés* are to be worn by dancers from Mangueira. But when they arrive in formation at the museum doors, they are denied entry. Oiticica and the *passistas* perform instead outside, on the museum grounds, to general acclaim. The justice of Ferreira Gullar's turn against the alienated art of the bourgeoisie is conclusively confirmed: “the people” are not even allowed into modernism's building. The show goes on, only not as art, rather as life itself, vibrating joyously to the sound of *conga* drums outside the museum gates.

Before we endorse this interpretation wholeheartedly – an interpretation that plays suspiciously well in the museum itself, which today would be only too glad to host a *samba* school – we should first interrogate how the *Parangolés* are supposed to work as artworks, even if by 1966 Oiticica will understand them as “anti-art” works (cf. OITICICA, 1986e). Unlike the works we have looked at so far, these are not anything at all until they are activated by the wearer: on the wall or on a rack they are lifeless. As we have seen, Oiticica had been concerned explicitly to highlight the role of the beholder-participant for some time and had been implicitly concerned with versions of the problem since his very earliest works. The *Parangolés* in fact

develop the same dialectic that Oiticica had been working on from the beginning: each new project marks an attempt to literalize the previous state of affairs. The Nuclei and *Bólides* had been activated by a participant who nonetheless remained, apparently paradoxically, a depicted participant: the intended relation between the participant and the work can be confidently described without an empirical participant, who then becomes extrinsic to the meaning of the work even if the necessity of her participation in the work in order for it to realize that meaning is the meaning of the work. “What will emerge from the continuous spectator-work contact is conditioned by the character of the work, which is itself unconditioned”, Oiticica writes in 1964 (1986c, p. 66).<sup>16</sup> But in 1966, what emerges from the interaction between spectator and work is also unconditioned.

The artist’s work, to whatever degree it may be fixed, achieves its import [*sentido*] and completes itself before the attitude of each participator – it is they who lend it meanings [*significados*] – something foreseen by the artist, but the meanings [*significações*] thus endowed, while raised by the object, are not foreseen [...] The work will later take on *n* meanings [*significados*], which add up through general participation. (Idem, 1986e, pp. 77-78)<sup>17</sup>

The difference is subtle, but decisive. In this version of the *Parangolés*, the participant is literalized yet again: only now the

behavior of the participant is no longer depicted, is no longer immanent to the logic of the work. Of course, one could call the wearer an artist and co-creator rather than a participant – the Mangueira dancers are unquestionably skilled – but that would vitiate the democratic point of the *Parangolés* as anti-art, which is that anyone can wear them. If the Mangueira dancers are artists and co-creators, this is only in the sense that anyone can be an artist and co-creator. Life and art are finally – literally – one. “Museu é o mundo”, writes Oiticica (*Ibidem*, p. 79).

Art in the specific, ontologically peculiar sense emerges for bourgeois societies from the fold generated by Kant’s formulation of aesthetic judgment as a judgment of purposiveness without a judgment of external purpose: first with the romantic elaboration of the concept of poetry in the last quarter of the 18<sup>th</sup> century, then in its formalization by objective idealism in the first third of the 19<sup>th</sup>. When Oiticica describes his *Parangolés* as anti-art, as a kind of participatory practice that would be indivisible from life, he describes an art that would represent an end to precisely this concept of art, the concept that Ferreira Gullar had elaborated to account for neo-concretist practice at the end of the 1950s and then rejected at the beginning of the 1960s. But where Ferreira Gullar in his revolutionary

period wanted to put art at the service of life – giving it external purpose – Oiticica wants to integrate it with life: to do away with its purposiveness, which is left to the participant.

There is nothing implausible in such a scenario, particularly in a pre-revolutionary or revolutionary situation. It is, on the very long view, the norm. The concept of art is – descriptively, not at the moment derogatorily – a bourgeois concept, designed to sideline the kinds of judgments of utility and pleasure that tend to dominate in bourgeois society. If everyday life is, by revolutionary means, really and substantively freed from the norms imposed upon it by the tyrannies represented by the market and the state, it makes perfect sense that the supersession of art, whether in Oiticica's ludic mode or the militant mode of the CPC, would be part and parcel of revolutionary practice.

But depiction cannot be done away with so easily. The *Parangolés* are not instruments of popular expression in the way a hammer is an instrument of carpentry; unlike the hammer, they have, in their very nature, to represent the rapprochement that they, tautologically, proclaim themselves to be. After all, while the performance at MAM-Rio turned out differently than expected, it was always intended as a performance. It seems that the *Parangolés*

represent a happy resolution to the Oiticican dialectic at a higher level. The *Parangolé* is both an instrument of class rapprochement and a representation of class rapprochement: neither aspect sublates the other. But Oiticica's performance takes place not in 1961 or 1963, when a dramatic reordering of society seemed urgent or imminent, but in 1965, by which time the left had suffered a generational defeat and revolution had been taken decisively off the table. Until the hardening turn the dictatorship took in 1968, the left continued its cultural dominance; but its institutions had been decimated, its organizational links to the rural poor and urban proletariat severed. In such a situation, the purely individual integration of the intellectual with the people, the momentary erasure of the distinction between art and life, is not a literal integration of the left with the people, not a literal erasure of the distinction between art and life, but only a depicted one. At worst a badge of good intentions, at best a sign of hope for the future, but in any case, a depiction. The unity of art and life that had been arrived at through a process of literalization and that has generally been taken to be, at the moment of the performance outside the Museum of Modern Art, a momentary but finally literal unity, is in fact only a depicted unity: yet another depicted literalization. But in their literal/depictive duality, the

*Parangolés* represent then a step backward for Oiticica, not forward: he encounters an impasse that is both immanent and historical. The beholder for whom class rapprochement is performed is not the universal Oiticican subject drawn at the same time into an encounter with the Oiticican non-object, but a bourgeois audience for whom a spectacle of class rapprochement is staged. Class rapprochement is literal for the dancers, depicted for the audience, a difference that reinscribes the class antagonism it was meant to overcome. Precisely because 1965 is no longer a revolutionary situation, this absolute cleavage in class standpoint is decisive, despite Oiticica's individual attempt to overcome it. In other words, when Oiticica tries to bring the consciousness of class antagonism into his project of thematizing the relationship between literal and depictive – and by the same move opens up the meaning of the artwork, not just its active presence, to the beholder – it turns out to destroy the relationship between literal and depictive. Which is to say, paradoxically, as we shall see shortly, that Oiticica's project had been about class all along.

For all the drama around the exclusion of the *Parangolés*, Oiticica does not leave the museum and the gallery – not yet. The other work of major importance from the early years of the dictatorship, *Tropicália*, was shown in the Museum of Modern Art

a year after the *Parangolé* incident. It works in the opposite direction from the *Parangolés*, bringing unreconstructed life into the museum. *Tropicália*, an installation containing two penetrables, is sad and ineffective in its current reincarnations, but at the time its effect was explosive, among other things lending its name to a musical movement whose influence over the subsequent history of ambitious Brazilian popular music was decisive.

In *Tropicália*, the penetrables are placed in an environment that is a deliberately clichéd allegory of Brazil: some potted tropical plants, a parrot, sand. One of the Penetrables – PN 2, “*A Pureza é um mito*” – had originally been conceived independently. One enters a box formed by painted wood panels – red, orange, and yellow – to discover inside the legend “Purity is a myth”, stenciled in white capitals. The second penetrable more obviously continues the allegory suggested by its setting. While the first Penetrable was executed in recognizably Oiticican flat painted panels, the second is composed of more diverse and off-the-shelf materials, reminiscent of the *Parangolés*. The tiny space contains a series of curtains that somehow manages to be disorienting despite the small size of the enclosure. Finally one enters a tiny, dark chamber with a small television tuned to a local station – perhaps *Rede Globo*, the dominant network at the time,

heavily subsidized and promoted by the military *régime* – perched on a wooden box.

The allegorical tenor of second Penetrable is clearly enough Brazil itself: the cramped, dark, improvised little space of the second Penetrable, arrived at through a path that is confusing despite not covering any distance, translates the space of the *favela* into the museum. But when one enters the inner *sanctum* of the life of “the people” one finds – instead of the joyous autochthonous popular art of *samba* that had animated the *Parangolés* – a television set, tuned to what we are to understand is the degraded national culture of television clowns and variety shows, further tainted by the support of the generals. The television is a completely literal piece of life – there is no part of the television or what it shows to which one can point to and say: “there is the mark of the artist” – directly imported into the museum. But it is by now pretty obvious that this literal piece of life is, in typical Oiticican fashion, also completely depictive, representing a degraded national culture as the truth of the life of the people. More interestingly, it is this fact about the dark Penetrable – the status of the television as both absolutely literal and absolutely depictive – that gives the clue to its dialectical partner, the first Penetrable. PN2 “*Purity is a Myth*” is now both a Penetrable and a

representation of a Penetrable. That is, by its juxtaposition with the dark Penetrable, the first Penetrable becomes an allegory as well, and thereby becomes at the same time the literal object that it never was in the first place.

The logic becomes a bit convoluted, but once you see the dual literal-depictive nature of the television, it becomes inexorable. The first Penetrable – PN2 “*Purity is a Myth*” – existed previously as a separate work. As a part of *Tropicália*, it now – like the television, which not only is but represents degraded commercial culture – not only is, but represents, the advanced culture of late Neo-Concretism itself, free from the pressures of state and market that the television – crappy commercial culture subsidized by the régime – manages in a neat trick to allegorize simultaneously. Of course, the explicit message of the Penetrable is that its own autonomy is false: purity is a myth. On the other hand, considered not as the dull, un-ironized “message” of the work but as part of a literal depiction of a Oiticican Penetrable, that is just what a neo-concretist work would say. The whole point of the thematization of the spectator was to show that the purity of the work of art is a myth: the work of art is also an object and therefore impure, entangled with the subject, its beholder.

But the ability to mobilize and dialectically to develop precisely that motif of impurity, of the artwork's real entanglement with the beholder, was possible only on the basis of a certain remove from the state and the market (from the TV in the other booth), a remove which now itself appears clueless and culpable, which is to say unconsciously complicit with state and market: yet another meaning to the phrase "purity is a myth." Finally, if purity is a myth, then the truth is impure: music to our modern multicultural ears, but the point cannot be to celebrate the heterogeneity of Brazilian culture or its informal cast, since the impurity that is actually represented in the work is, again, not *samba* or the autochthonous, heterogenous culture for which *samba* metonymically stands but the degraded culture that appears on the television in the next booth. The opposite of purity is not then hybridity, but complicity. The dark Penetrable deflates the culture of "the people" into state-subsidized commercial television, while the concretist Penetrable deflates the pursuit of aesthetic autonomy to complacency. *Tropicália* then asserts an identity, an indifference, between two modes of Brazilian culture: frankly heteronomous and pseudo-autonomous. (It should be mentioned in passing that a deliberate mismatching of allegorical levels is required to elevate the theme of complicity over what ought

to be the more obvious one of class. If the second Penetrable represents a *favela*, the first one does not represent an apartment building in Leblon; if the first one represents high bourgeois culture, the second does not represent subaltern culture but rather the mass culture promoted by the exponents of the bourgeoisie). In its context, the ensemble is explosively antisocial. There is no positive element or moment to hold onto: the people and the intellectuals are equally party to the debacle. (If my reading here sounds extravagant, it in fact only draws out the logic behind the spontaneous intuition of the musicians who, recognizing in Oiticica's installation their own total and desperate disillusion, would name their movement after it). Out of its historical context, it simply makes no sense. Either the television shows archival footage, in which case it is no longer a literal piece of life, and the whole dialectic of literalness and depiction fails to get off the ground (only on the basis of the literal/depictive duality of the television does the literal/depictive duality of the other Penetrable disclose itself) or the television remains a literal piece of life by being tuned to a contemporary television station, in which case it no longer works as an allegory.

This poses a difficulty for the next phase of Oiticica's career, pursued in London and New York after the hardening of the

dictatorship. The *pathos* of Oiticica's mid-1960s work is bound up in the world-historical gravity of the political turbulence that characterized the Brazilian 1960s. The *Parangolés* attempt to collapse the two sides of the neo-concretist entanglement of work and beholder, bourgeois art and socially marginal participant, even as on another level the two sides of the dialectic end up falling apart into performers and audience. *Tropicália*, on the other hand, while it continues to set the entanglement of literal and depictive to work, insists on this entanglement to the point of complicity: *Tropicália* not only represents complicity, it insists that it is itself complicit – as is its beholder<sup>18</sup>. The *Parangolés* insist on a collapse of the neo-concretist dialectic that is also a collapse of the distinction between left intellectuals and the people, but that they are unable to enact. *Tropicália* redeploys the neo-concretist dialectic, but in a way that is also meant to collapse the distance between left intellectuals and the people, both of which are now the same in that they are both culpable. The first moment is a celebration of heteronomy, the second a critique of autonomy; but both only make sense from a revolutionary standpoint – one that either, in the first moment, still imagines class rapprochement in some form to present a viable politics or, in the second, does not. (Again, “revolutionary standpoint” is not a function of Oiticica’s own

politics, but a question of what is historically on the table). After these developments a return to the pure neo-concretist problematic can only seem artistically regressive and antihistorical, not to mention politically suspect. But absent this historical standpoint – that of the constitution of the people as an emergent political actor, whether stillborn (*Tropicália*) or still to be born (the *Parangolés*) – the road that appears to open is that of the abstract critique of autonomy, the abstract pursuit of heteronomy. The problem is that beautiful objects that are heteronomous to the ugly life we already know are not hard to find, though they are often hard to afford.

But with this, we suddenly understand that Neo-Concretism was in some sense about class all along. As I hope I have been able to show, Neo-Concretism (at least in the case of Oiticica and Ferreira Gullar, though the claim would certainly extend to Lygia Clark and Lygia Pape – in fact Clark may be the paradigmatic case) understood itself to be about something real. What looks like a “formalist” concern with the relation between depiction and material support – itself not a formalist concern in the strict sense – turns out to be, already in Oiticica’s first paintings, a concern with the problem of the beholder, with the situation of the work of art as linking the active, world-making energies of the artist and the beholder (an understanding of

the artwork, incidentally, that Schelling would have recognized). But how is this about class?

Lukács traced the origins of what we now call modernism to 1848, to the violent repression of popular uprisings throughout Europe, but especially and paradigmatically in Paris. Central to Lukács's account is a new experience of class – specifically, the self-experience of the bourgeoisie as necessarily engaged in an antagonistic relationship with the working classes. The world leading up to the French Revolution was understood by the bourgeoisie to be divided between the aristocracy and the people. Emerging bourgeois institutions had stood for the universal interest as against the particular interests represented by the old aristocratic and absolutist institutions. Without its universal address, the revolutionary ideology of the bourgeois class falls to the ground. After the violent repression of the 1848 revolutions, these same bourgeois institutions are revealed as representing the particular interests of their class. Suddenly the gallery, the salon, the critics, the beholder, the art market – all are complicit in the general debacle of bourgeois revolutionary ideals. From this moment onward (think first of the confrontational gaze of Manet's *Olympia*) the presumptively bourgeois audience represents an impediment to meaning – the art market appears

as an immanent threat to the universal address of the artwork, as opposed to its particular appeal to empirical beholders – that will one way or another have to be overcome.

One of the remarkable things about Neo-Concretism, and one of the primary reasons it was able to explore regions of artistic experience that were inaccessible to erudite art in Europe and the United States, is that fundamental to its operation is a programmatic lack of antagonistic tension between the artist (or the artwork) and the beholder. From the very outset, the beholder is understood as unproblematically crucial to the activation of the artwork. (When I say “unproblematic” I do not mean it was not a problem to be explored, I mean it was not a problem to be forestalled, excluded, short-circuited, avoided, defeated, suspended, and so on). The artist and the beholder are conceived as taking part in the same project, namely activating the space around the artwork in a particular way. That is, artist and beholder are conceived not as a particular profession with its own class-fractional ideologies on one hand, and the “audience” representing a class-position on the other, but as universal subjects – and it is only by conceiving the beholder and the artist as universal subjects that Neo-Concretism can explore

the phenomenology of artwork in a way that is rich and artistically original in its time.

But one would have to say, first, that like phenomenology itself (Merleau-Ponty is a major reference point for Ferreira Gullar) Neo-Concretism is essentially limited to exploring the dynamic it discovers, which subtends a great deal but itself turns out to be an abstract principle despite its commitment to concrete, embodied experience. Once this limit is exceeded, the dynamic falls apart. Second, the explosion of Neo-Concretism takes place during a brief moment when the progressive, anti-imperialist bourgeoisie can and does see itself as plausibly standing in for universal interests; in this context Neo-Concretism can deal with the beholder as undifferentiated, universal subjectivity. This plausibility is brought to an end by the failure of the left mobilization in the run-up to the coup, and its real institutional correlatives are destroyed at point of arms by the dictatorship. In a certain sense, then, 1964 is a repetition of 1848. Neo-Concretism's originality lies precisely in the fact that the autonomy of art is not understood as structurally bound up with autonomy from the beholder, as it was (generalizing wildly) after Manet. Rather the beholder is understood as a participant in the artwork, paradoxically essential to its meaning while playing

no role in determining that meaning. This structure is historically original and perhaps unique, and is clearly related to the hegemonic left-progressive stance sketched above. In other words, despite appearances, Neo-Concretism's relationship to world and Brazilian history is mediated by the art-immanent question of the artwork's relationship to the beholder, which here emerges in an unexpectedly non-conflictual way: the beholder activates the work but in doing so does not threaten its meaning. The unproblematic alignment of work and audience becomes a political problem after 1964; but it was already an artistic problem, since the thematization of a phenomenological structure that underlies all art is an inherently abstract, and therefore inherently limited material. The problem with this abstract alignment is something that the *coup* helps to clarify, not to cause.



There remain three major moments in Oiticica's career that I would like to touch on here, two in London and New York, and one back in Brazil. The first of these are the *Ninhos* or nests. They are meant as a critique of the gallery or museum: little spaces, filled

with various kinds of objects of play and relaxation, to be entered for an indefinite length of time by museum-goers. Vito Acconci, who showed with Oiticica at the 1970 show “Information” at MoMA, summed up their importance:

In the middle of the museum there was a place, a place for people. That was very rare at that time. No one thought of art as a place for people, those little compartments, those little capsules, nests... [Oiticica’s work] was about relations between people before mine was.<sup>19</sup>

In fact, as places for people, the nests are a disaster: quickly dirty and discombobulated, cramped and uncomfortable in the first place, they are not places for people but (merely, because they were always this as well) depictions of places for people. But here the dialectic is in the mode of failure, since they are clearly intended, as Acconci understood them to be intended, as literal places for people. This is not to say that the *Ninhos* could not have been successful at some level. They might have been more comfortable. But the force of Oiticica’s Brazilian works in the mode of anti-art and art-against-art derived from the social logic they invoked and from which they took their meaning. Absent that social logic, giving up the vocation to be art leaves nothing for them to be but non-art, which again

is not rare. At the end of a 1969 Whitechapel Gallery exhibition a billiard room was installed that literalized Van Gogh's *Night Café*. In an echo of the aesthetic ideology of the *Parangolés*, Oiticica is said to have been pleased that working class inhabitants of Whitechapel used the billiard room for billiards. But, as great and important as it is to bring new audiences into the gallery, this version can't really count as a democratization of art, since if you're using the billiard table to play billiards, you are not approaching it as a work of art, and if you're approaching it as a work of art, then its functionality as a billiard table is irrelevant. It is either literal or it is not, but the two sides of the dialectic don't require each other, don't produce any spark. The *Ninhos*, as literal spaces for creative leisure, are better suited for a student dormitory commons or a private apartment; both were tried, the latter with more success, as Oiticica's apartment on the lower east side of Manhattan was converted into a labyrinth of nests.

Indeed, for most of his time in New York Oiticica writes and plans prodigiously, but the work remains private, unfinished, or merely planned. One of these projects, a *Cosmococa* or participatory installation in which cocaine is heavily thematized, was "realized" in a North American context in a recent traveling retrospective..

Whatever was supposed to happen in these rooms hung with hammocks, with slides projected on four canvas walls, and with Hendrix playing nonstop – the program included both a public and a private version – was not likely to take place at the Art Institute of Chicago. The most arresting element, however, are the so-called *mancoquilagens*: books, album covers, and the like, decorated with lines of cocaine. It is difficult to ascertain the status of these as works or parts of works: they are designed by Oiticica's friend Neville d'Almeida, photographed by Oiticica and meant to be projected on walls for his unrealized *Cosmococas*. And yet is difficult not to see them as purely private allegories of the impasse to which Oiticica's trajectory has led. An album cover has a top and a bottom, but as a literal square surface with graphic lines on it that are also literal lines of cocaine, it has neither top nor bottom but only four equal sides: it is meant to be sat around. And as the “work” is enjoyed, it disappears into the pure affective experience of the participant: an experience that is also purely literal, which means that it is no different than if the work had never existed in the first place. Oiticica, who subsidized his existence at the time by dealing cocaine, would have had a very clear understanding of the fact that cocaine is a commodity, and that its enjoyment is not different in kind from the enjoyment of other

commodities. In societies characterized by the predominance of the commodity form, the critique of the autonomy of the work of art can issue only in the assertion of a lack of essential distinction between the judgments called forth by the work of art and those called forth by the commodity. In commodity societies, the achieved literalness of the work is its achieved identity with the commodity.

On his by all accounts joyous – and cocaine-free – return to Rio in 1978, it was to a society that was, despite still being under military rule, in the process of “decompressing” itself along liberal capitalist lines. The generals had mobilized the most retrograde sectors of Brazilian society, but their mission was, by their own lights, a modernizing one: integration with Northern capital. At this time Oiticica rediscovered some of his earlier work that he had not seen in seven years, and undertook a number of new projects, two of which suggest a new direction. Both involve the concept of the readymade. The first of these is the idea of the *Ready Constructible*, which to save space I will leave to discuss on another occasion. A second, more complex and radical idea is embodied in the “topological readymade landscapes.” These are simple objects taken from detritus of the world of commodities, stripped of labels and often filled with colored liquid, with a rubber band of a contrasting color snapped

around them. The first was an American cola bottle, a chance object but a formally attractive one – that is, one endowed with a purposive form that has precisely the purpose of being attractive – and one that is both the universal worldwide signifier for consumer society (and, probably coincidentally, historically related to cocaine). The title of the one recently exhibited (Figure 10) insists on a relation to Boccioni; the relation to Oiticica's own white paintings (Figure 6) is more obvious. While the band that runs across the untitled white painting demands a certain purely visual experimentation on the part of the beholder, the rubber band that bisects the soap bottle is meant to be manipulable, so the thing is directly an occasion for play. But unlike the commodity, whose appropriation is non-normative – once you buy it, the experience you have of it is your own affair – the actions you can take with the rubber band will always produce a two-dimensional, though possibly tortured, shape. (In an interview with Lygia Pape [1978] Oiticica affirms, logically but also astonishingly, that the rubber bands are not to be doubled on themselves). This two-dimensional shape inevitably bisects the object, which inevitably introduces a depictive aspect; inevitably introduces, in effect, a horizon line: a landscape. There is no end to the topological landscapes that can be produced, but the end result



**FIGURE 10.**

Hélio Oiticica, *Topological Readymade Landscape n. 3 (Homenagem a Boccioni) [Homage to Boccioni]* (detail), 1978.

will always be a topological landscape. In *Três tempos*, the literalness of the support deliberately showed through the formalist painting it subtended. Here, it is rather the work of art that shows through the literal material: the dialectic of autonomy and heteronomy, work and beholder, literal support and depiction, is underway once again. Only now, rather than art being subsumed by the everyday – museum into the street, meaning into experience, intention into appropriation, contemplation into participation, art into the commodity – the everyday (which, as we have known for 150 years, appears in societies like ours as an enormous collection of commodities) is minimally framed by a rubber band, transformed into a minor art. And with this Oiticica embarks on a project that both literally democratizes the work of art – the barrier for entry is the possession of an empty bottle, unmistakeably the product of consumer society and yet its valueless remnant – and depicts its own universal address. In Oiticica's final projects, the emphatic pre-revolutionary demand for an art for everyone finds an unemphatic, muted presence within triumphant commodity society as the latter's determinate other. But this is opposition in the mode of idyll; antagonism is once again built into the work of art, as the memory of what might have been.

What the work of art is not is a commodity – even if all its parts are commodities.

The lesson of Oiticica's last projects is not that since art belongs to a few, it should therefore be subsumed under everyday life. In societies like ours, “everyday life” is simply the market (including the labor market): it is democratic only insofar as there is a place for anyone who can pay. Rather, Oiticica's topological readymades are works of art. They modestly insist that if art is, as Brecht said, a “foreign body” within commodity society, it should nonetheless belong to everyone.

## NOTES

- 1.** “[...] toma as formas artísticas como fins em si mesmas, separadas do real e autônomas, movimentando-se segundo os ditames de uma lógica imanente a elas próprias”. Translations are mine except when stated otherwise.
- 2.** “Arte popular revolucionária”.
- 3.** “[...] armas espirituais da libertação material e cultural do nosso povo”.
- 4.** “Art is made in the gallery, the same way that Tristan Tzara thought that ‘thought is made in the mouth’” (BOURRIAUD, 2002, p. 40).
- 5.** For Bourriaud, a progressive work of art “encourage[s] the ‘beholder’ to take up a position within an arrangement, to give it life, to complete the work, to participate in shaping its meaning” (BOURRIAUD, 2001, pp. 60-61); translation (here modified) at BOURRIAUD (2002, p. 59); for Oiticica in 1968, the progressive work of art is characterized by “the open giving over of itself to its own construction through participatory experience” (“[...] dar-lhe aberto [...] para a construção dele pela vivência participativa”). See OITICICA (1986b, p. 120).
- 6.** The failure to acknowledge the centrality of this dynamic to Oiticica’s work, and to Neo-Concretism generally, mars Irene V. Small’s otherwise estimable overview of Oiticica’s trajectory. See SMALL (2016).
- 7.** “Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas [...] e por criar para si uma significação tácita [...] que emerge pela primeira vez”.
- 8.** “[...] o fato de que ela *está sempre se fazendo presente*, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que *ela era já a origem*”. Originally published in 1959, the “Neo-Concrete Manifesto” was written by Ferreira Gullar and signed by himself, Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, and Theon Spanudis. Eight years later, in *Artforum*, Michael Fried would invoke Jonathan Edward’s idea that “the world exists anew at every moment” (FRIED, 1995, pp. 116) as the analogue and illustration

of the artistic “presentness” (*Ibidem*, p. 147) he opposes to objective presence. I hope it is obvious that Ferreira Gullar and Fried do not just say similar things; they conceive the non-objective presentness of the work of art in fundamentally similar ways.

**9.** “A mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra – e o espectador passa da contemplação à ação. Mas o que a sua ação produz é a obra mesma, porque esse *uso*, previsto na estrutura da obra, é absorvido por ela, revela-a e incorpora-se à sua significação [...] Diante do espectador, o não-objeto apresenta-se como *inconcluso* e lhe oferece os meios de ser concluído. O espectador age, mas o tempo de sua ação não flui, não transcende a obra, não se perde além dela: incorpora-se a ela, e dura”. This “Dialogue on the Non-Object” [Diálogo sobre o não-objeto] was, like the “Theory of the Non-Object” and the “Neo-Concrete Manifesto,” published in the Sunday supplement to the *Jornal do Brasil*. See GULLAR (2015a, pp. 170-171).

**10.** See OITICICA (1986c, p. 65) whose major point is that in the *Bólides* the idea is identical with its literal support. “In structures totally made by me, there is a will to objectify a subjective structural conception, which only realizes itself by concretizing itself in the ‘making of the work’” (“Nas estruturas totalmente feitas por mim há uma vontade de objetivar uma concepção estrutural subjetiva, que só se realiza ao se concretizar pela ‘feitura da obra’”). In other words, Oiticica’s work before the *Bólides*, as we saw in the notebook entry titled “Support” (“Suporte”), unavoidably encountered the support as a problem: there is an inescapable, literal “intermediary” between idea and interpretation. Oiticica continues: “In the Trans-Objects [another term for the *Bólides*, explicitly making reference to Ferreira Gullar’s non-objects], there is the sudden identification of this subjective conception with the already existent object as necessary to the structure of the work, which in its condition as object opposed to the subject already ceases to be an object opposed to the subject in the moment of identification, because in truth it already existed, implicit in the idea” (“Nos ‘transobjetos’ há a súbita identificação dessa concepção subjetiva com o objeto já existente como necessário à estrutura da obra, que na sua condição de objeto, oposto ao sujeito, já o deixa de ser no momento da identificação, porque na verdade já existia implícito na ideia”) (OITICICA, 1886d, p. 38). Of course, as the very logic of this sentence insists, the *Bólides* don’t solve the neo-concretist dialectic, but rather crank it up another notch. The point here is simply that the *Bólides* are understood by Oiticica to be fundamentally continuous with the neo-concretist problem as theorized by Ferreira Gullar.

**11.** Of course the story is more complicated than this, and Goulart himself hardly comes across as a heroic figure. For an excellent series of analyses of what was at stake in the coup of 1964, see TOLEDO (1997).

**12.** "A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes etc."

**13.** "O ponto de vista filosófico [...] resta talvez uma procura da definição de uma 'ontologia da obra', uma análise profunda da gênese da obra enquanto tal".

**14.** "More than anything else, it must be made clear that my interest in dance [...] came to me from a vital need for de-intellectualization" ("Antes de mais nada é preciso esclarecer que o meu interesse pela dança [...] me veio de uma necessidade vital de desintelectualização") Notebook entry from November 12, 1965. See OITICICA (1986a, p. 72).

**15.** "Crime is really the desperate search for true happiness, in contrast to false, established, stagnant social values" ("Na verdade o crime é a busca desesperada da felicidade autêntica, em contraposição aos valores sociais falsos, estabelecidos, estagnados") (OITICICA, 1986e, p. 82).

**16.** "O que surgirá no contínuo contato espectador-obra estará portanto condicionada ao caráter da obra, em si incondicionada".

**17.** "[...] a obra do artista no que possuiria de fixa só toma sentido e se completa ante a atitude de cada participador -- este é o que lhe empresta os significados correspondentes -- algo é previsto pelo artista, mas as significações emprestadas são possibilidades suscitadas pela obra não previstas [...] esta obra vai adquirir depois n significados que se acrescentam, que se somam pela participação geral."

**18.** My debt to Roberto Schwarz's analysis of the culture of this period could hardly be exaggerated. See in particular SCHWARZ (1978).

**19.** Interview with Vito Acconci in the short film *Héliophonia* by Marcos Bonisson, available at <http://www.marcosbonisson.com/Heliophonia>.

## REFERENCES

BOURRIAUD, Nicolas. **Relational Aesthetics** / Translated by Simon Pleasance and Fronza Woods. Dijon: Les presses du réel, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. **Esthétique relationnelle**. Dijon: Les presses du reel, 2001.

FRIED, Michael. Art and Objecthood. In BATTCOCK, Gregory. **Minimal Art: A Critical Anthology**. Los Angeles: California Press, 1995, pp. 116-147. GULLAR, Ferreira. Diálogo sobre o não-objeto. In **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015a.

GULLAR, Ferreira. Manifesto Neo-concreto. In **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015b.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In **Antologia Crítica: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015c.

JIMÉNEZ, Ariel. **Ferreira Gullar in Conversation with / en conversación con Ariel Jiménez**. New York: Fundación Cisneros, 2012.

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura. In HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/1970**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, pp. 135-168.

OITICICA, Hélio. A dança na minha experiência [1965]. In **Aspiro ao grande labirinto** / seleção de textos Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986a, pp. 72-76.

OITICICA, Hélio. A OBRA, SEU CARÁTER OBJETAL, O COMPORTAMENTO [1968]. In **Aspiro ao grande labirinto** / seleção de textos Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986b, pp. 118-120.

OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé” [1964]. In **Aspiro ao grande labirinto** / seleção de textos Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986c, pp. 65-69.

OITICICA, Hélio. Bólides [1963]. In **Aspiro ao grande labirinto** / seleção de textos Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986d, pp. 63-65.

OITICICA, Hélio. Posição e programa [1966]. In **Aspiro ao grande labirinto** / seleção de textos Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986e, pp. 77-83.

OITICICA, Hélio. Suporte [1962]. In **Aspiro ao grande labirinto** / seleção de textos Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão. Rio de Janeiro:

Editora Rocco, 1986f, p. 38.

PAPE, Lygia. Fala, Hélio, **Revista de Cultura Vozes**, Rio de Janeiro, n. 5, jun./ jul. 1978, pp. 43-50.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SMALL, Irene V. **Hélio Oiticica: Folding the Frame**. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

TOLEDO, Caio Navarro de. **1964: Visões críticas do golpe**. Campinas, Brasil: Editora Unicamp, 1997.

WALL, Jeff. Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art. In GOLDSTEIN, Ann; RORIMER, Anne (ed.). **Reconsidering the Object of Art, 1965-1975**. Cambridge, Massachusetts: MIT, 1995, pp. 247-267.

## ABOUT THE AUTHOR

Article received on  
April 11th and accepted  
on May 26th 2022.

**Nicholas Brown** teaches Modernism, African literature, and critical theory in the English Department and in the Department of African American Studies, with an affiliate position in Art History. His research interests include Marxism, Hegel studies, the history of aesthetics, Lusophone literature, and music studies. His first monograph, *Utopian Generations: The Political Horizon of Twentieth-Century Literature* (Princeton, 2005), examined the relationship between postcolonial literature and European modernism, and the relationship of each to continuing crises in the global economic system. His new book, *Autonomy: The Social Ontology of Art Under Capitalism* (Duke, 2019), asserts the resumption of the modernist sequence — not always in the expected places — in the era after postmodernism. Chapters of *Autonomy* have appeared in *nonsite*, *Postmodern Culture*, and the *Revista do Instituto dos Estudos Brasileiros*. Former President of the Marxist Literary Group, Professor Brown chairs the editorial board of the journal *Mediations* and is a founding editor of the electronic/print press MCM.

# CHAMADA ABERTA

## ESPECIAL MODERNIDADE BRASILEIRA

As chamadas públicas são ocasiões muito especiais para as políticas institucionais da **ARS**: elas ensejam a ocasião para a inestimável expertise de comitês externos de avaliação, que contribuem para aprimorar critérios de avaliação acadêmica em geral e instigam o repertório crítico de autores e do público leitor; além disso, importa lembrar que essa contribuição vai se complementando no dia a dia da revista, com a cultura que se conquista mediante o longo aprendizado firmado nos pareceres solicitados a avaliadores externos, instados a se pronunciar com clareza e precisão sobre a relevância dos textos submetidos à revista em fluxo contínuo. O Comitê de seleção reunido para examinar as submissões apresentadas a esta edição especial da revista **ARS**, que se propõe a interrogar o saldo da modernidade brasileira dos séculos XIX e XX à luz do beckettiano sentimento de esgotamento que o presente impõe, foi integrado por **Renata Bittencourt**, doutora em história da arte, gestora cultural e responsável pela área de Educação do Instituto Moreira Salles - IMS; **Tiago Mesquita**, doutor em filosofia, crítico de arte e professor de história da arte, docente temporário no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP; **Thiago Gil de Oliveira Virava**, doutor em história, crítica e teoria da arte, coordenador de Pesquisa e Difusão na Fundação Bienal de São Paulo; **Sônia Salzstein** e **Liliane Benetti** representando o corpo editorial da publicação. O Comitê foi apoiado em seus trabalhos por **Leonardo Nones**, assistente editorial da **ARS**.

# A CRÍTICA DE FREDERICO MORAIS E A SEMANA DE 22: MÁRIO DE ANDRADE, NÚCLEO BERNARDELLI, RIO DE JANEIRO E DESEJO DE REVISÃO HISTÓRICA DO MODERNISMO NO BRASIL

FERNANDO OLIVA

THE CRITICISM OF  
FREDERICO MORAIS AND  
THE “SEMANA DE 22”:  
MÁRIO DE ANDRADE,  
BERNARDELLI GROUP,  
RIO DE JANEIRO AND  
DESIRE FOR A HISTORICAL  
REVISION OF MODERNISM  
IN BRAZIL

LA CRÍTICA DE  
FREDERICO MORAIS  
Y LA SEMANA DEL 22:  
MÁRIO DE ANDRADE,  
NÚCLEO BERNARDELLI,  
RÍO DE JANEIRO Y LA  
INTENCIÓN DE UNA  
REVISIÓN HISTÓRICA  
DEL MODERNISMO EN  
BRASIL

## RESUMO

Artigo inédito -  
Chamada aberta  
**Fernando Oliva\***

DOI: <https://orcid.org/0000-0001-7409-2823>

\*Centro Universitário  
Belas Artes, Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars2022.197387>

Este artigo analisa as transformações na produção do crítico brasileiro Frederico Morais (Belo Horizonte, 1936) a partir do início da década de 1980, quando suas posições sobre quais rumos deveria tomar a arte brasileira tornam-se gradativamente menos incisivas, e o tom de seus textos, mais conciliatório. Um discurso mais palatável, em comparação com os combativos anos 1960 e 1970, quando advogava em favor de uma arte de vanguarda no país. Isso acontece simultaneamente à dinâmica de sua incorporação pelo sistema brasileiro de arte, ou seja, uma institucionalização do crítico, que passa a atuar junto às galerias Acervo e Banerj, além de escrever e editar livros e catálogos para companhias como Sul América, Banco Sudameris, leilões Soraia Cals e Instituto Itaú Cultural. Nestas publicações, Morais passa a promover uma revisão sistemática da Semana de 22, em favor de um modernismo que, segundo ele, teria se consolidado a partir do Núcleo Bernardelli, no Rio de Janeiro.

**PALAVRAS-CHAVE** Arte brasileira; Semana de 22; Núcleo Bernardelli; Modernismo brasileiro, Vanguarda brasileira

### ABSTRACT

This article analyzes the transformations in the production of the Brazilian critic Frederico Morais (Belo Horizonte, 1936) from the beginning of the 1980s, when his positions on the paths that Brazilian art should take became gradually less incisive and the tone of his texts more conciliatory. A more palatable discourse, in comparison with the combative 1960s and 1970s, when he advocated for an avant-garde art in the country. This happens simultaneously with the dynamics of his incorporation by the Brazilian art system, that is, an institutionalization of his work. He then begins to work with the galleries Acervo and Banerj, in addition to writing and editing books and catalogs for companies such as Sul América, Banco Sudameris, auctions Soraia Cals and Instituto Itaú Cultural. In these publications, Morais began to promote a systematic revision of the "Semana de 22", in favor of a modernism that, according to Morais, would have been consolidated from the Bernardelli Group, in Rio de Janeiro.

**KEYWORDS** Brazilian Art; Semana de 22; Bernardelli Group; Brazilian Modernism; Brazilian Avant-garde

### RESUMEN

Este artículo analiza las transformaciones en la producción del crítico brasileño Frederico Morais (Belo Horizonte, 1936) desde principios de la década de 1980 cuando su postura sobre los rumbos que debería tomar el arte brasileño se vuelve cada vez menos incisiva y el tono de sus textos más conciliador. Un discurso más aceptable comparado a los debates combativos de los años 1960 y 1970 cuando defendía el arte de vanguardia en el país. Esto ocurre simultáneamente con su proceso de incorporación por el sistema de arte brasileño, es decir, una institucionalización del crítico, que empieza a actuar en las galerías Acervo y Banerj y a escribir y editar libros y catálogos para compañías como Sul América, Banco Sudameris, casa de subastas Soraia Cals e Instituto Itaú Cultural. En estos, Morais pone en práctica un proceso de revisión de la Semana del 22, a favor de un modernismo que, según él, habría sido consolidado a partir del Núcleo Bernardelli en Río de Janeiro.

**PALABRAS CLAVE** Arte brasileño; Semana del 22; Núcleo Bernardelli; Modernismo brasileño; Vanguardia brasileña



No percurso do crítico Frederico Moraes nota-se uma inflexão decisiva a partir do início da década de 1980: tem início um verdadeiro movimento de revisão histórica da arte brasileira, em geral, e do modernismo e da Semana de 22, em particular. Esse processo foi conduzido por uma linguagem mais palatável, bastante diferente daquela que vinha sendo adotada por ele até então, notadamente nos anos 1960 e 1970, quando suas posições chamavam atenção pelo aspecto combativo, assertivo, de tomada de posição diante do que deveria ser a “arte nacional”. Nos anos 1980 passa a ganhar corpo no discurso do crítico o desejo de reposicionar movimentos e fatos históricos emblemáticos, especialmente o modernismo, a Semana de 1922 e o papel de eventos ocorridos no Rio de Janeiro – que ele considera pioneiros, porém subestimados.

Esse período na crítica de Frederico Moraes se inicia, em suas próprias palavras, “na aurora da Nova República” (MORAIS, 1985, p. 12). Ele se referia ao momento em que a ditadura estava perto de chegar ao fim, processo que havia se iniciado com a abertura política, em 1974, consolidando-se na segunda metade da década de 1980, com a posse de um presidente civil e o início da redemocratização

do país, após 21 anos de regime repressivo<sup>1</sup>. É justamente em 1985 que Moraes promove, na galeria Banerj, um retorno ao passado por meio do formato da exposição. No caso, a reencenação, 20 anos depois, de uma coletiva emblemática do período ditatorial: “Opinião 65”, realizada originalmente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) em 1965, segundo ele “a primeira manifestação coletiva, realmente significativa, no campo das artes plásticas”, depois da “Revolução de 1964” (*Ibidem*, p. 12)<sup>2</sup>. No catálogo da mostra de 1985, Moraes afirmou que “estamos todos nós, brasileiros, os artistas inclusive, nos esforçando para criar uma nova imagem do país, depois de um longo período de dificuldades. [...] Um país não se constrói sem a contribuição imaginativa do artista” (*Ibidem*, p.14) (Figura 1).

Neste momento da crítica de Frederico Moraes, a partir da primeira metade da década de 1980, dá-se por concluído o longo processo durante o qual ele foi gradativamente abdicando da militância pela vanguarda enquanto principal caminho para a arte feita no Brasil – o que vinha fazendo de maneira sistemática e combativa desde os anos 1960. Nota-se, a partir de então, meados dos anos 1980, um abrandamento do seu discurso, em direção a posturas menos assertivas, especialmente quando se refere ao experimental e ao “novo” na arte<sup>3</sup>.

Saem de cena as certezas do crítico radical, aquele que lançava slogans e bordões como “o corpo é o motor da obra”, posicionando-se “contra a arte afluente”<sup>4</sup>, para dar lugar a um profissional mais



**FIGURA 1.**  
Capa do catálogo da reencenação de  
“Opinião 65”, organizada por Frederico  
Morais para o Ciclo de Exposições  
Sobre Arte no Rio de Janeiro.  
Galeria Banerj, 1985.

cuidadoso com os termos que utiliza. Ele passa a se colocar como parte do sistema brasileiro de arte e não mais no papel de um observador distanciado, a exigir mudanças profundas. Enfim, seu discurso se torna mais palatável e ele começa a adotar posições conciliatórias em relação ao que entende como possibilidades para uma “produção artística brasileira”.

É também nesse momento, meados dos 1980, de estertores da ditadura e início de uma guinada neoliberal na cultura, que suas opiniões diante da arte produzida no Rio Janeiro irão sofrer uma importante inflexão: no lugar da defesa sistemática do que ele chamava “vanguarda carioca”, das ações experimentais, públicas e efêmeras em eventos como Arte no Aterro (1968), Do corpo à terra (1970) e Domingos da criação (1971), seu interesse se voltará para o passado da arte brasileira. Um passado, no entanto, com recorte geográfico bastante específico: o Rio de Janeiro.

O movimento inicial de Moraes nessa direção aponta para a pintura realizada no Rio nos anos 1930, década que marca o surgimento, na capital carioca, do Núcleo Bernardelli, cuja atuação ele insere na tentativa de criar uma outra narrativa para a história do modernismo no país – mais proletária, desvinculada das elites, sobretudo em oposição ao que ele entendia como um “caráter aristocrático” dos

modernistas de 1922 em São Paulo. No emblemático ano de 1982, marco dos 60 anos da Semana, Moraes lançava na galeria carioca Acervo, e pela editora Pinakothek, a exposição e livro *Núcleo Bernardelli - Arte brasileira nos anos 30 e 40* (MORAIS, 1982), um projeto singular, de que falarei a seguir (Figura 2).

Como já disse, a partir dos anos 1980 é possível notar uma relação entre o processo de moderação de seu discurso e, concomitantemente, sua institucionalização pelo sistema brasileiro de arte. Nesse caminho, discreto mas constante, impressiona o fato de a atuação de Frederico Moraes como crítico ter sido incorporada não apenas aos poucos, mas de maneira confortável e sem grandes questionamentos de sua parte. Como se fosse algo “natural”, no que aliás ia ao encontro do clima de acomodação característico daqueles tempos da aurora do pensamento neoliberal na sociedade, economia e cultura brasileira.

Tratava-se afinal de movimentos sincrônicos: moderação e incorporação. Essa dinâmica passou a envolver a atividade de Moraes como coordenador do espaço cultural de um banco (Galeria Banerj), consultor de exposições para outro (Itaú Cultural) e editor de publicações especializadas para companhias diversas (Sul América Seguros, Banco Sudameris, Julio Bogoricin Imóveis e leilões Soraia Cals).



FIGURA 2.

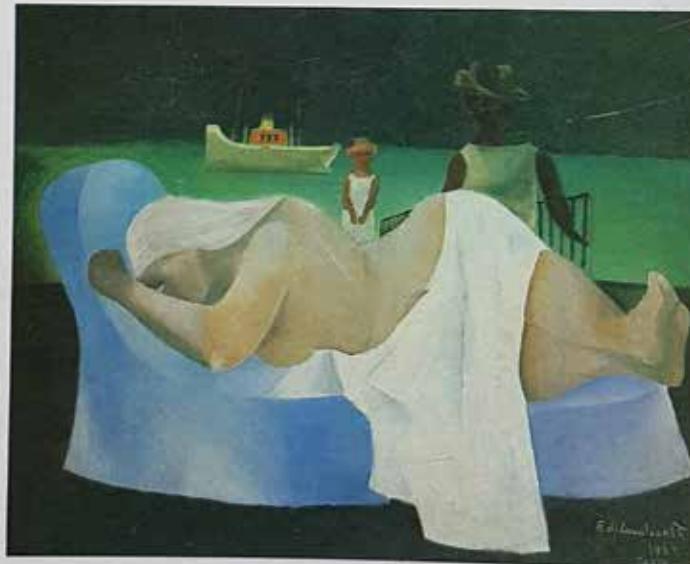
Capa de *Núcleo Bernardelli - Arte brasileira nos anos 30 e 40*, de Frederico Moraes, lançado pela editora Pinakothek em 1982, com exposição na Galeria Acervo.

catálogos, sob sua coordenação, que o seu projeto de reavaliações históricas terá oportunidade de se apresentar de modo objetivo e organizado. Como atestam as mostras por ele concebidas para a Galeria Banerj (“Rio, vertente construtiva”, “Rio, vertente surrealista” e “O Rio é lindo”, todas em 1985; “Depoimento de uma geração”, 1986; “Rio de Janeiro, fevereiro e março: do modernismo à geração 80”, 1987); as curadorias a convite do Instituto Cultural Itaú (“Pintura Brasil séc. XIX e XX”, 1989; “Figurativismo/abstracionismo: o vermelho na pintura brasileira”, 1990; “BR/80 - pintura Brasil década 80”, 1991); e para a Caixa Cultural de Brasília (“Brasil Europa, encontros no século XX”, 2000).

O mesmo se dá nos livros que levam as marcas de empresas, como *Arte brasileira do modernismo à contemporaneidade vista através do acervo da Sul América* (Sul América Seguros, 1985) (Figura 3), *Da coleção - os caminhos da arte brasileira* (Julio Bogoricin Imóveis, 1986) e *O Brasil na visão do artista* (Sudameris, 2001-2003), grandes compilações de ensaios e fatos históricos que se valem do formato enciclopédico – seja cronológico, geográfico ou temático – adotado pelo crítico.

# ARTE BRASILEIRA

DO MODERNISMO À  
CONTEMPORANEIDADE  
VISTA ATRAVÉS  
DO ACERVO DA  
**SUL AMÉRICA**



**FIGURA 3.**

Capa de *Arte brasileira do modernismo à contemporaneidade vista através do acervo da Sul América* (Sul América Seguros, 1985), livro organizado por Frederico Morais

## NÚCLEO BERNARDELLI, O “MODERNISMO PROLETÁRIO” NO RIO. “RETORNO À ORDEM” APRESENTADO COMO DESEJO DE MUDANÇA

Apesar de o projeto de exposição e livro sobre o Núcleo Bernardelli ter sido lançado em 1982, ele antecipa a série de enciclopédias, cronologias e materiais de revisão que marcou fortemente a produção de Morais a partir dos anos 1980. Ou seja, trata-se naquele momento de uma ação isolada, mas decisiva, que iria pavimentar o caminho para suas publicações mais ambiciosas desse novo ciclo, quando ele amplia seu discurso, enquanto aprimora os formatos de reexame histórico em relação à arte brasileira – como irão mostrar os volumes *Panorama das artes plásticas - séculos XIX e XX* (Itaú Cultural, 1989); *Cadernos história da pintura no Brasil* (Itaú Cultural, 1993); e a portentosa *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro - 1816-1994* (Topbooks, 1994) (Figura 4).

É necessário apontar que tanto a exposição quanto o livro *Núcleo Bernardelli - arte brasileira nos anos 30 e 40* são patrocinados e produzidos por uma organização comercial, a Pinakothek, que atuava no campo editorial desde 1980, voltada para a história da arte brasileira – além de também operar no mercado secundário de obras de arte por meio de uma galeria, a Acervo<sup>5</sup>.

O lançamento da publicação sobre o Bernardelli ocorre nesta galeria, no Rio, simultaneamente a uma exposição coletiva, inaugurada em 19 de abril de 1982, com os artistas do grupo representados ou comercializados pela Acervo-Pinakothek. A coletiva apresenta um total de 52 obras de Ado Malagoli, Borges da Costa, Bruno Lechowski, Bustamante Sá, Eugênio Sigaud, Manoel Santiago, José Pancetti e outros. Como se vê, a estratégia de reinserção dessa produção na

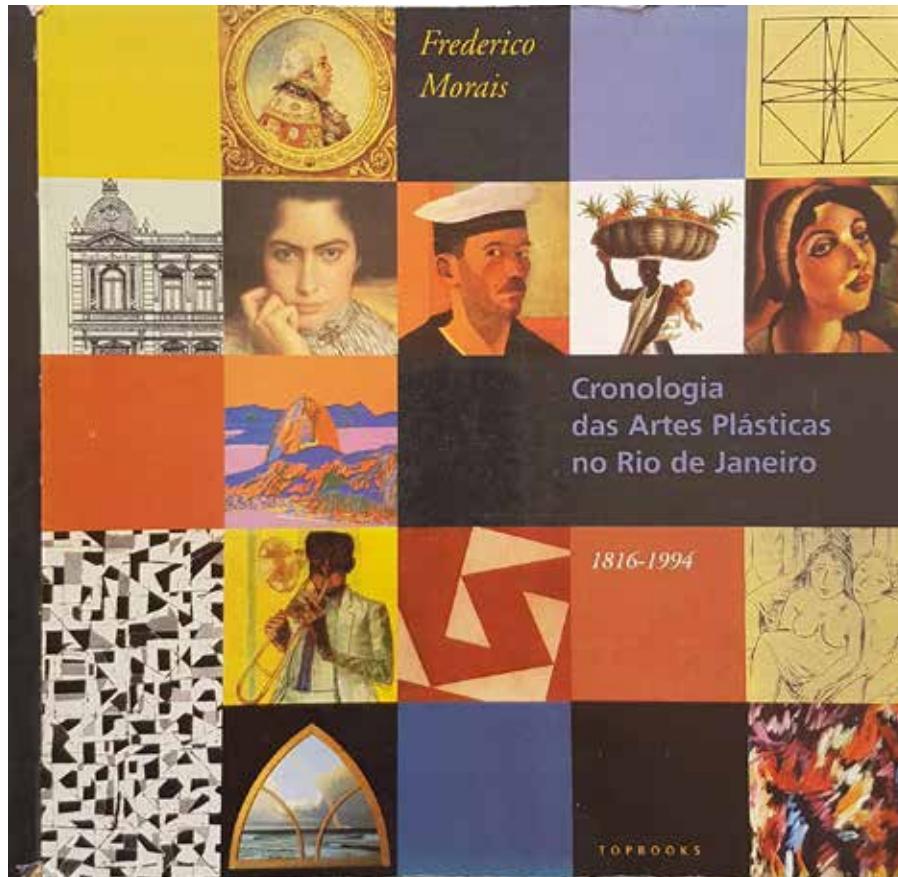


FIGURA 4.

Capa da *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro - 1816-1994* (Topbooks, 1994), enciclopédia organizada por Frederico Morais.

história da arte brasileira também passava, além da crítica e da imprensa, pela atuação do mercado de arte.

O projeto integrado do Núcleo Bernardelli é a primeira manifestação mais eloquente dentro da linha de revisão que seria a marca desse momento do crítico, a partir da década de 1980. O livro tem como tese central que o modernismo teria, sim, sido iniciado em São Paulo com a Semana de 22, mas só teria encontrado sua “legítima vocação”, próximo do “artista-operário” e distante da aristocracia paulista, no Rio de Janeiro dos anos 1930. E desde aí se disseminado pelo restante do país, devido ao fato de a cidade naquela época ser considerada, segundo Morais, a “capital política e cultural do Brasil”.

O crítico parece estar em busca de construir uma raiz carioca para o modernismo no Brasil. Isso fica claro no texto de abertura do livro, em que ele defende o argumento do pioneirismo do Núcleo na fixação do modernismo no país. Vejamos:

O primeiro fato a destacar é o pioneirismo do Núcleo Bernardelli. Com efeito, depois do movimento modernista de 1922, que teve sede em São Paulo e seguramente já refletindo a nova situação política do país, o Núcleo Bernardelli é o primeiro esforço bem sucedido de uma atuação coletiva. Mas, enquanto o modernismo de 1922 teve um caráter anárquico, destrutivo, elitista, intelectual, refletindo uma certa aristocracia de espírito, fruto da economia do café e da industrialização nascente, o Núcleo Bernardelli

revelava um outro comportamento – aberto, construtivo, coletivo, artesanal.  
(MORAIS, 1982, pp. 61-62)

Enquanto a luta dos modernistas de 22 teria se restringido unicamente ao seu próprio espaço cultural, “visando muito mais a auto-satisfação intelectual”, o Núcleo Bernardelli, segundo Moraes, teria aberto suas baterias “diretamente contra o sistema”, ao atacar os dois pilares do poder acadêmico institucional: a Escola Nacional de Belas Artes e o Salão Nacional de Belas Artes.

Lutou, assim, desde o início, contra o ensino e o mecenato oficiais. Neste sentido, seus integrantes foram esteticamente menos rebeldes, porém, de certa maneira, mais eficazes que os modernistas e o resultado de sua atuação interessou a um número maior de artistas. Ou por outra, optando pela auto-satisfação pessoal, os modernistas de 22 buscavam o apoio do público, enquanto os rapazes do núcleo, com sua atuação coletiva, queriam a profissionalização do artista através dos canais existentes na época. (Ibidem)

Moraes advoga ainda por um “caráter precursor” do grupo carioca, por ter, segundo ele, servido de inspiração para o surgimento de seu congênero paulista, o Grupo Santa Helena:

Dessa forma, o Núcleo se antecipa ao grupo que lhe é mais próximo, o Santa Helena, criado em São Paulo, em 1935, em torno do pintor Rebolo, e base da chamada Família Artística Paulista. Quirino Campofiorito, que acompanhou de perto o movimento artístico paulista entre 1936 e 1938, nos anos em que dirigiu a Escola de Belas Artes de Araraquara, e que abriu bastante espaço em seu jornal, o *Bellas Artes*, para São Paulo, está convencido de que o Grupo Santa Helena nasceu sob o impulso do Núcleo Bernardelli. (*Ibidem*)

Morais também irá opinar no sentido de que haveria “uma excessiva centralização dos estudos de arte brasileira” na Semana de 1922<sup>6</sup>, o que teria impedido que o Núcleo Bernardelli, “apesar da sua amplitude e profundidade da contribuição dada ao desenvolvimento da arte brasileira a partir dos anos 30” (MORAIS, 1982b), fosse estudado por historiadores e críticos de arte até então, o início da década de 1980. Situação que, segundo ele, começaria a mudar justamente nesse momento, quando do lançamento de seu próprio livro e exposição.

Um parêntese: é fato que houve, a partir do final dos anos 1940, um processo de legitimação do passado modernista paulistano e brasileiro, por meio dos novos museus que surgiram (Museu de Arte de São Paulo e Museu de Arte Moderna), “instituições congêneres”, como define Tadeu Chiarelli, que se formariam nos anos seguintes, e também outras instâncias do ambiente local, “como a própria

Universidade de São Paulo, as galerias que aos poucos surgiram e, igualmente, as coleções que se formaram” (CHIARELLI, 2003, p. 32). No entanto acredito que não há dados suficientes para afirmar que esse processo tenha sido o responsável por eclipsar ou impedir estudos sobre a produção visual e os movimentos que aconteceram no Rio de Janeiro, e outros estados, como quer fazer crer Frederico Morais. No caso específico do sistema de arte carioca, sempre houve os mesmos, senão mais, recursos públicos e institucionais que São Paulo, caso do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, além de galerias de arte e departamentos de história da arte nas universidades, sem falar dos grandes jornais e revistas.

Reproduzo abaixo trecho do texto publicado em *O Globo* por ocasião da abertura da exposição com obras do Núcleo Bernardelli e lançamento do respectivo livro. O autor do artigo para o diário carioca é o próprio Morais, configurando um caso incomum em que o crítico analisa seu próprio projeto, o que não parece ter causado nenhuma estranheza na época. De todo modo, para o que nos interessa aqui, ele deixa claro o que entendia como um empecilho que teria prejudicado a devida apreciação do grupo carioca:

Apesar da amplitude e profundidade da contribuição dada ao desenvolvimento da arte brasileira a partir dos anos 30, o Núcleo Bernardelli, até hoje, não

havia sido estudado pelos nossos historiadores e críticos de arte. Nem a obra pictórica por eles deixada tinha sido reunida em museus ou galerias para uma análise conjunta, especialmente de seus aspectos técnico e estético. Isto se deve, em parte, à excessiva centralização dos estudos de arte brasileira na Semana de Arte Moderna de 1922; em parte ao caráter não elitista da proposta do Núcleo. (MORAIS, 1982b, p. 19)<sup>7</sup>

Antes de prosseguir, gostaria de sublinhar que a produção dos “nucleanos”, se analisada despida das questões políticas e institucionais de que fez parte, como a luta contra o poder acadêmico no Rio de Janeiro, é bastante convencional. Apesar de evitarem os maneirismos acadêmicos mais tradicionais e as repetições estilísticas, suas pinturas, em termos de experimentação, nada trazem de “novo”<sup>8</sup>. Isso fica evidente nas paisagens de Bustamante Sá, nos retratos de João José Rescala e nos nus femininos de Ado Malagoli, entre outros, quase sempre fiéis a tentativas de assimilação do real ou de uma representação tradicional do espaço tridimensional.

Segundo Chiarelli, o Bernardelli poderia ser analisado sob outra ótica, para além do contexto de uma suposta ampliação do Modernismo de 22 nos anos 30 e 40. Esse outro olhar para o Núcleo incluiria a ideia de “retorno à ordem”<sup>9</sup>, o movimento de superação

das vanguardas e retorno a uma ordem supostamente imutável, circunstaciada pelo momento histórico particular do entreguerras:

Sem dúvida alguma, no âmbito da pintura carioca da passagem da década de 20 para a seguinte, a produção daquele núcleo representa uma transformação positiva, no sentido de retirar da produção dos jovens artistas da época o ranço do que pior existia no academismo brasileiro. No entanto, de maneira alguma sua significação estaria na suposta continuidade dada por aqueles artistas à modernização proposta pelos artistas e intelectuais de 22. Muito pelo contrário, o Núcleo Bernardelli parece ser uma outra ramificação do retorno à ordem no Brasil. (CHIARELLI, 1999, p. 65)<sup>10</sup>

Nessa mesma direção, o autor assinala ainda que o Bernardelli – assim como outros grupos e artistas que representam as várias ramificações que o retorno à ordem produziu no país entre as décadas de 1930 e 1950, como Bruno Giorgi, Lasar Segall, Portinari e os muitos participantes dos Clubes de Gravura – poderia ser estudado “dentro do que de fato suas produções significaram em termos formais e não pelo prisma que insiste em perceber esses produtores como ‘continuadores’ das vanguardas históricas no Brasil quando, na verdade, eles foram seu reverso”(Ibidem).

Creio ser justamente nesse lugar, o da busca por uma análise “formal” da produção dos artistas e movimentos que defende, que

a crítica de Moraes encontra seus dilemas e limites. Não apenas no caso do Núcleo Bernardelli, mas também em seus ensaios sobre movimentos posteriores de que tomou partido, caso da chamada “vanguarda carioca” e da Geração 80, são raros os momentos em que ele se dedica a analisar criticamente os trabalhos, olhando-os diretamente. Parece haver sempre vieses, sejam institucionais, sejam políticos ou geográficos. E o contexto em que esses artistas são situados também é na maioria das vezes um lugar de disputas sobre discursos hegemônicos e supostos “pioneerismos”, colocados em detrimento de um olhar mais franco e generoso para as obras.

Essa postura e suas limitações ficam evidentes, justamente, em suas reflexões, ligeiras e superficiais, sobre os artistas da Semana de 22, mas também quando se refere àqueles do Núcleo Bernardelli, que ele busca a todo instante incensar. Por outro lado, e isso não parece ser gratuito, suas análises formais mais detidas, aprofundadas e, do meu ponto de vista, mais complexas e relevantes, se dirigem a artistas desvinculados dessas disputas a que se entregou ao longo de sua carreira. É o caso de seus textos sobre Alberto da Veiga Guignard (MORAIS, 1974; idem, 2000b), Frans Krajcberg (Idem, 2000a)<sup>11</sup> e Franz Weissmann (Idem, 1994), entre outros.

## ■ ENCICLOPEDISMO, DESEJO DE REVISÃO E A SEMANA 22

Como vimos, com exceção do projeto sobre o Núcleo Bernardelli, o desejo de reexame histórico por parte de Frederico Morais ainda não havia se assumido como um propósito definido em seus textos e publicações até meados da década de 1980. É a partir de então que se consolida sua proposta de encampar, de maneira mais aplicada e sistemática, a tarefa de promover reconsiderações sobre a história, o percurso da arte brasileira e alguns de seus momentos decisivos.

Suas encyclopédias e cronologias são por natureza publicações panorâmicas, em que não ficam claros os critérios adotados para a seleção, ou a ausência, de determinados fatos e autores. No entanto, é possível notar nelas algumas constantes. Uma delas é a ênfase dada ao que ele considera “contradições do modernismo brasileiro” nascido na Semana de Arte Moderna de 22. Além do interesse pelo barroco “de feições brasileiras”, que seria “mais austero” que o Europeu.

Outra ideia que se repete obsessivamente é o papel dos núcleos operários dos anos 1930, especialmente o Bernardelli, no Rio de Janeiro, deixando de lado ou minimizando o papel do Grupo Santa Helena, de São Paulo. Também retorna insistente a oposição elementar, simplista, entre concretismo e neoconcretismo, em que se repisa a redutora narrativa de “racionalismo exacerbado” dos

concretos paulistas *versus* a “emoção libertadora” dos neoconcretos cariocas. Por fim, é onipresente a defesa de uma “vanguarda brasileira” que teria surgido no Rio de Janeiro nas décadas de 1960 e 1970 e ali se mantido, como se outras regiões do país, caso de Pernambuco e Bahia, também não houvessem conhecido suas próprias dinâmicas vanguardistas<sup>12</sup>.

Entre as suas propostas de reinterpretação de alguns fatos e movimentos na história da arte brasileira, um caso notável, que Morais irá revisituar com frequência, é a noção de modernidade surgida com a Semana de 22.

É importante lembrar que aquele ano marcava o centenário da independência do Brasil, e o tema do nacional ganharia especial destaque. A partir desse momento, diversos grupos de críticos, artistas e intelectuais estarão imersos num complexo debate, buscando construir um início “legítimo” para as artes plásticas no Brasil. Faziam ou vieram a fazer parte da disputa, além da Semana de 1922, elementos emblemáticos como o barroco mineiro e Aleijadinho, Lasar Segall e Mestre Valentim no Rio de Janeiro, o Núcleo Bernardelli no Rio e o grupo Santa Helena em São Paulo, e ainda o pintor Almeida Júnior. Não por acaso, Morais irá discorrer sobre cada um desses tópicos,

invariavelmente chamando a atenção para o que seria mais ou menos “autêntico” em termos do que definiria uma “arte brasileira”.

Ao analisar o conjunto das publicações organizadas ou escritas por ele no período a partir da década de 1980, especialmente as cronologias e enciclopédias, é possível afirmar que elas concorrem para construir uma das teses de natureza retificadora mais presentes em sua produção: a ideia de que a Semana de 1922 se resumiu a um evento importante, mas sem repercussão em nível nacional, diferente das mudanças que se deram no Rio de Janeiro, estas sim, segundo ele, capazes de semear o ideário modernista para o restante do país.

O entendimento que Morais tem da Semana e do modernismo fica bastante claro no ensaio de abertura para publicação dedicada ao movimento, lançada em 1993 pelo Itaú Cultural, parte da série em oito volumes *Cadernos história da pintura no Brasil*<sup>13</sup>. Ele inicia seu texto lembrando que a Semana de Arte Moderna de 1922 certamente não foi “um fato isolado”, mas que possui “antecedentes e desdobramentos”. Entre estes estaria a “fase proletária” do modernismo, que segundo Morais (1993, pp. 9-10) seria a responsável por disseminar as ideias modernistas nas “capitais regionais” do Brasil. Nessa e em outras análises críticas da Semana transparece uma tentativa de minimizar o impacto e o dado de originalidade do evento, bem como de colocar em

questão o fato de sua centralidade estar associada, naquele momento inicial, a São Paulo (Figura 5).

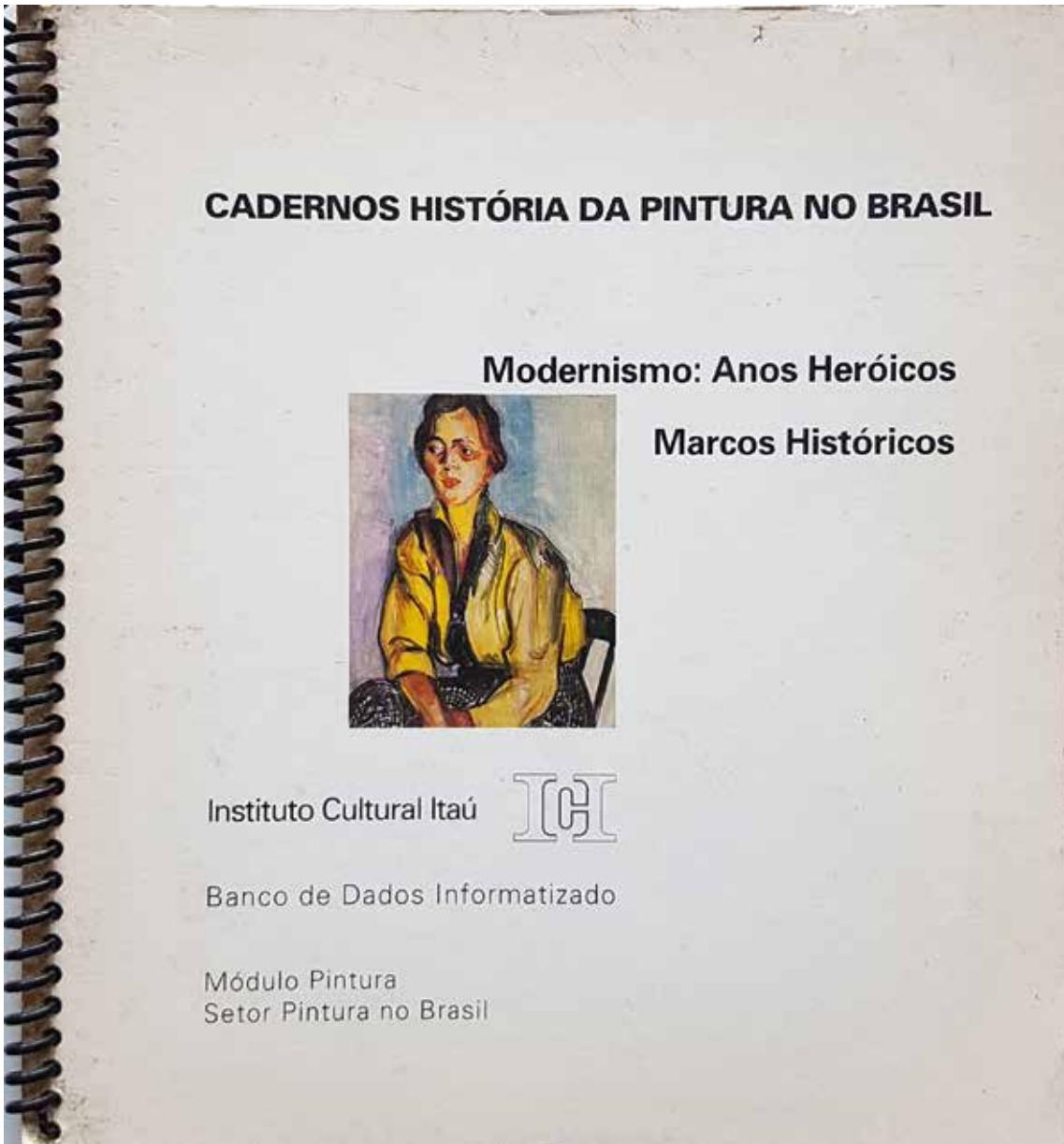


FIGURA 5.

Capa do volume *Modernismo: anos heróicos*, da série *Cadernos história da pintura no Brasil*, editada e com textos de Frederico Morais, para o Instituto Itaú Cultural.

Morais também irá sempre ressaltar que Mário de Andrade, em 1942, em conferência no Rio de Janeiro, fez uma dura autocrítica da Semana, chamando a atenção para seus aspectos “aristocrático”, “festivo”, “a maior orgia intelectual que a história artística registra”. O tema de fato foi colocado pelo intelectual paulista, só que em meio a análises de outra ordem, em um texto mais amplo e complexo, que não se resumia às considerações em tom de *mea-culpa* que o crítico reiteradamente isola e destaca<sup>14</sup>.

“Assim, mais importante que a Semana, que é inquestionavelmente um marco e um divisor de águas na história da arte brasileira deste século, foram os desdobramentos ocorridos ainda nos anos 20”, escreve Morais, em referência aos manifestos de cunho modernizador que foram lançados em São Paulo (“Manifesto da poesia Pau-Brasil”, 1924, e “Manifesto antropófago”, 1928), Minas Gerais (“Para os célicos”, 1925, por Carlos Drummond de Andrade) e Pernambuco (“Manifesto regionalista”, 1926, por Gilberto Freyre) (*Ibidem*).

O crítico também irá sublinhar que foi no Salão de 1931<sup>15</sup> que, “pela primeira vez no Brasil”, os modernistas tiveram “presença significativa em uma exposição oficial”<sup>16</sup>. Para alguns autores, como Lucia Gouvêa Vieira, o evento teria sido tão ou mais relevante que

a Semana de 1922. Em seus textos sobre o assunto, Moraes costuma ecoar as ideias da pesquisadora carioca, que em 1984 publicou, pela Funarte, o livro *Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Segundo ela, a Semana de Arte Moderna só teria ganhado projeção nacional após a conferência de Graça Aranha sobre o “espírito moderno”, realizada na Academia Brasileira de Letras, no Rio, em 1924. E que, se o evento no Teatro Municipal de São Paulo havia garantido a realização do “trabalho de choque”, o Salão de 31 “sedimentou e irradiou o novo”, por ser mais que um “evento artístico de destaque” e assumir “um significado político-cultural revelador da arte moderna em nível nacional” (VIEIRA, 1984, p. 43)<sup>17</sup>.

No entanto, não podemos esquecer que o chamado “salão modernista” – na verdade, a 38a Exposição geral de Belas Artes do Rio de Janeiro, patrocinada pela Escola Nacional de Belas Artes, antiga Academia Imperial – é resultado de um processo conciliatório entre o então jovem diretor da Escola Nacional, o arquiteto e urbanista Lúcio Costa, e setores mais conservadores daquela instituição e do poder ditatorial recém-empossado no país, como lembra o historiador Tadeu Chiarelli (CHIARELLI, 2007, pp. 62-63) ao refletir sobre os postulados estéticos de Mário de Andrade a partir da resenha sobre a exposição publicada no *Diário Nacional* (ANDRADE, 1931).

É notável que Moraes, quando se refere ao Salão de 31, pareça suspender seu juízo crítico – o que não acontece nos constantes comentários de cunho negativo que faz ao que considera uma falta de experimentação formal nas obras que integravam a Semana de 1922<sup>18</sup>. Ele opta por não questionar, em momento algum, a suposta modernidade das escolhas do evento na então capital do país, o Rio de Janeiro. Mesmo as leituras de obras que realiza com precisão em outros ensaios – caso dos artistas do Núcleo Bernardelli (MORAIS, 1982a) – inexistem no caso desse salão. Fica disso a impressão que Moraes não o enfrenta com o mesmo rigor, justamente pelo fato de ser considerado um símbolo dessa outra modernidade defendida por ele e que, em suas palavras, teria “se transferido” de São Paulo para o Rio a partir dos anos 1930.



No verbete sobre a Semana de Arte Moderna publicado no modesto, mas muito popular, manual encyclopédico lançado pelo Itaú Cultural em 1989, o *Panorama das artes plásticas – séculos XIX e XX* (Figura 6), Frederico Moraes reafirma sua tese de que a Semana se tratava de um movimento “aristocrático” e que, apesar

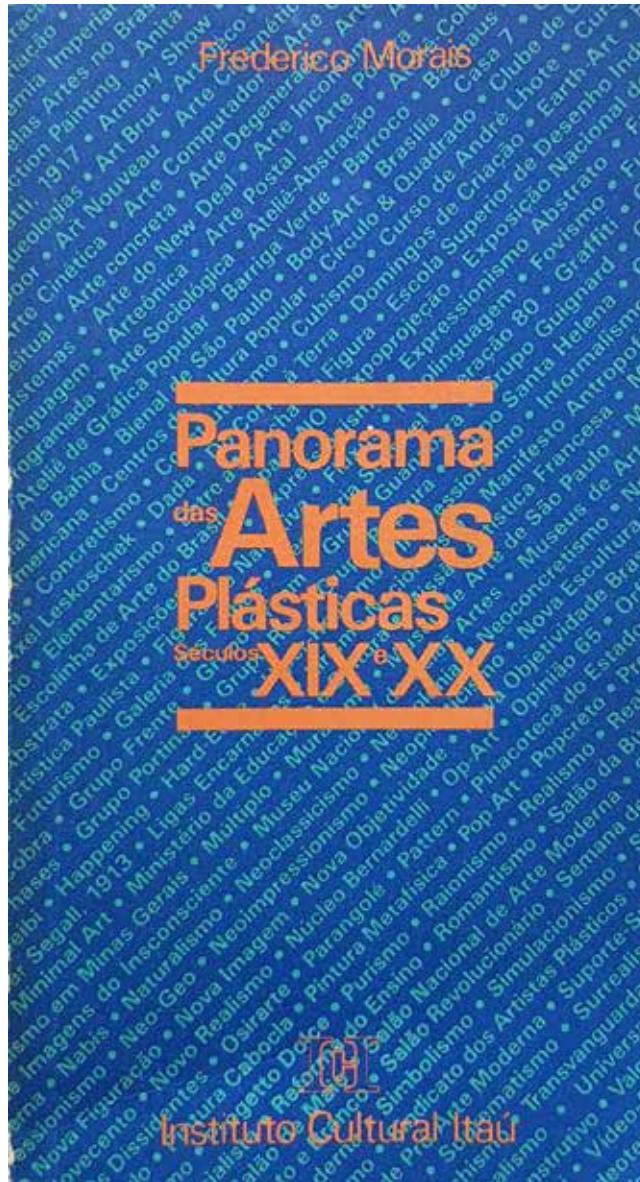
de necessária naquele momento, sua importância se limita a de ter sido um elemento catalisador:

Certamente não foi a Semana, em si mesma, a causadora das profundas mudanças que iriam ocorrer na cultura brasileira deste século e que significariam, segundo Mário de Andrade, a fusão de três princípios: “O direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional”. Como reconhece Mário, o Movimento Modernista era, de início, nitidamente aristocrático: “Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia de espírito”. É no período que se segue à realização da Semana, até perto de 1930, descrito por Mário como “a maior orgia intelectual que a história artística do país registrou”, que ocorrem os principais desdobramentos teóricos do Modernismo brasileiro. (MORAIS, 1989, p. 132)

De acordo com Morais, a Semana teria sido responsável por dar início a um processo que só iria se consolidar de fato na década seguinte, os anos 1930, no Rio de Janeiro, e a partir da capital, tendo como principal catalisador o Núcleo Bernardelli, grupo carioca que se constituiu, na visão do crítico, como o verdadeiro responsável por difundir o ideário modernista pelas outras capitais do Brasil.

Em seus comentários de matriz retificadora, Morais irá criticar o que ele considera uma falta de projeção da Semana em nível nacional, uma suposta circunscrição de sua ressonância cultural a São Paulo. O crítico também irá mencionar frequentemente a exposição do 10

Centenário da Independência<sup>19</sup>, no Rio de Janeiro, como um evento injustiçado pela história, que teria tido o mesmo peso na modernização do Brasil que a Semana (MORAIS, 1995, pp. 127-128).



## **FIGURA 6.**

Moraes (1986b) defende portanto a tese de que, nos anos 1930, o modernismo “transfere-se para o Rio”<sup>20</sup>, impulsionado pela criação do Núcleo Bernardelli (1931); mas também pela realização do “I Salão de arquitetura tropical” (1933), com a presença de Frank Lloyd Wright; e a criação do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal (1935) e do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937). E que, a partir da então capital, ele “se expande” para o restante do país, em grande parte, segundo ele, devido à ação dos “nuclearinos”, epíteto de que ele se utiliza para se referir aos artistas do Bernardelli:

Foram ainda os integrantes do Núcleo, em grande parte, responsáveis pela expansão e interiorização da arte moderna no Brasil. Premiados em viagem ao país, no Salão Nacional, deslocaram-se para o Sul e para o Nordeste/Norte, divulgando o espírito da arte moderna, ao mesmo tempo em que redescobriam a paisagem física e cultural do Brasil. Quanto mais adentravam o país e se distanciavam dos modelos acadêmicos, mais clara e luminosa ficava sua pintura. E alguns desses artistas acabaram fixando residência fora do Rio, como Malagoni, que ficou em Porto Alegre, e Rescala, em Salvador. Nessas capitais atuaram, ademais, como professores, animadores culturais e como técnicos em restauração e conservação de bens culturais. (Idem, 1982, p.82)

Em ensaio para a *Revista Crítica de Arte*, no ano seguinte à exposição do Núcleo Bernardelli, ele é mais explícito em relação ao

que considera a “interiorização” da arte moderna, a partir do Rio de Janeiro, mencionando as capitais “regionais” que, segundo ele, teriam sido alcançadas por esse movimento – além de se referir a uma “segunda etapa” desse processo, agora mais “profundo”, a partir da década de 1970:

Desde os anos 1970, estamos vivendo, no Brasil, uma segunda etapa do processo de interiorização da arte moderna. Depois da festa de 1922, ocorrida em São Paulo, o Modernismo transferiu-se, nos anos 1930, para o Rio de Janeiro, de onde expandiu-se para todo o país, sedimentando-se nos anos 1940/1950 nas capitais regionais: Belo Horizonte, Recife, Salvador, Fortaleza, Porto Alegre, Curitiba, Florianópolis. Hoje, essa interiorização é mais profunda, vai além das capitais para atingir as cidades do ABC paulista, do Vale do Paraíba, da Baixada fluminense, do Vale do Itajaí, da Zona da Mata, em Minas Gerais, o eixo Recife-Olinda-João Pessoa ou vastas regiões como o Centro-Oeste: Brasília, Goiânia, Campo Grande, Cuiabá. (Idem, 1983, p. 47)

Moraes estabelece ainda uma correspondência entre o modelo de viagens dos nucleanos pelo interior do país e um reencontro com a “paisagem física e cultural” do Brasil. E, mais uma vez, a simplicidade e o desapego do Bernardelli são colocados pelo crítico em contraposição ao perfil abastado dos modernistas de 1922, em particular Oswald de

Andrade, que “se permitia” constantes viagens à Europa, interessado nas “modas vanguardistas”:

Intelectuais e eruditos, os modernistas de 22 e aqueles que os patrocinavam eram oriundos da elite econômica enriquecida com o café. Enquanto Oswald de Andrade se permitia constantes viagens à Europa, em busca de modas vanguardistas, os artistas que começavam a atuar nos anos 1930, pobres e humildes, sem cultura livresca, limitavam-se a pequenos passeios nos fins de semana nos arredores proletários da grande cidade: núcleo Bernardelli, no Rio de Janeiro, grupo Santa Helena, em São Paulo, ou, já nos anos 1950, o Clube da Gravura, no Rio Grande do Sul, e o Ateliê Coletivo, em Recife. À medida que crescem na profissão, desenvolvendo sua carreira, esses artistas estendem seus “passeios” até o interior do país, no que são estimulados pelos prêmios de viagem ao país no Salão Nacional. Assim, ao mesmo tempo em que redescobrem o Brasil, sua paisagem física e cultural, divulgam as ideias modernistas dentro de uma ótica menos culta e mais proletária. Ou seja, o regional e o nacional casavam-se com a ideia de arte social. (*Ibidem*)

No que se refere à questão da ressonância nacional da Semana de 1922 e do modernismo, autoras como Aracy Amaral – contemporânea de Moraes, com quem já havia polemizado em outras ocasiões, e pesquisadora do tema – possuem, obviamente, posições bastante diversas das do crítico. Desse modo, creio ser importante citar um trecho escrito por ela:

Setenta anos depois da Semana muitos detratores surgiram desejando diminuir o valor desse marco de nosso meio artístico e cultural do século XX. Desde autores como Clarival do Prado Valladares, que indiretamente atinge a Semana ao dizer que São Paulo se quer moderna ao fazer uma Bienal em 1951 por não ter tido um passado colonial rico, a outros que afirma que a Semana teve importância menor por ter sido elitista e seu recado ter sido dado de cima para baixo; ou que, por ter sido em São Paulo, não teve tanta repercussão, e o que valeu foi depois o Salão de 1931 no Rio de Janeiro, capital federal, tais colocações não se sustentam a não ser por bairrismo tolo. (...) Seus propósitos [os da Semana] foram disseminados rapidamente através de posteriores viagens dos modernistas pelos demais Estados, com conferências, recitais, envio de revistas e livros. Seja a viagem de Guilherme de Almeida ao Sul e ao Nordeste, seja a de Joaquim Inojosa que, vindo a São Paulo em 1922, não mais desfaria o contato encetado divulgando as ideias em Pernambuco, seja em Minas Gerais com a viagem histórica dos modernistas em 1924, ou em 1927 ao Norte, na viagem de Mário de Andrade até a Amazônia. (AMARAL, 1998, pp. 16-19)

Em relação à sua suposta natureza “aristocrática”, Amaral lembra que a manifestação cultural da Semana “constituiu um registro sintomático da pulsação do organismo nacional, antecipando, por meio do pensamento, a insatisfação que tomaria forma política contra o tradicionalismo-aristocracismo poucos anos depois”, escreve ela, referindo-se ao contexto político da década de 1920 (sublevação do

Forte de Copacabana em 1922, no Rio de Janeiro, e Revolução de 1924, em São Paulo), que culminou com a revolução de 1930 (*Ibidem*).

Morais foi um dos críticos que em diversas ocasiões deprecia o que considerava o caráter “festivo”<sup>21</sup> da Semana, opondo a ele o que via como um contexto de abnegação e estoicismo do Núcleo Bernardelli:

Com efeito, se a Semana realizou-se com vaias, apupos e petardos sobre o palco, mas sem perder o seu caráter de festa, os vários “níveis operários” que foram nascendo tinham como sede porões, sótãos, ruínas ou pequenas salas escuras em edifícios ou sobrados, de onde eram frequentemente enxotados, numa sequência de despejos humilhantes e expulsões violentas. O Núcleo Bernardelli funcionou durante vários anos nos porões da Escola Nacional de Belas Artes, até que foi dali expulso após os incidentes que culminaram com a invasão da Sociedade Brasileira de Belas Artes que funcionava ao lado, num ataque noturno perpetrado por estudantes integralistas a mando de um diretor reacionário. A partir daí, pulou de sala em sala, em velhos sobrados, até extinguir-se por falta de sede. (MORAIS, 1982a, p. 25)

Nesse trecho citado, nota-se outro aspecto para o qual Frederico Morais irá seguidamente chamar atenção: os nucleanos enfrentaram fortes críticas do meio acadêmico, uma resistência de fato, diferentemente dos participantes da Semana de 22, que, segundo o crítico, receberam apenas algumas “vaias e petardos”,

vindos dos mesmos grupos de elite de que faziam parte. No entanto, houve muitas críticas à Semana, caso do escritor Rubem Navarra, que questionou o peso supostamente excessivo dado a ela no meio de arte brasileiro. No conhecido texto de Navarra, produzido para ser publicado no catálogo de uma exposição de arte brasileira, realizada na Inglaterra, em 1943, a Semana era vista como uma “festa”, que apenas simbolicamente poderia ser entendida como o início da arte moderna no país<sup>22</sup>.



## INSTRUMENTALIZAÇÃO DAS IDEIAS DE MÁRIO DE ANDRADE

Ainda em 1965, ou seja, antes de iniciar seu período como colunista do *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, Morais se dedica, em ensaio para uma coletânea de artigos (MORAIS, 1965)<sup>23</sup>, a analisar a produção de Mário de Andrade, um pensador que lia com frequência e ao qual voltaria muitas outras vezes. No entanto, nesse texto, as menções a Andrade se resumem ao seu lado crítico de arte, especialmente sua relação com a arte brasileira, em particular o barroco – que era também o grande tema de interesse de Morais em seus escritos iniciais, quando ainda vivia e trabalhava em Minas Gerais, entre 1966 e 1973.

Ou seja, não havia grande interesse, nas críticas de Moraes pré-1974, pelas questões relativas à Semana de 1922, no que se refere à centralidade de São Paulo no movimento modernista e o papel do Rio de Janeiro, assuntos que a partir dos anos 1980 ganhariam protagonismo absoluto, por terem uma função em seu projeto de sistematização e revisão da história da arte brasileira – qual seja, o de minimizar tanto o papel da Semana como a continuidade do poder irradiador do modernismo, em prol da tese de que o movimento, a partir dos anos 1930, teria “se deslocado” para o Rio de Janeiro.

O texto de Moraes de 1965 se baseou em uma palestra sua na Academia Mineira de Letras, ao lado de outros críticos, cada um se dedicando a um aspecto da produção de Andrade, como o de poeta, musicólogo ou folclorista, por ocasião dos 20 anos de sua morte. A Moraes coube falar sobre a faceta crítico de arte, sobre que reflete:

Quando Mário fala de uma “tal ou qual denguice” em relação às igrejas barrocas mineiras projetadas por Aleijadinho, ele está, ainda que não pareça, fazendo uma observação rigorosamente técnica. Em outros termos, ele está falando de um abrasileiramento do barroco português, de “uma invenção que contém algumas das constâncias mais íntimas, mais arraigadas e mais étnicas da psicologia nacional, um protótipo da religiosidade brasileira”. E aquelas “núpcias delirantes” nas quais “Segall quase se perdeu” correspondiam a outra constatação corretíssima: a de que o pintor expressionista russo

mudara bruscamente a cor de sua pintura, caíra num certo folclorismo, tão empolgado se achava com o Brasil, a ponto de prejudicar a própria qualidade de sua obra. (*Ibidem*, p. 39)

Como é possível constatar no trecho acima, sua maior preocupação naquele momento era a relação entre os artistas e sua obra, de um lado, e os elementos que seriam típicos da realidade brasileira. E a leitura de Mário de Andrade sobre Segall, publicada originalmente em 1943, sobre a questão da “perdição”, serve a este propósito<sup>25</sup>.

No entanto, nas suas críticas a partir da década de 1980, o olhar de Moraes em direção ao escritor paulista estará apontado sempre para a mesma direção: a reavaliação que Mário fez da Semana de Arte Moderna quando da celebração de seus 20 anos, no Rio de Janeiro. Naquele balanço crítico, o escritor, entre outras memórias, faz uma referência ao caráter de certo modo inconsequente, festivo do movimento (ANDRADE, 1942)<sup>26</sup>.

As reavaliações que Mário faz da Semana de 22 na conferência de 1942 são muitas vezes citadas por Moraes, em cujos textos o crítico deixa transparecer certa satisfação, como se visse confirmadas suas críticas ao “elitismo” do grupo e o “caráter aristocrático” de suas ações. Contudo, chama a atenção o fato de Moraes retornar sempre ao mesmo

Mário de Andrade, ou seja, nunca se refere a outros ensaios, mesmo àqueles em que a questão do nacional é enfrentada diretamente, o que reflete uma tentativa de instrumentalização de suas ideias. Para ficar em apenas um exemplo, podemos citar “Regionalismo”, texto de 1928 publicado em 19 de fevereiro no *Diário Nacional* e disponível em livro desde 1975 (cf. ANDRADE, 1975).

Morais em geral reproduz, mas também torna operacionais, em favor de seus próprios pressupostos, as colocações de Mário de Andrade. O crítico adapta às suas ideias as abordagens que lhe interessam e que lhe podem ser úteis. Por exemplo nesta reflexão sobre as reações contrárias à presença da arte moderna no Brasil. Ao tentar se utilizar do pensamento de Andrade, Morais acaba fazendo uma transição bastante brusca, em que fica evidente (a partir do trecho “Mário Andrade tocou no ponto...”) o modo como retira de contexto as ideias do escritor, ao associar diretamente a crítica feita por Mário aos acadêmicos do Salão de 31<sup>27</sup>, de um lado, a, por outro lado, o “caráter aristocrático” da Semana de 1922, nove anos antes:

Mário de Andrade tocou no ponto. A Semana de 22 foi, na verdade, uma grande festa promovida no Teatro Municipal de São Paulo, símbolo da burguesia ascendente, pela aristocracia cafeeira. Eles não ameaçavam ninguém, apenas provocaram um escândalo.

Os artistas-operários dos anos 30 tinham outra mentalidade e outra formação e, principalmente, tinham outros propósitos. Buscavam uma profissão, queriam fazer da arte uma profissão e ocupar, com ela, um espaço na sociedade, participar da divisão social do trabalho. (MORAIS, 1982a, pp. 27-28)

No entanto, Moraes deixa de citar trechos do texto do intelectual em que ficam mais evidentes as nuances do ensaio em questão, e do pensamento de Mário em geral, como a seguir:

Junto disso, o movimento renovador era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela gratuidade antipopular, era uma aristocracia do espírito. Era natural que a alta e a pequena burguesia o temessem. (ANDRADE, 1942, p. 41)

O livro de Moraes sobre o Núcleo Bernardelli é exemplar da maneira como ele passa a dispor, de maneira pouco rigorosa, de questões lançadas pelo intelectual paulista em relação ao modernismo e à Semana de 1922. O ensaio do crítico carioca para a publicação se inicia citando Mário:

Em sua famosa conferência de 30 de abril de 1942, promovida pela Casa do Estudante do Brasil e proferida na Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores, no Rio de Janeiro, Mário de Andrade faz uma autocrítica severa,

quase cruel, do Modernismo brasileiro. “Como atualização da inteligência artística”, diz, “o movimento modernista representou papel contraditório e muitas vezes gravemente precário. Deveríamos ter inundado nosso discurso de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como está”. (MORAIS, op. cit., p. 15)

Segundo Moraes, Mário estaria “lamentando que os modernistas não tivessem promovido o melhoramento político e social do homem brasileiro”. Olhando para os trechos que Moraes pinça da conferência, fica evidente que ele está sublinhando invariavelmente as passagens mais polêmicas e conflituosas. São esses recortes, em geral fora de contexto, que ele irá republicar nas cronologias, encyclopédias e brochuras didáticas que povoarão sua produção discursiva a partir dali e pelas décadas seguintes.

No entanto, há momentos do mesmo texto de Andrade que nunca são mencionados pelo crítico carioca. Por exemplo, quando ele faz uma crítica direta a Graça Aranha – o mesmo autor cuja conferência sobre o “espírito moderno”, em 1924 na Academia Brasileira Letras, costuma ser referido por Moraes como o verdadeiro gatilho para a projeção do modernismo em nível nacional (MORAIS, 1995, p. 129):

Graça Aranha, sempre desacomodado em nosso meio que ele não sentia, tornou-se o exegeta desse conformismo modernista, com aquela frase

detestável de não sermos a “câmara mortuária de Portugal”. Quem pensava nisso! Pelo contrário, o que ficou escrito foi que não nos incomodava nada “coincidir” com Portugal, pois o importante era a desistência do confronto e das liberdades falsas. (ANDRADE, 1942, p. 43)

É fundamental apontar, no percurso crítico de Morais, essas lacunas selecionadas. Outra importante afirmação da conferência de Andrade que não é utilizada pelo crítico em momento algum é aquela em que o literato faz uma avaliação de tom positivo sobre parte do legado da Semana de 1922, referindo-se ao que considera o “primeiro postulado fundamental do modernismo”, o “direito permanente à pesquisa estética”<sup>28</sup>.

Voltando ao ensaio de Morais sobre o Núcleo Bernardelli, o crítico irá estabelecer ali a relação central que lhe interessaria dali em diante: de um lado, o pensamento de Mário de Andrade e a noção de uma fase “mais calma”, “mais “proletária” do modernismo; de outro, a ideia de que esse novo momento teria surgido com os artistas do núcleo operário, a partir da década de 1930, no Rio de Janeiro:

Passada a festa, terminado o porre, “principia para a inteligência brasileira”, com a década de 1930, “uma fase mais calma, mais modesta e cotidiana, mais proletária, por assim dizer, de construção”, falou Mário, que concluiu sua conferência afirmando: “Creio que os modernistas da Semana não devemos

servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição". (MORAIS, 1982a, p. 15)

Nas décadas de 1930 e 1940 se iniciaria, segundo Morais, esse outro período modernista, marcado pela maturidade e pelo estoicismo, de que o Núcleo Bernardelli seria o paradigma, encarregando-se de "disseminá-lo" para o restante do Brasil:

E viajaram pelo país, deslocando-se para o Sul, para o Nordeste e o Norte, para o Centro-Oeste, para o interior de Minas (cidades barrocas e Juiz de Fora), de São Paulo (Campos do Jordão) e do Rio de Janeiro (Cabo Frio, Arraial do Cabo, Barra de São João, Saquarema e Niterói). Caso de Dacosta, Pancetti, Bustamante Sá, Rescala, Malagoli, Camargo Freire, Tenreiro, Edson Motta. Essa interiorização realizada pelos artistas do Núcleo, de forma muito mais profunda que seus colegas paulistas do Grupo Santa Helena, começou por influenciar tematicamente a pintura de vários deles, acabando por repercutir, profissionalmente, na medida em que abriu novos campos de atuação. Com efeito, muitos deles iriam se transformar em professores e, posteriormente, diretores de Escolas de Belas Artes em diferentes estados brasileiros, onde também atuaram como técnicos em conservação e restauração e animadores culturais. (Idem, 1983, p. 50)

Morais irá sempre insistir na origem proletária dos pintores do Núcleo Bernardelli, a ela associando a fatura e os temas de suas

pinturas. Ele procura estabelecer, mais uma vez, uma diferenciação que considera fundamental entre o modernismo dos nucleanos e a postura dos “rapazes de 22”, uma arte com “função” em oposição aos devaneios e ao ócio:

Uma arte para cumprir uma função de equilíbrio emocional em suas vidas – na dos pintores e na de seus usuários. Um quadro devia ser um objeto tão coerente, necessário e útil quanto os demais objetos do quotidiano. Não devia ser um mero devaneio intelectual, algo ocioso e puramente decorativo. (pp. 69-70)

Sobre o pensamento acima, gostaria de ressaltar, ainda, que Morais se utiliza, conscientemente ou não, de uma mesma ideia presente em Mário de Andrade, quando este atesta a importância de Cândido Portinari – cuja pintura estaria impregnada de um realismo “moral, franco, forte, sadio”:

Portinari se fez realista [...]. Uma espécie de realismo moral, franco, forte, sadio, de um otimismo dominador. [...] Portinari, sob o signo dos Antigos em que se colocou, ao mesmo tempo 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 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 [...]. (ANDRADE apud CHIARELLI, 2007, p. 132)<sup>29</sup>

Morais irá se apropriar, ainda, de outra reflexão lançada por Mário em relação à Semana, a de que ela só seria possível em São Paulo, pelo seu provincianismo, e nunca no Rio de Janeiro, por ser uma cidade portuária e capital do país, portanto mais cosmopolita e menos afeita a modismos importados da Europa. Reproduzo primeiramente o texto do escritor:

Ora São Paulo estava muito mais “ao par” que o Rio de Janeiro. E, socialmente falando, o modernismo só podia ser importado por São Paulo e arrebentar aqui. Havia uma diferença profunda, já agora pouco sensível, entre Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: capital do país, porto de mar, o Rio tem um internacionalismo ingênuo. São Paulo era muito mais “moderna” porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente. Ingenitamente provinciana, conservando até agora um espírito provinciano servil, bem denunciado na política. São Paulo ao mesmo tempo estava, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato, se menos social, mais espiritual (não falo “cultural”) e técnico com a atualidade do mundo. É mesmo de assombrar como o Rio mantém, dentro da sua malícia de cidade internacional, um ruralismo, um caráter tradicional muito maiores que

São Paulo. O Rio é dessas cidades em que não só permanece indissolúvel o “exotismo” nacional (o que é prova de vitalidade do seu caráter), mas a interpenetração entre o rural e o urbano. Causa impossível de achar em São Paulo, como funcionalidade permanente. Como Belém, o Recife, a Cidade do Salvador, apesar do seu urbanismo rescente, o Rio ainda é uma cidade... folclórica. (ANDRADE, 1942, p. 63)

É curioso como Moraes retoma essas reflexões de Andrade, adotando no entanto uma leitura bastante particular, e não raro seletiva. Além de não perceber o aspecto de crítica que ela carrega, ao ressaltar, por exemplo, características ligadas a “um ruralismo”, ao “exotismo” nacional, e fazer a comparação com Belém, Recife e Salvador, para concluir que “o Rio ainda é uma cidade... folclórica” (MORAIS, 1970a, p. 33).

No entendimento do crítico carioca, o Rio seria “mais criador que importador de modas”, frase que repete em diversos textos, como no que reproduzo a seguir, de 1995, retirado da introdução à sua *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro*:

Os modismos ou novidades não são acompanhados com igual intensidade nas diferentes regiões do país. São Paulo, por sua atualidade econômica e industrial, sempre esteve em sintonia fina com as últimas novidades da arte high-tech, que é um tanto desprezada pelos cariocas, mas se deixou levar

pela avalanche tachista, especialmente através dos artistas japoneses, eslavos e italianos ali residentes, enquanto o Rio demonstrou maior receptividade por um tipo de arte orgânica (*arte povera*) e por um construtivismo sensível. Mais criador que importador de modas, o Rio absorve menos afotamente as vanguardas internacionais e neste sentido cabe lembrar que muitas dessas novidades chegam aqui (geralmente ao Museu de Arte Moderna) depois de vistas na Bienal de São Paulo. (Idem, 1995, pp. 15-16)

Nessa fase, a partir da década de 1980, entre as constantes dos textos de Moraes baseados em reconsiderações históricas, uma delas salta aos olhos pela reiteração: além de um protagonismo em nível nacional, o crítico irá insistente associar um caráter de “pioneerismo” aos fatos e movimentos que surgiram, ou se desenvolveram, no Rio de Janeiro.

Ele passa, inicialmente, a promover reavaliações do papel que a cidade teria desempenhado no surgimento e disseminação do modernismo no Brasil – importância que ele considera subestimada, portanto merecedora de estudos que lhe restituam sua verdadeira dimensão<sup>30</sup>. No contexto de sua crítica, quando a arte em si não é produzida no Rio de Janeiro, é a partir da cidade que ganha projeção nacional.

Isso acontece, segundo ele, com a produção de Lasar Segall, mas também com a Semana de Arte Moderna, divulgada no Rio e

para o Brasil a partir da conferência de Graça Aranha em 1924 na Academia Brasileira de Letras; com os núcleos de artistas operários, como o Bernardelli, que a partir do Rio teriam se espalhado pelo Brasil, disseminando uma nova ética do ideário modernista, até então, de acordo com essa visão, limitado aos círculos restritos, especializados e aristocráticos de São Paulo; a vanguarda brasileira, que segundo ele nasceu na capital carioca nos anos 1960, ali floresceu e dali se difundiu para o restante do país; e por fim o retorno ao “prazer da pintura” promovido pela Geração 80 no Rio<sup>31</sup>.

Outro comportamento recorrente nessa época, a década de 1980, é o fato de Moraes passar a relacionar uma questão política, que é a perda do estatuto de capital do país, em 1960<sup>32</sup>, ao que ele considera um problema cultural do Rio de Janeiro: o desapego por sua própria história. Segundo ele, mesmo transformada em município, a cidade continuou porém a pensar em nível nacional, “esquecendo-se” de seus problemas regionais.

Essa mentalidade, de certo descaso altivo pela própria importância, começaria a ser transformada, de acordo com ele, justamente a partir do lançamento da publicação sobre o Núcleo Bernardelli, de sua autoria. “Creio ter sido o primeiro livro aqui publicado sobre um movimento especificamente carioca”, pontuou,

alguns anos depois, em *Revisão histórica da arte no Rio*, no qual ele fala sobre o fato de a cidade ainda se considerar “a capital cultural do país” e nunca ter se posicionado “como região”:

Não há nenhuma arrogância nessa posição, mesmo se, vez por outra, ela atrai alguma antipatia ou provoca o ciúme de outros estados. Tudo parece ser feito com absoluta naturalidade, com a consciência de que muito do que se faz aqui tem imediata repercussão nacional. Isto também se deve ao fato de que, apesar de abrigar tantas instituições oficiais, o Rio tem sido, ao mesmo tempo, o território privilegiado da vanguarda mais marcadamente brasileira como o Neoconcretismo e o Tropicalismo, exemplarmente representada na obra de Hélio Oiticica. (MORAIS, 1986a, pp. 128-131)

Como se vê, a ideia, lançada por ele ainda na década de 1960, de que o Rio de Janeiro seria “naturalmente” o lugar da vanguarda no Brasil, continuaria a ter ressonâncias em sua crítica quase três décadas depois.

Em contraponto ao “desinteresse do Rio de Janeiro em refletir sobre si mesmo”, apesar de seu “pioneerismo” em muitos movimentos culturais, Moraes situa uma postura que ele reconhece em São Paulo: a “sacralização” da Semana de 1922 e de outros grupos e eventos históricos de origem paulista. Em artigo publicado na imprensa

em 1982, ano em que se celebravam os 60 anos do evento, expõe os seguintes argumentos:

Durante muito tempo capital federal, abrigando as sedes das principais instituições culturais do país, o Rio de Janeiro nunca se preocupou em analisar sua própria história artística. O mesmo comportamento verifica-se na área econômica: sede das principais empresas estatais, o Rio pensa nos problemas nacionais e esquece os seus. Reduzido a Estado, com a transferência da capital para Brasília e, depois, com a fusão, a município, o Rio recusa-se a assumir seu novo estatuto e, ao deixar de enfrentar os problemas, definindo uma nova política cultural e artística, contribui para seu próprio esvaziamento. Enquanto São Paulo, que a cada dez anos sacraliza a sua Semana de Arte Moderna com mil comemorações, praticamente exauriu, em exposições e estudos, todos os seus movimentos culturais, como Grupo Santa Helena, a Família Artística Paulista, o Grupo Seibi, o Grupo 19, dos 15 etc., o Rio esquece o que aqui surgiu, muitas vezes pionieramente, e cuja repercussão não se restringiu ao Estado, mas se estendeu a todo o País. (Idem, 1982b, p. 1)

Uma vez que “o Rio esquece”, caberia a ele, Morais, como um agente do meio de arte, crítico e curador de exposições, fornecer meios para que os fatos relevantes de sua história artística fossem resgatados. Parece vir daí a urgência em revisar e sistematizar os fatos, como mostram as muitas exposições e publicações que, a partir da experiência inicial com o Núcleo Bernardelli, em 1982, passam a

ser lançadas por ele nos anos seguintes, caso de Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro (1984-1987), *Panorama das artes plásticas - séculos XIX e XX* (1989); *Pintura Brasil séc. XIX e XX* (1989); *BR/80 - pintura Brasil década 80* (1991); *Cadernos história da pintura no Brasil* (1993-1994); *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro - 1816-1994. Da missão artística francesa à Geração 90* (1995); *O Brasil na visão do artista* (2001-2003); e ao longo de uma década, entre 2002 e 2012, os textos para os catálogos da casa de leilões Soraia Cals.

Nota-se que no livro sobre o núcleo operário carioca, pela primeira vez, Morais irá associar seu trabalho diretamente a um dever de memória. O seguinte trecho, de 1982, reforça essa ideia:

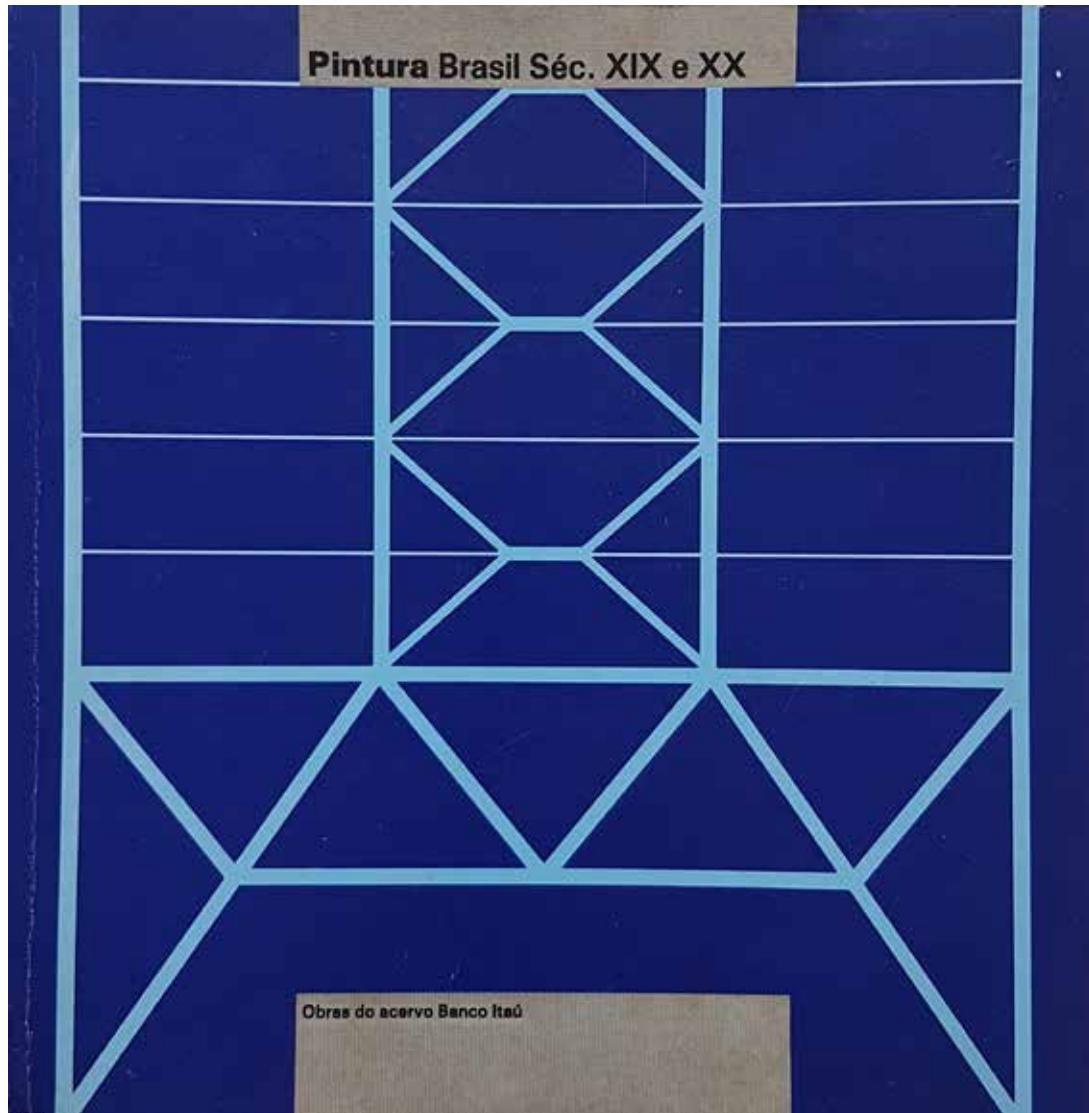
A inauguração, hoje, na Galeria Acervo, da primeira exposição dedicada ao exame do Núcleo Bernardelli – cujo encerramento, a 17 de maio, coincidirá com o lançamento do livro deste crítico, sobre o mesmo grupo, editado pela Pinakothek – poderá ser o início de uma nova postura em relação à nossa própria história da arte. (*Ibidem*, p. 2)

Esse pensamento, de um desinteresse do Rio de Janeiro por si próprio, aliado ao que Morais considera certa injustiça da historiografia oficial em relação à cidade, também começou a se manifestar de maneira mais evidente durante o projeto do Núcleo

Bernardelli, lançado em 1982, consolidando-se ao longo das décadas de 1980 e 1990.

A ação de resgate de um movimento artístico e sua época funcionou, apenas alguns anos depois, como base conceitual e metodológica para nova e ambiciosa proposta de revisão: o Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro (1984-1987). A iniciativa, na galeria de um banco estatal, o Banerj (Banco do Estado do Rio de Janeiro), promoveu 15 exposições, todas em torno do passado da arte na cidade, dentre as quais dez eram acompanhadas de catálogo com textos, reproduções de obras e material de arquivo – imagens e documentos de época, mas também depoimentos atualizados, tomados aos antigos participantes, convidados a rever os eventos originais.

É importante lembrar que ambos os projetos (Núcleo Bernardelli, em 1982, e o Ciclo sobre arte no Rio na Galeria Banerj, entre 1984 e 1987) serviriam de suporte nos anos seguintes, ao longo das décadas de 1990 e 2000, para mais publicações (de ensaios, livros, cronologias e enciclopédias), todas voltadas para a sistematização e reconsiderações de eventos marcantes da história da arte brasileira, especialmente aquelas patrocinadas pelo Instituto Itaú Cultural, sempre sob coordenação do crítico, caso de *Panorama das artes plásticas*

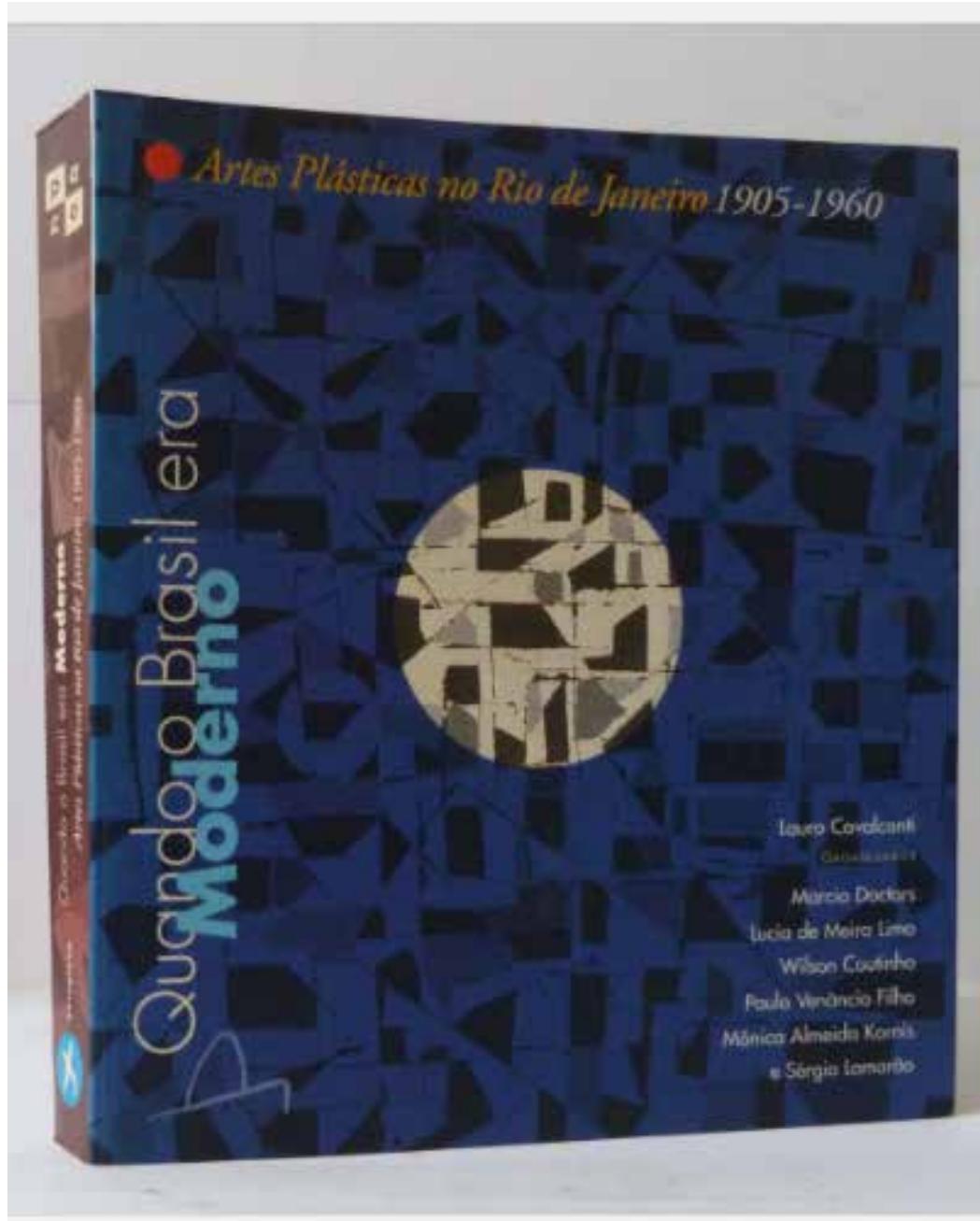


**FIGURA 7.**

Capa de *Pintura Brasil séc. XIX e XX - Obras do Acervo Banco Itaú* (1989), publicação organizada e escrita por Frederico Morais.

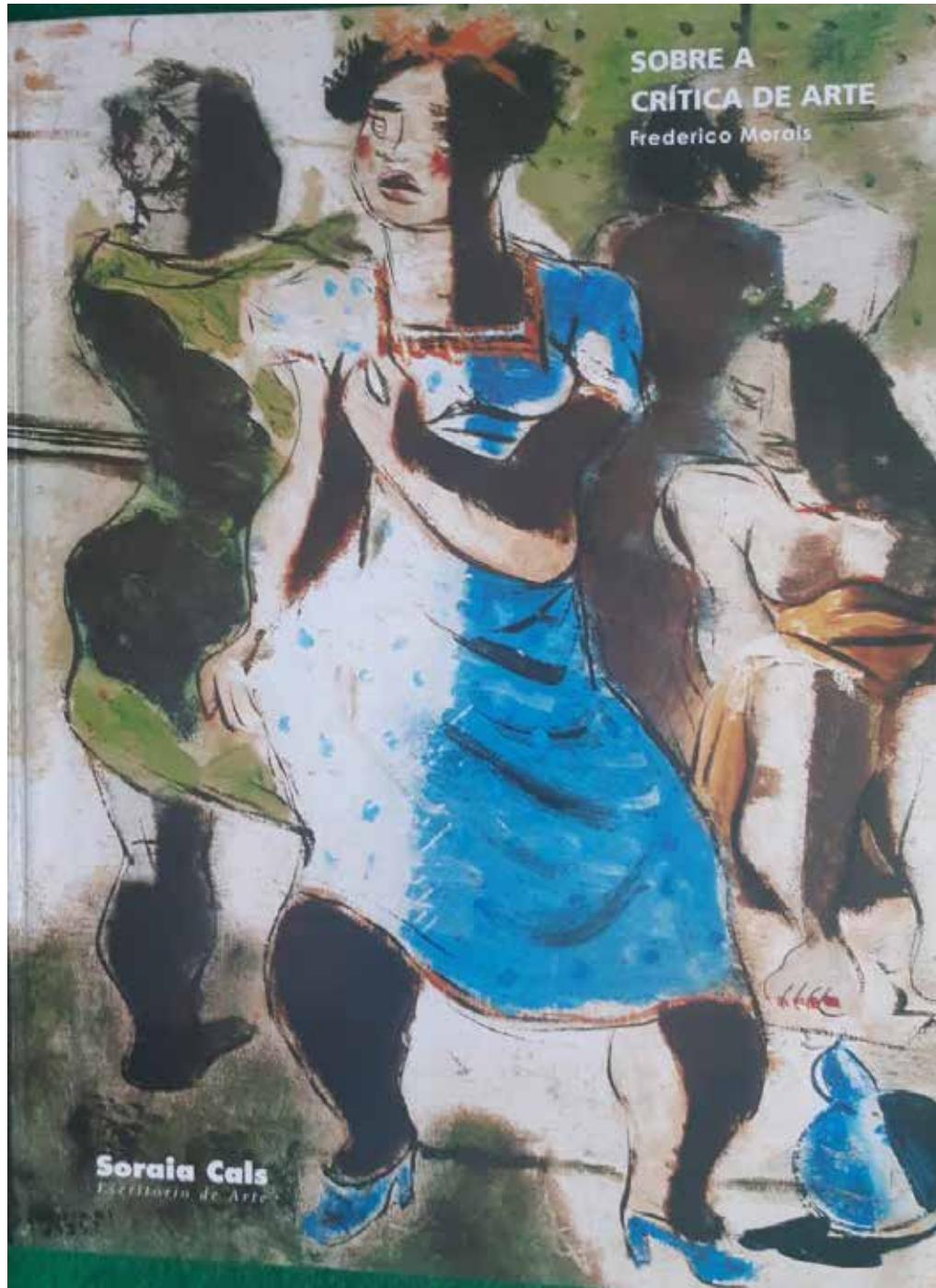
Em meados da década de 1990, Moraes publica, pela Topbooks, uma jovem editora do Rio de Janeiro dedicada ao “resgate de autores importantes da história nacional” e à “recuperação da memória cultural do país”<sup>33</sup>, a alentada *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro - 1816-1994. Da missão artística francesa à Geração 90* (MORAIS, 1995), um volume de 560 páginas que reunia 1.875 verbetes, agrupados por décadas e em ordem cronológica, abarcando não apenas as artes visuais propriamente ditas, mas também artes gráficas, arquitetura e urbanismo, ensino de arte, museus e instituições culturais, prêmios e salões de arte, entre outras categorias.

Esse trabalho se tornaria nas décadas seguintes uma obra de referência para outras ações em torno da produção artística na cidade, prova de que o projeto de revisão de Moraes se manteve influente. Este é o caso, entre outros, da exposição “Quando o Brasil era moderno: artes plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960”, realizada no Paço Imperial em 2001(Figura 8). A consultoria foi do próprio crítico. No catálogo, todos os autores (Lauro Cavalcanti, curador da mostra, Paulo Venâncio, Marcio Doctors, Wilson Coutinho e Lúcia de Meira Lima) defendiam teses que relativizavam o surgimento e a centralidade do modernismo brasileiro em São Paulo, convocando para o Rio de Janeiro o papel de pioneirismo nesse aspecto no país<sup>34</sup>.



**FIGURA 8.**

Capa de *Quando o Brasil era moderno: artes plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960*, projeto de revisão histórica sobre o modernismo brasileiro que teve consultoria de Frederico Morais.



**FIGURA 9.**

Capa do catálogo de leilão Soraia Cals  
*Sobre a crítica de arte*, 2004,  
com textos de Frederico Morais.

Uma particularidade decisiva na trajetória de Frederico Moraes desde a década de 1980 é que, a partir de então, tudo acontecerá no plano institucional, com trabalhos para Banerj, Banco Itaú, Sul América, Sudameris e leilões Soraia Cals. Se isso não chega a constringer sua liberdade de pensamento e escrita, parece colocá-lo em uma posição, digamos, mais tímida em relação à busca pelo “novo” na arte brasileira e à defesa dos artistas e obras a ele associadas, atitudes que até meados dos 1980 caracterizaram sua atuação no sistema brasileiro de arte.

Creio que tal situação fica mais evidente no caso de sua longa e profunda ligação com o Itaú Cultural, que atravessou toda a década de 1990. Nessa época, se por um lado Moraes conduziu e participou de grandes projetos de exposição e catálogos para a companhia<sup>35</sup>, por outro, deixou de perceber – ou ao menos de apoiar publicamente – os fenômenos que ali despontavam, caso dos novos artistas brasileiros cuja produção se firmou na passagem para os 1990<sup>36</sup>. Se antes Moraes procurava se antecipar, ou ao menos se mostrar a par do que acontecia, a partir de então irá em grande medida apenas responder a demandas institucionais. Passava assim a se colocar, ele também, numa posição, para usar um termo seu, “ancilar”.

## NOTAS

- 1.** Sobre o processo de abertura política brasileira e suas implicações para o campo da arte e da cultura no país, cf. GASPARI; HOLLANDA; VENTURA (2000), GASPARI (2003, esp. pp. 453-481), NAPOLITANO (2008).
- 2.** Para Frederico Moraes, a mostra original “Opinião 65” se insere no contexto da definição de uma origem para a vanguarda brasileira de modo geral, e da construção de uma vanguarda carioca, em particular.
- 3.** Refiro-me aqui ao “novo” na mesma acepção adotada por Frederico Moraes, significando a busca por algo “original”, dentro de um estado contínuo de mudança, conforme entendido pelas vanguardas históricas, cujas tendências mais radicais, especialmente proposições do surrealismo e dada, se baseavam em um rompimento absoluto com a noção de arte enquanto representação da realidade aparente. Este conceito de “novo” se oporia à concepção do “eterno”, perene e duradouro da tradição artística. Cf. BÜRGER (2008).
- 4.** Durante as décadas de 1960 e 1970 Moraes criticava com frequência o que ele via como uma dependência do sistema de brasileiro de arte e seus artistas, uma postura “ancilar”, subalterna, diante da “arte afluente”, aquele produzida nos países ricos e desenvolvidos, então chamados “do Primeiro Mundo”. Um de seus ensaios mais conhecidos é batizado “Contra a arte afluente: o corpo é o motor da ‘obra’”. Cf. MORAIS (1970b).
- 5.** Por mercado secundário me refiro aqui às casas de leilão e ao trabalho dos *marchands*, que se diferencia do mercado primário, formado pelas galerias que formam um grupo definido e restrito de artistas, representando-os regularmente, em geral com exclusividade, no sistema de arte.
- 6.** Paulo Herkenhoff, curador capixaba radicado no Rio de Janeiro, conhecido por um pensamento análogo ao de Moraes nesse aspecto, cunhou o termo pejorativo “semanismo” para se referir ao que considera um excesso de investimento acadêmico na Semana de 22. Cf. HERKENHOFF (2002, pp. 30-44).

- 7.** Durante a pesquisa para a tese que precedeu este artigo, não foram localizados, além do livro de Morais, outros estudos aprofundados e dedicados exclusivamente à produção do Núcleo Bernardelli, seja no contexto acadêmico ou fora dele.
- 8.** “Novo” no sentido adotado pelas vanguardas, a mesma acepção adotada por Frederico Morais. Ver nota número 3.
- 9.** Para o autor, o Núcleo Bernardelli pode ser entendido como uma manifestação local do “retorno à ordem internacional”, tendência que buscou resgatar certos valores considerados “eternos” da arte, a partir de um ponto de vista muitas vezes bastante conservador e contrário às vanguardas históricas. Esse movimento muitas vezes assumiu uma posição hegemônica no âmbito da arte internacional no entreguerras com fortes ressonâncias na cena artística brasileira. Cf. CHIARELLI (2008b).
- 10.** O texto foi produzido para uma conferência no ciclo “Presença da cultura italiana nas artes plásticas brasileiras” (Centro Cultural São Paulo, 14 a 30 de maio de 1990).
- 11.** Esta publicação foi lançada na sede do Instituto Itaú Cultural, em São Paulo, em setembro de 2000.
- 12.** Sobre o assunto, cf. ALBUQUERQUE Júnior (1999), ANJOS (2005), DINIZ (2014).
- 13.** Os oito volumes da série *Cadernos história da pintura no Brasil*, lançados durante 1993 e 1994 pelo Instituto Cultural Itaú, são os seguintes: *Pintura colonial, Academismo, Modernismo: anos heróicos, Modernismo: desdobramentos, Abstracionismo, Anos 60: a volta à figura, Do conceitual à arte contemporânea, Gêneros na pintura*.
- 14.** Em sua produção crítica, Morais se refere com frequência à conhecida conferência realizada por Mário de Andrade no salão de conferências da biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro, no dia 30 de abril de 1942, por ocasião do vigésimo aniversário da Semana de Arte Moderna de 1922. A palestra se baseou no ensaio *O movimento modernista*, preparado por solicitação do escritor Edgard Cavalheiro (1911-1958). No evento, Mário recapitula a história do modernismo sob perspectiva bastante pessoal e melancólica, retomando momentos de sua trajetória

literária, em tom autobiográfico, revendo personagens e situações, mas também realizando uma avaliação do modernismo, dividindo-o em fases e caracterizando cada uma delas. Cf. ANDRADE (1942).

**15.** Também chamado Salão Revolucionário, nome pelo qual ficou conhecida a 38<sup>a</sup> Exposição Geral de Belas Artes, que aconteceu na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro, entre os dias 1 e 29 de setembro de 1931. O salão era um tradicional reduto da arte acadêmica, porém, naquele ano, recebeu a presença inédita de modernistas. O motivador dessa mudança foi o arquiteto Lúcio Costa, que estava à frente da ENBA desde dezembro de 1930 e pretendia rejuvenescer a instituição.

**16.** Sempre que possível, nas publicações de revisão desse seu segundo período, Morais irá incluir o Salão Revolucionário como parte integrante da narrativa do surgimento e desenvolvimento do modernismo no país, valendo da estrutura em linha do tempo, em que o Salão de 31 aparece estratégicamente posicionado logo depois da Semana de Arte Moderna, em 1922, e imediatamente antes da Sociedade Pró Arte Moderna (SPAM) e Clube dos Artistas Modernos (CAM), que surgiram em São Paulo no ano de 1932. (MORAIS, 1993, p. 16).

**17.** O livro acompanhava a exposição “Salão de 31 - Sala Especial do 7º Salão Nacional de Artes Plásticas”, realizada na sede carioca da Funarte de 12 de dezembro de 1984 a 2 de janeiro de 1985.

**18.** Sobre os trabalhos exibidos na Semana, Morais (2009, p. 63) escreveu: “Era enorme a disparidade qualitativa entre os expositores, alguns deles decididamente acadêmicos ou criativamente inexpressivos, cujos nomes foram apagados quase por completo da história da arte moderna brasileira”.

**19.** A também chamada Exposição Internacional comemorativa do Centenário da Independência do Brasil (1822-1922) foi inaugurada no dia 7 de setembro de 1922 e se prolongou até o dia 24 de julho de 1923. A Exposição do Centenário, realizada no mesmo ano de outros eventos relevantes para a história brasileira, como a Semana de Arte Moderna, a fundação do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e a Revolta do Forte de Copacabana, vem despertando crescente interesse da historiografia preocupada com o tema da identidade

nacional na década de 1920. Sobre o assunto, ver MOTTA (pp. 31-35).

**20.** Essa ideia foi apresentada publicamente por Morais, pela primeira vez, ainda no final de 1981, durante o simpósio “Metropolização das artes visuais no Brasil”, no contexto do 2º Encontro Nacional de Críticos de Arte, realizado em Recife. “Depois da festa de 1922, ocorrida em São Paulo, o Modernismo transferiu-se, nos anos 1930, para o Rio de Janeiro, de onde expandiu-se para todo o país, sedimentando-se nos anos 1940/1950 nas capitais regionais: Belo Horizonte, Recife, Salvador, Fortaleza, Porto Alegre, Curitiba, Florianópolis.” (MORAIS, 1983, pp. 45-52).

**21.** Como aponta Tadeu Chiarelli (2010), Rubem Navarra foi um dos poucos intelectuais que se pronunciou contrário ao peso supostamente excessivo dado à Semana de Arte Moderna de 1922 no quadro geral da arte local. No texto de Navarra, produzido para ser publicado no catálogo de uma exposição de arte brasileira realizada na Inglaterra, em 1943, a Semana foi vista como uma “festa” que apenas simbolicamente poderia ser entendida como o início da arte moderna no país. Publicado em português, pela primeira vez, na *Revista Acadêmica* (NAVARRA, 1945) e republicado no catálogo da mostra “Modernidade negociada: um recorte da arte brasileira nos anos 40”, ocorrida no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2007, com curadoria de Taísa Palhares (Idem, 2007).

**22.** Ver nota anterior.

**23.** O texto de Morais seria depois publicado na capa do Suplemento Dominical do *Estado de Minas* (7 mar. 1965), periódico em que trabalhava como crítico antes de se transferir para o Rio de Janeiro, no ano seguinte.

**24.** Texto para o catálogo da exposição promovida pelo Ministério da Educação, publicado também na *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, em 1943. Cf. ANDRADE (1982).

**25.** Tadeu Chiarelli, sobre o mesmo tema, observa, em texto de 2008: “Nos anos 1940, ao analisar os trabalhos realizados por Segall logo após a chegada ao Brasil, Mário de Andrade, o principal crítico modernista brasileiro, escreverá que esse período teria sido um momento de ‘perdição’, uma fase em que o artista, seduzido pelos aspectos insuspeitos que a paisagem física e humana do país lhe ofereciam, não conseguiu articular tais estímulos

nas balizas que ele havia trazido da Europa". CHIARELLI (2008a).

**26.** Ver nota 14.

**27.** Mário de Andrade se referia especificamente aos profissionais da Escola Nacional de Belas Artes que se colocaram contra o Salão de 1931, que Lúcio Costa tentava modernizar. Cf. ANDRADE (1976).

**28.** Os outros dois princípios, conforme colocado por Mário de Andrade na mesma conferência de 1942, são a "atualização da inteligência artística brasileira" e a "estabilização de uma consciência nacional". ANDRADE (1942, p. 52)

**29.** Publicado originalmente na *Revista Acadêmica* sob o título "Portinari".

**30.** Um exemplo significativo dessa postura é o caso de sua análise da "Exposição internacional do centenário da Independência", em 1922, que ele considera mais influente e, sobretudo, "mais moderna" que a Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo no mesmo ano.

**31.** Morais considera que a mostra "Entre a mancha e a figura" (MAM-RJ, 1982), concebida e realizada por ele, foi precursora de "Como vai você, Geração 80?" (Parque Lage, 1984), por antecipar ideias e soluções que só depois viriam a se concretizar plenamente.

**32.** Em 21 de abril de 1960 foi inaugurada Brasília, nova capital do Brasil. Sobre o assunto, cf. MOTTA (2004).

**33.** A Topbooks, casa editorial carioca surgida em 1990 e até hoje em atividade, promoveu relançamentos de obras de Joaquim Nabuco (*Um estadista do império*), Manuel Oliveira Lima (*Dom João VI no Brasil*) e Manoel Bomfim (*O Brasil nação*), entre outros.

**34.** No texto da "orelha" do livro *O modernismo plural do Rio de Janeiro*, a historiadora Beatriz Resende (UFRJ) escreve: "O primeiro mérito da exposição é acabar com aquela velha história de que o modernismo nasceu com a Semana de Arte Moderna, em 1922. Como se modificações tão decisivas na arte, na cultura, no comportamento, no gosto, pudessem

se dar em 3 dias. Nessa releitura, a exposição se inicia mostrando o ‘gesto modernizador’ de Pereira Passos cortando a cidade do Rio de Janeiro com a abertura da Avenida Central, em 1905” (CAVALCANTI; OLIVIERI, 2001).

**35.** Morais foi convidado a fazer parte do projeto do Instituto Itaú Cultural desde a sua fundação, em 1987, atuando como consultor de artes visuais da instituição até 1996, e a partir de então, até 2001, em projetos especiais de exposições, catálogos, cursos e palestras.

Nesse período de 14 anos, assinou a curadoria de 12 exposições, a maioria de caráter retrospectivo, ou seja, voltada para momentos históricos da arte brasileira (“Geração 80”, em 1991, mas também de seu “Do corpo à terra”, evento homenageado pelo Itaú Cultural em 2001) e para reavaliações da trajetória de artistas consagrados (como Guignard, em 1992, e Abraham Palatnik, em 1999).

Sob sua coordenação ou participação foram lançadas publicações dirigidas à sistematização e reapresentação da história da arte brasileira, caso de: *Panorama das artes plásticas - séculos XIX e XX* (1989); *Pintura Brasil séc. XIX e XX* (1989); *Figurativismo/abstracionismo: o vermelho na pintura brasileira* (1990); *BR/80 - pintura Brasil década 80* (1991); *Cadernos história da pintura no Brasil* (1993), em oito volumes.

As mostras organizadas por Morais para o Itaú, ou que tiveram sua participação na curadoria, são, por ordem cronológica: “Pintura Brasil séc. XIX e XX” (1989); “Figurativismo/abstracionismo: o vermelho na pintura brasileira” (1990); “BR/80 - pintura Brasil década 80” (1991); “Guignard - paixão cotidiana” (1992); “7 artistas contemporâneos” (1993), como integrante da comissão das Itaugalerias; “Objeto/objeto” (1994); “Máquinas de arte” (1999); “Retrospectiva Abraham Palatnik: a trajetória de um artista inventor” (1999); “Kitsch” e “Beba Mona Lisa” (ambas em 1999); “O trabalho do artista” (2000); “Do corpo à terra: um marco radical na arte brasileira” (2001).

**36.** Cito alguns deles, apenas à guisa de referência, e sabendo ser impossível fazer aqui um inventário do período: Efrain Almeida, Marepe, Eduardo Frota, Rivane Neuenschwander, Iran do Espírito Santo, Sandra Cinto, Ernesto Neto.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE Júnior, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes.** Recife: FUNDAJ, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22.** São Paulo: 34, 1998.

ANDRADE, Mário de. O Salão, Diário Nacional, São Paulo, 13 set. 1931. Reproduzido em **Táxi e crônicas no Diário Nacional.** Belo Horizonte: Editora Garnier, pp. 429-431.

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

ANDRADE, Mário de. Regionalismo [1928]. In AMARAL, Aracy. **Tarsila:** sua obra e seu tempo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, pp. 425-426.

ANDRADE, Mário de. Escola de Belas Artes (4 out. 1931). In **Táxi e Crônicas no Diário Nacional/** Org. Telê Porto Ancona Lopes. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976, pp. 441-442.

ANDRADE, Mário de. Pintura: Lasar Segall. Em MILLER, Álvaro (org). **Lasar Segall:** antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, pp. 34-42.

ANJOS, Moacir dos. **Local/global**: arte em trânsito. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAVALCANTI, Lauro; OLIVIERI, Licia (org.). **Quando o Brasil era moderno**: artes plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CHIARELLI, Tadeu. O Novecento e a arte brasileira. In **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos, 1999, pp. 60-85.

CHIARELLI, Tadeu. Contexto: sobre a arte em São Paulo e o núcleo modernista da Coleção José e Paulina Nemirovsky. In MILLIET, Maria Alice. **Coleção Nemirovsky**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2003.

CHIARELLI, Tadeu. **Pintura não é só beleza**: a crítica de arte de Mário de Andrade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. Segall realista: algumas considerações sobre a pintura do artista. In: **Segall realista**. São Paulo: Museu Lasar Segall; Centro Cultural FIESP, 2008a, pp.11-55.

CHIARELLI, Tadeu. Tropical, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão, **Novos Estudos Cebrap**, n. 80, mar. 2008b, pp. 163-172. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/nec/a/ZNJgZ94x8CKzW8V9Qr7GDPD/?lang=pt>>. Acesso em: 5 mai. 2022.

CHIARELLI, Tadeu. De Anita à Academia: para repensar a história da arte no Brasil, **Novos Estudos CEBRAP**, n. 88, São Paulo, dez. 2010, pp. 113-132. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/nec/a/S87Hz4dTkdTCnvRBmqXKw7s/?lang=pt>>. Acesso em: 5 mai. 2022.

DINIZ, Clarissa (org.). **Pernambuco experimental**. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014.

GASPARI, Elio. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir (orgs.). **70/80 - Cultura em trânsito**: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HERKENHOFF, Paulo. 1922, um ano sem arte moderna. In **Arte brasileira na coleção Fadel**. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: CCBB, 2002, pp. 30-44.

MORAIS, Frederico. Mário de Andrade - crítico de arte. In ARAÚJO, J. Oswaldo (org). **Mário de Andrade**. Belo Horizonte: Edições Movimento-

Perspectiva, 1965, pp. 37-49.

MORAIS, Frederico. Arte/Brasil/Hoje, **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis, vol. 64, n. 9, nov. 1970a, pp. 29-37.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluente: o corpo é o motor da 'obra', **Revista de Cultura Vozes**, Rio de Janeiro, jan./fev. 1970b, vol.1, n. 64, pp. 45-59.

MORAIS, Frederico. **Guignard**. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1974.

MORAIS, Frederico. **Núcleo Bernardelli** - arte brasileira nos anos 30 e 40. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982a.

MORAIS, Frederico. O Núcleo Bernardelli – Exposição inicia hoje a análise do grupo que minou no Rio a fortaleza do academicismo, **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 abr. 1982b.

MORAIS, Frederico. O Núcleo Bernardelli e a interiorização da arte brasileira, **Revista Crítica de arte**. Metropolização das artes no Brasil, Rio de Janeiro, ABCA, n. 5, 1983, pp. 45-52.

MORAIS, Frederico. **Opinião 65**. Ciclo de exposições sobre arte no Rio de

Janeiro. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1985.

MORAIS, Frederico. Revisão histórica da arte no Rio, **Revista do Brasil** - edição especial Política cultural no Rio de Janeiro / Org. Darcy Ribeiro, Governo do Estado do Rio de Janeiro, 1986a, pp. 128-131.

MORAIS, Frederico. **Sete décadas da presença italiana na arte brasileira**. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1986b.

MORAIS, Frederico. **Panorama das artes plásticas** – séculos XIX e XX. São Paulo: Itaú Cultural Itaú, 1989.

MORAIS, Frederico. Modernismo: anos heróicos: marcos históricos. In **Cadernos história da pintura no Brasil**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1993.

MORAIS, Frederico. A usina criativa de Franz Weissmann, **Piracema Revista de arte e cultura**, Rio de Janeiro, Funarte/IBAC, ano 2, n. 2, 1994.

MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994**. Da missão artística francesa à geração 90. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MORAIS, Frederico. Frans Krajcberg: A arte como revolta. In **Frans**

**Krajcberg - Natura/Revolta.** Rio de Janeiro: GB Arte/Marcia Barrozo do Amaral Galeria, 2000a.

MORAIS, Frederico. O humanismo lírico de Guignard. In MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **O humanismo lírico de Guignard.** Rio de Janeiro: Associação dos Amigos do Museu Nacional de Belas Artes, 2000b.

MORAIS, Frederico. **Arte brasileira: cortes e recortes.** Segunda parte: 1912-1936. Leilão de abril de 2009. Rio de Janeiro: Soraia Cals Escritório de Arte, 2009.

MOTTA, Marly. **Rio, cidade-capital.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. Contra todas as ditaduras (1976-1980). In **Cultura brasileira - utopia e massificação (1950-1980).** São Paulo: Contexto, 2008.

NAVARRA, Rubem. Introdução à pintura contemporânea, **Revista Acadêmica**, n. 65, ano X, abr. 1945, pp. 16-31 e 48.

NAVARRA, Rubem. Introdução à pintura contemporânea. In CHAIMOVICH, Felipe; PALHARES, Thaisa. **Modernidade negociada:** um recorte da arte brasileira nos anos 40. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007, pp. 84-101.

VIEIRA, Lucia Gouvêa. **Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional.** Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.

## **BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR**

**Por Frederico Moraes**

**Arte e indústria.** Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1962.

**Artes plásticas: a crise da hora atual.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

**O barroco na passarela.** Rio de Janeiro: O Globo, 1978.

**Alberto da Veiga Guignard.** Rio de Janeiro: Monteiro Soares Editores e Livreiros, 1979.

**Artes plásticas na América Latina:** do transe ao transitório. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

**Núcleo Bernardelli:** arte brasileira nos anos 30 e 40. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.

**Arte brasileira:** do modernismo à contemporaneidade vista através do acervo da Sul América. Rio de Janeiro: Sul América, 1985.

**A arte popular e sertaneja de Juraci Dórea: uma utopia?** Salvador: Edições Cordel, 1987.

**Panorama das artes plásticas,** séculos XIX e XX. São Paulo: Instituto Itaú

Cultural, 1991.

**Cadernos história da pintura no Brasil.** Série em oito volumes publicada pelo Instituto Itaú Cultural: Pintura colonial; Academismo; Gêneros na pintura; Modernismo: anos heróicos; Modernismo: desdobramentos; Abstracionismo; Anos 60: a volta à figura; Do conceitual à arte contemporânea.

**Crônicas de amor à arte.** Rio de Janeiro: Revan, 1995.

**Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

**Arte é o que eu e você chamamos arte.** Rio de Janeiro: Record, 1998.

**O Brasil na visão do artista – A natureza e as artes plásticas. O país e sua gente.** São Paulo: Prêmio Editorial, 2001.

**Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte.** Rio de Janeiro: Record, 2002.

### **De outros autores**

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

AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico:** entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Nobel, 1983.

AMARAL, Aracy. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930- 1970.** São Paulo: Nobel, 1984.

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22.** São Paulo: Edusp, 1970.

AMARAL, Aracy. **Pintura como meio.** São Paulo: MAC-USP, 1983.

- AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio:** artigos e ensaios (1980-2005). 3 volumes. São Paulo: Editora 34, 2006.
- ANDRADE, Mário de. **O Movimento Modernista.** Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- ANDRADE, Mário. **Aspectos das artes plásticas no Brasil.** São Paulo: Martins Fontes, 1963.
- ANDRADE, Mário. **A arte religiosa no Brasil.** São Paulo: Experimento / Giordano, 1993. ANDRADE, Rodrigo Vivas. **Por uma história da arte em Belo Horizonte - Artistas, exposições e salões de arte.** Belo Horizonte: C/Arte, 2012.
- ARANTES, Otilia (org.). **Política das artes.** São Paulo: EDUSP, 1995.
- ANDRADE, Mário (org.). **Mário Pedrosa. Acadêmicos e modernos.** Textos escolhidos III. São Paulo: Edusp, 1998.
- CAVALCANTI, Lauro; OLIVIERI, Licia (orgs.). **Quando o Brasil era moderno: artes plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o Desejo de uma Arte Nacional no Brasil.** São Paulo: Edusp, 1995.
- CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira.** São Paulo: Lemos Editorial, 1999.
- CHIARELLI, Tadeu. **Pintura não é só beleza:** a crítica de arte de Mário de Andrade. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2007.
- CHIARELLI, Tadeu. Uma resenha, mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevida da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980, **Ars**, vol. 8, n. 15, 2010, pp. 92-103 .

CHIARELLI, Tadeu. **Imagens de segunda geração**. São Paulo: MAC-USP, 1987.

FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ZANINI, Walter. **A arte no Brasil nas décadas de 1930-40**: o grupo Santa Helena. São Paulo: Nobel / Edusp, 1991.

ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. 2 volumes. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

## SOBRE O AUTOR

**Fernando Oliva** é pesquisador (integrante do Comitê Científico da ANPAP), docente (Centro Universitário Belas Artes) e curador (MASP), doutor em História e Crítica de Arte pela Universidade de São Paulo. Fez parte do Grupo de Estudos em Arte e Fotografia (ECA-USP). Foi um dos organizadores e palestrantes do seminário internacional “Gauguin: o outro e eu” (2022), no MASP. Foi Diretor de Curadoria do Centro Cultural São Paulo e um dos curadores da 3a. Bienal da Bahia (2014). Integra a equipe de curadoria do MASP, onde participou como curador e editor de “Judith Lauand: Desvio Concreto” (2022), “Conceição dos Bugres: Tudo é da natureza do mundo” (2021), “Tarsila Popular” (2019), “Maria Auxiliadora: Vida cotidiana, pintura e resistência” (2018). Anteriormente: “Cover = Reencenação + Repetição” (MAM, 2008); “Comunismo da Forma” (Galeria Vermelho e AGYU, Toronto, 2007); “À la Chinoise” (Microwave, Hong Kong, 2007).

Artigo recebido em 5 de  
maio de 2022 e aceito  
em 7 de junho de 2022.

# ESBOÇO DE UMA DEFINIÇÃO DE TRAGÉDIA À BRASILEIRA: *ÁLBUM DE FAMÍLIA*, DE NELSON RODRIGUES, ENCONTRA O MODERNISMO DOS ANOS 1970

MARIANA TOLEDO BORGES

OUTLINING A DEFINITION  
OF *BRAZILIAN TRAGEDY*:  
NELSON RODRIGUES'  
*ÁLBUM DE FAMÍLIA*  
MEETS THE MODERNISM  
OF THE 1970S

ESBOZO DE UNA  
DEFINICIÓN DE  
*TRAGEDIA BRASILEÑA*:  
*ÁLBUM DE FAMÍLIA*, DE  
NELSON RODRIGUES,  
ENCUENTRA EL  
MODERNISMO  
BRASILEÑO DE LOS 1970

## RESUMO

Artigo inédito -  
Chamada aberta  
**Mariana Toledo Borges\***

DOI: <https://orcid.org/0000-0002-3180-4488>

\*Universidade Estadual  
de Campinas (UNICAMP),  
Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars2022.196121>

Este texto se propõe a examinar, através de leitura crítica e cerrada, três dramas brasileiros situados em dois momentos históricos de efervescência modernista – ambos ocorridos no Brasil durante o século XX – e que têm em comum a temática da família. A partir disso, objetivou-se mapear as singularidades do que seria uma *tragédia à brasileira* em comparação a outras formas dramáticas que se desenvolveram posteriormente em solo nacional. Os dramas são *Álbum de família* (1945), de Nelson Rodrigues, o eixo tonal da análise aqui proposta – dela partirá a tentativa de definir o drama trágico –, *Em família* (1970), de Oduvaldo Vianna Filho, e *Hoje é dia de Rock* (1971), de José Vicente.

**PALAVRAS-CHAVE** Nelson Rodrigues; Tragédia; Modernismo brasileiro; Família

## ABSTRACT

This work aims to analyze, by critical and close reading, three Brazilian dramas set in two historical moments of modernist ebullience – both happening in Brazil in the 20th century – and which had in common the subject of the family. From that, the aim was to map the particularities of what could be a *Brazilian tragedy*, when compared with other dramatic forms that later flourished on national soil. The dramas are *Álbum de família* (1945), by Nelson Rodrigues, the tonal axis of the analysis proposed here – from it will come an attempt to define tragic drama –, *Em família* (1970), by Oduvaldo Vianna Filho, and *Hoje é dia de Rock* (1971), by José Vicente.

**KEYWORDS** Nelson Rodrigues; Tragedy; Brazilian Modernism; Family

## RESUMEN

Este texto se propone realizar una lectura atenta de tres dramas brasileños, que están situados en dos agitados momentos históricos del modernismo de Brasil – ambos ocurridos en este país durante el siglo XX – y que coinciden en el tema de la familia. Para ello, se pretende mapear las singularidades de lo que sería una *tragedia brasileña* en comparación a otras formas dramáticas, que luego se desarrollaron en el país. Los dramas son *Álbum de familia* (1945), de Nelson Rodrigues, eje central de este análisis – del cual partirá el intento de definir el drama trágico –, *Em família* (1970), de Oduvaldo Vianna Filho, y *Hoje é dia de Rock* (1971), de José Vicente.

**PALABRAS CLAVE** Nelson Rodrigues; Tragedia; Modernismo brasileño; Familia



O objetivo deste texto é estabelecer uma comparação entre dois momentos do drama brasileiro que compõem o que chamarei aqui de dois modernismos distintos ocorridos no século XX. Farei isso partindo de três peças de teatro que abordam frontalmente a temática da família. Essa escolha metodológica justifica-se pela convicção de que, colocando lado a lado obras com o mesmo tipo de conteúdo tratado por autores e tempos diferentes, as variações formais de cada drama se tornarão mais claras. Os dramas são *Álbum de família*, peça de Nelson Rodrigues escrita em 1945; *Em família*, de Vianinha, escrita em 1970; e *Hoje é dia de Rock*, de Zé Vicente, peça de 1971. Aviso de antemão que o centro da análise comparativa será *Álbum de família*, visto que o propósito é depreender a natureza e a especificidade daquilo que seria uma tragédia em oposição a outras formas dramáticas de modernidade mais evidente.

O tema da família é particularmente profícuo para esse tipo de reflexão por dois motivos. Primeiro, porque é relativamente fácil encontrar dramas sobre questões familiares na história do teatro, e os exemplos vão de *Édipo rei a Mãe Coragem*, passando por *Hamlet*, *Casa de bonecas* e *As três irmãs* – se se trata de disputas por

poder, questões morais e pecuniárias, choques geracionais ou da mediocridade da vida familiar burguesa, nos dirá sempre o momento histórico em que as obras foram escritas. Segundo, porque há uma tradição crítica relevante (STEINER, 2006; SZONDI, 2004) que considera que houve uma mudança significativa da hegemonia da tragédia para um conceito mais genérico de “drama sério”, a partir do século XVIII, que passou, entre outros fatores, pela entrada em cena de conflitos da vida privada cuja ação se desenrola não mais nos salões, mas nas salas de jantar – e que sinaliza, portanto, a importância do núcleo familiar burguês como material de representação para o teatro, ao mesmo tempo em que aponta sua entrada na vida histórica iniciada com o capitalismo.

Antes de encarar os dramas em si, faz-se necessário dizer duas palavras sobre os períodos em que se situam essas peças. De início, é preciso considerar que as três têm em comum o fato de terem sido escritas durante as ditaduras brasileiras – a primeira no fim do Estado Novo da Era Vargas, e as outras duas no período mais violento da Ditadura Militar. Nenhuma delas dialoga diretamente com o contexto repressivo no qual estão inseridas, o que torna mais complexa a tarefa de desvelar em que sentido elas são – e devem ser – fruto de seu tempo histórico. *Álbum de família* (2017) é a terceira

peça daquele que é considerado um dos primeiros modernos da dramaturgia nacional – modernidade que, diga-se de passagem, desenvolveu-se tardivamente no nosso teatro se comparado às outras artes, algumas se iniciando no modernismo ainda na década de 1910. Pouco foi especulado na crítica de teatro brasileira sobre o suposto atraso da modernidade nesse ramo artístico, mas é possível arriscar alguma hipótese. Talvez o teatro, por ser a arte mais dependente de uma espécie de pacto estabelecido com o público, necessite que a sociedade na qual floresce já possua um certo grau de consciência cultural adquirida coletivamente – de *Bildung*, pra usar o conceito alemão – para que consiga compartilhar com ela de suas premissas estéticas sem que seja rejeitado em bloco. Essa dependência era um dos grandes motivos de angústia do próprio Nelson Rodrigues, que chegou a afirmar em suas memórias que “dos gregos a Shakespeare, de Ibsen a O’Neill, todos escrevem para a senhora gorda”, “comedora de pipocas”, e que, portanto, “ela é coautora de cada texto dramático” (RODRIGUES, 2008, p. 176) – fato que faria do teatro “uma arte bastarda; uma falsa arte” (*ibid.*, p. 177). Nessas mesmas memórias, o dramaturgo relembraria um encontro com o colega Vianinha em que este lhe diz: “teatro é plateia” (*ibid.*, p. 178). Deixando de lado o tom rancoroso de Nelson Rodrigues sobre esse fato, o depoimento está

alinhado ao espírito do tempo e às demandas modernas da arte, que vinham reivindicando autonomia na construção de uma linguagem própria e a emancipação com relação a outros campos – demandas que, no caso do teatro, adquirem uma coloração muito particular, uma vez que a exigência pela satisfação do público seria sempre uma barreira a seu livre desenvolvimento.

No Brasil, é possível que a formação de um público de teatro não mais interessado apenas em distrações leves e montagens comerciais tivesse de esperar que o país passasse por um processo de modernização que só se iniciaria com o fim da República Velha e a incipiente industrialização daí decorrente, o que forneceu então ao drama materiais de representação mais avançados e já plenamente aderidos à vida social urbana da época. É o que se deduz da investigação de Décio de Almeida Prado (2009) sobre o teatro brasileiro moderno e seu resgate das companhias teatrais que vinham se formando no país pós-política do café-com-leite, cujas aspirações artísticas já vinham se desatrelando de metas de bilheteria. Mas, em se tratando do Brasil ainda predominantemente rural das décadas de 1930 e 1940, tais materiais de representação não eram lá *muito mais* avançados – pelo menos, eram ainda bem distantes daqueles da sociedade alemã para quem Brecht escrevia, formada por um operariado sólido e anônimo

que habitava um país industrial. *Álbum de família* é escrita dois anos depois de *Vestido de Noiva*, peça de Nelson Rodrigues considerada o marco inaugural do modernismo teatral brasileiro e, portanto, contemporânea ao frenesi do contexto de sua recepção – bebe de suas inovações formais, mas definitivamente seu material de representação é mais arcaico, embora não fosse menos atual.

*Em família* (2007) e *Hoje é dia de Rock* (2010), por sua vez, são fruto de um Brasil de modernização madura, de burguesia ascendente, e que já havia passado por Juscelino Kubitschek, pela Bossa Nova, pela construção de Brasília, pelo Tropicalismo, pelo Cinema Novo e pelo Concretismo. Havia uma intensa disputa em torno do que seria uma cultura genuinamente brasileira (SCHWARZ, 1999), que se aproveitou do acúmulo de discussões do começo do século e foi além dele, assumindo com ainda mais convicção a natureza antropofágica das nossas vanguardas artísticas e já em condições de estabelecer contrastes mais nítidos – ora de forma mais cínica, ora crítica – entre nosso cosmopolitismo, de um lado, e nosso subdesenvolvimento, de outro – contrastes dos quais a Ditadura foi, segundo Roberto Schwarz (2014), a nossa melhor síntese. No que diz respeito às artes dramáticas, já havíamos conhecido Dias Gomes, o Teatro de Arena, o Teatro Oficina e o que ficou conhecido pela crítica como Nova Dramaturgia

brasileira; todos esses movimentos ajudaram a consolidar uma linguagem dramática autenticamente brasileira, já relativamente autônoma com relação às demandas de mero entretenimento do público e, portanto, com pretensões políticas e estéticas próprias, menos efêmeras e mais ambiciosas.

Minha sugestão é que *Álbum de família* constitui um espécime bastante representativo de *tragédia à brasileira*, cuja definição pretendo ainda esclarecer. A família patriarcal rodriguiana – mineira, católica, incestuosa, rural e pró-oligarquias cafeeiras, como nos informa o coro no terceiro ato<sup>1</sup> – é a mesma da casa-grande de Gilberto Freyre (1984), cujos valores rígidos de fidalguia provinciana se chocam com a vida sexual degenerada dos patriarcas, festejada pelo sociólogo como fundadora da nação brasileira – fenômeno que ele chamou de *sifilização*. Note-se que há em Gilberto Freyre uma vontade de reconstituir as origens da formação do povo brasileiro que em muitos momentos assume tonalidades míticas; de outro lado, é como se o núcleo familiar rodriguiano agisse na tragédia encenando a truculência que é apenas sugerida no ensaio freyreano, mas que é a base de nossas raízes coloniais. Em Gilberto Freyre, a moral sexual brasileira, malgrado desregrada, constituiu “o único processo de colonização que teria sido possível no Brasil: o da formação, pela poligamia (...)

de uma sociedade híbrida” (Ibid., p. 48). A indistinguibilidade entre natureza e cultura, convivendo de modo harmônico num arcaico equilíbrio de influências, também assume ares mitológicos em *Casa-grande & senzala*:

Se é certo, como querem antropólogos modernos, que “a irregularidade de relações sexuais tem em geral manifestado a tendência para crescer com a civilização”; que nos animais domesticados encontra-se o sistema sexual mais desenvolvido que nos selvagens; que entre os animais domésticos, amolecidos pela relativa falta de luta e de competição, as glândulas reprodutoras absorvem maior quantidade de alimento; e, ainda, que o poder reprodutor no homem tem aumentado com a civilização da mesma maneira que, nos animais, com a domesticação – podemos nos arriscar a concluir que dentro de um regime como o da monocultura escravocrata, com uma maioria que trabalha e uma minoria que só faz mandar, nesta, pelo relativo ócio, se desenvolverá, necessariamente, mais do que naquela, a preocupação, a mania, ou o refinamento erótico. (...) Nada nos autoriza a concluir ter sido o negro quem trouxe para o Brasil a pegajenta luxúria em que nos sentimos todos prender, mal atingida a adolescência. A precoce voluptuosidade, a fome de mulher que aos treze ou catorze anos faz de todo brasileiro um don-juan não vem do contágio ou do sangue da “raça inferior” mas do sistema econômico e social da nossa formação; e um pouco, talvez, do clima; do ar mole, grosso, morno, que cedo nos parece predispor aos chamegos do amor e ao mesmo tempo nos afastar de todo esforço persistente. Impossível negar-se a ação do clima sobre a moral sexual das sociedades. (Ibid., p. 320)

Só que na linguagem rodriguiana não há um vestígio sequer da prosa descritiva, afetuosa e conciliatória própria de Gilberto Freyre; pelo contrário, em *Álbum de família* afloram com violência os clássicos conflitos universais típicos da célula familiar, presentes de Sófocles a Freud, mas que se desenrolam num cenário de Brasil profundo do início do século XX, ainda semiescravocrata e onde, segundo o sociólogo, estaria a essência da cultura brasileira. Mas se Freyre e Nelson Rodrigues partem do mesmo ponto – a família patriarcal rural brasileira –, é certo que apontam para direções distintas. Pois se Freyre, compartilhando dos ímpetos modernistas de se pensar a origem e as forças de composição da nação brasileira, apostou que da comunhão das raças, ainda que feita sob dominação e coerção violentas, surgiria uma civilização brasileira fecunda e rica capaz de ser interpretada como uma unidade cultural e econômica, em *Álbum de família*, o que ocorre é o oposto: a total descrença de que seja possível, do núcleo familiar assim constituído, haver qualquer pacto civilizatório. É a falênciam da proposta de nação e de cultura de Gilberto Freyre: não há flor que resista a tamanho lodaçal. É verdade que não há no drama de Nelson qualquer representação de conflito racial; a força da ação é absolutamente centrípeta, cujo vetor aponta para o núcleo familiar branco, e o enredo gira em torno dos desejos

incestuosos de pai com filha, de filha com pai, de mãe com filhos, de filhos com a mãe e de irmão com irmã – e dos respectivos ódios que daí decorrem, numa trama para lá de edipiana, o que lhe rendeu mais de vinte anos de censura. É um reforço da tese básica de Freud (2013) de que não é possível sociedade sem o tabu do incesto, com risco de consequências sanguinárias a qualquer ideia de comunidade e ímpetos de retorno à natureza instintiva. O negro é mencionado apenas três vezes em toda a peça, e as menções apenas reforçam o racismo congênito da família patriarcal brasileira. Destaco aqui os dois momentos mais relevantes: a primeira vez numa fala de Tia Rute, agregada da família e cúmplice das perversões sexuais do patriarca Jonas, à sua irmã, D. Senhorinha:

Uma vez em Belo Horizonte, eu saí com você... (...) uma porção de sujeitos sopravam coisas no seu ouvido – às vezes cada imoralidade! Mas a mim nunca houve um preto, no meio da rua, que me dissesse ISSO ASSIM!... (...) Quer dizer, toda mulher tem um homem que a deseja, nem que seja um crioulo, um crioulo suado, MENOS EU! (*Álbum de família*, p. 378)<sup>2</sup>

O desabafo é mais complexo do que aparenta à primeira vista e posiciona a personagem fora do circuito libidinoso familiar, do qual participa apenas lateralmente, relacionando-se com o todo da peça

de forma particular; mas infelizmente não será possível desenvolver esta reflexão aqui, pois ela escapa ao recorte de análise proposto. Ainda uma outra vez o negro aparece numa indicação de rubrica já no final do terceiro ato, no enterro do filho Edmundo – que se mata depois de um diálogo grotesco com os pais, no qual o casal lhe revela que D. Senhorinha teve um amante que foi assassinado por Jonas, e que, portanto, não tinha sido ele, Edmundo, o amante de sua mãe:

Pouco depois, entram quatro homens. Cai a luz; os homens trazem tochas. Vão levar o esquife de Edmundo. São pretos, de grandes pés, e nus da cintura para cima. Calças arregaçadas até o meio das pernas. (...) Os homens vão levar Edmundo. Esta é uma cena de que se deve tirar o máximo de rendimento plástico. (*Álbum*, p. 413)

Essa é a única participação cênica do negro em toda a peça, e é difícil dissociá-lo, nessa descrição, da condição de escravo. Apesar de discreta, essa cena é fundamental para que seja possível estabelecer no drama o contraste entre a dinâmica da casa-grande – cruel, repressora e depravada em si mesma, mesmo na ausência do que Gilberto Freyre chamou de “escravo doméstico” – e a senzala, que só aparece na condição de figurante – aliás, esse contraste só é possível *por causa* dessa cena. A indicação “esta é uma cena de que

se deve tirar o máximo de rendimento plástico” sugere que há uma espécie de “clímax estético”, se é que podemos chamar assim, nesse momento da trama, o que eleva sua importância relativa no drama. Elaborando o que a crítica chamou de “arquétipos”, mais ou menos universais, mais ou menos brasileiros – o patriarca provinciano terrível, a esposa adúltera, a tia solteirona, o filho ex-seminarista, os pretos que carregam o caixão –, Nelson Rodrigues preferiu retratar o nosso atraso, a barbárie que persiste miticamente na sociedade brasileira, a apontar, em tom otimista, as cenas de seu tempo que guardavam uma promessa de progresso.

Uma das muitas definições de tragédia disponíveis à crítica – e, como todas, igualmente insuficiente –, que pode ser deduzida a partir da própria *Poética de Aristóteles* (2005), aponta que ela é a encenação de um conflito entre partes distintas ou antagônicas que agem por meio da palavra. Implícita nessa definição está a ideia de que a ação se dá pela palavra, como se cada fala trágica consistisse num enunciado performativo. Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Franco Moretti, em palestra recente transmitida pelo Laboratório de Estudos do Romance da USP, apontou que, na *Antígona* de Sófocles, aquilo que efetivamente mata a heroína é a clareza desconcertante de seu diálogo com Creonte, sem ambiguidades, ironias ou subentendidos

(TRAGEDY..., 2021). Essa mesma clareza é o que, em *Álbum de família*, agride o leitor-espectador: há uma violência ininterrupta nos diálogos e o estado de conflito está tão estruturalmente incrustado no drama que ele se torna obsceno, quase insuportável. É possível, inclusive, afirmar que os diálogos incestuosos são os menos obscenos, consistindo num relaxamento da tensão que se acumula de maneira aguda em alguns pontos, uma vez que o amor é quase sempre correspondido e, por isso, não há conflito. Veja-se, por exemplo, o seguinte diálogo que se desenrola entre Jonas, D. Senhorinha e Edmundo, um dos filhos apaixonado pela mãe, na ocasião da revelação do adultério materno:

D. SENHORINHA – Edmundo, ele me obrigou a chamar Teotônio no dia seguinte (...) e o matou dentro do meu quarto! Como se fosse um cachorro!

JONAS – Matei.

D. SENHORINHA – Depois, começou o meu inferno. (...) Todo dia, na frente de outras pessoas, seu pai batia nas minhas cadeiras – dizia – FÊMEA!

EDMUNDO – Eu fazia o mesmo!

JONAS – Mas nem isso – nem FÊMEA você era... ou foi... comigo. Nem você nem nenhuma mulher que eu conheci. (...) Todas me deixam mais nervoso do que antes – doente, doente, querendo mais não sei o quê.

(...) Nem FÊMEAS as mulheres são! (...) O que mais me admira é que ela sempre foi FRIA! Nunca teve uma reação, nada. Parecia morta! (...)

EDMUNDO - Não passa de uma fêmea!

D. SENHORINHA - Então, por que você deixou tudo - esposa - e veio para cá?

EDMUNDO - Vou voltar para Heloísa!

D. SENHORINIHA - Quero ver!

EDMUNDO - Fêmea. (*Álbum*, pp. 403-404)

A hostilidade desse diálogo é bastante representativa do conflito pela palavra que se sucede ao longo do drama todo - aliás, qualquer trecho da peça poderia ter sido randomicamente selecionado para os propósitos deste texto e seria igualmente representativo da linguagem violenta de *Álbum de família*, tamanha a sua unidade formal. Mas há um outro aspecto digno de atenção e que, nesse trecho, se revela de forma emblemática: o aspecto carnal, instintivo, que é o verdadeiro motor da ação do drama. É como se suas personagens fossem seres mais próximos do animal do que do humano; há uma força irresistível - que a psicanálise chamaria de pulsão - que impede que qualquer rationalidade se instaure, qualquer cálculo, qualquer mediação. Ela puxa as personagens para sua natureza mais primitiva, propondo um retorno ao mundo pré-civilizado. Nesse ponto, a abordagem de Nelson Rodrigues não difere tanto da de Gilberto Freyre, para quem a cultura brasileira só foi possível graças aos hábitos sexuais poligâmicos dos

senhores de engenho, que promoveram a confraternização das raças e o surgimento de novas raças híbridas, “superiores”. O contraste entre os dois se dá na relação que cada um deles estabelece entre natureza e cultura: se, para o sociólogo, entre elas há uma linha de continuidade, para o dramaturgo, há uma incompatibilidade absoluta, cujo constante atrito só poderá resultar na destruição de um dos campos de força – e, em *Álbum de família*, é a própria civilização que sucumbe sob a soberania da animalidade.

Comentários que exaltam a animalidade das personagens são uma constante de *Álbum de família*, e aparecem muitas vezes vinculados às funções reprodutoras do corpo, como se nota nessa fala de D. Senhorinha, a “mãe fecunda”, como o speaker a denomina:

D. SENHORINHA – Ela não podia ser mãe – de modo algum. Não tem bacia – quase não tem bacia. (...) Graças a Deus sempre fui feliz nos meus partos... (...) muitas rasgam, levam pontos. Eu, nunca! (...) [para si mesma, com orgulho, acariciando o próprio ventre] O médico disse que as minhas medidas eram formidáveis... Que eu tinha bacia ótima... (*Álbum*, p. 394)

Esse tipo de fala está alinhada ao que ordena o coro logo no início da peça, em clara ironia: “E não esquecer o que preconizam os Evangelhos: ‘Crescei e multiplicai-vos!’” (*Álbum*, p. 350). O significado

desse comentário, feito meio em tom de profecia, meio em tom de maldição, vai se revelando na medida em que a ação do drama progride, permitindo-nos perceber que é falsa a sua indumentária de transcendência religiosa; “multiplicar-se” é um imperativo da natureza que, em contato com os valores civilizatórios, acarretará em destruição e desagregação – e nunca em reforço ou alastramento dos vínculos culturais, como sugeriu Gilberto Freyre.

Agora comparemos o diálogo entre D. Senhorinha, Jonas e Edmundo citado acima com o seguinte, do drama *Em família*, de Vianinha, que também encena um conflito. Nele, os filhos discutem entre si o que fazer com os pais idosos que, sem casa própria ou herança de qualquer qualidade, acabam prometidos a um asilo:

SOUZA - ...qualquer lugar que vocês arranjam pra gente serve... uma casinha pequena e... não faz mal que seja distante... nós não saímos: televisão, um passeio por ali mesmo, bate-papo... vidinha curta... se cada um de vocês pudesse entrar com uma pequena...

ROBERTO - Uma pequena parte das minhas dívidas?

JORGE - Não, Beto, agora não é hora de graça, realmente agora...

ROBERTO - ... olha como estou sério: aonde vou arranjar dinheiro?

JORGE - ... você poderia dar um tiro nos miolos e deixar o dinheiro do seguro por exemplo...

ROBERTO - ...e como é que pago a apólice?...

JORGE - ...por exemplo, economizando no choppe, em whisky ou... (...)

NELI - ...meu marido é rico, Roberto, mas é dinheiro dele, eu não tenho nada, sou pobre, eu...

ROBERTO - ...mas não há coisa mais pobre nesse mundo que você, querida, imagino que essa roupa, por exemplo, você conseguiu na LEA, não foi? Ou foi na Casa do Pequeno Jornaleiro? (...) Jorge, você não está comprando um título do Motel Clube?

JORGE - Estou Roberto! Depois se você quiser pode ir aos hotéis tomar suas bebedeiras diárias! (...) De dois em dois meses eu dou dinheiro pra ele papai. Dia sim, dia não, almoço em casa...

ROBERTO - Ele é quem me chama pra mostrar o automóvel de quatro portas! (*Em família*, loc. 85-107)

Esse é o típico diálogo vulgarmente qualificado como “mesquinho”. O motivo do conflito é inequívoco: dinheiro. O diálogo é atulhado de termos pecuniários: dinheiro, dívidas, seguro, apólice, economia, rico/pobre, título... Pode-se dizer que toda a ação da peça é movida pelas questões materiais que afligem a célula familiar de classe média composta de pai, mãe e cinco filhos que moram, em sua maioria, em apartamentos exiguos (com exceção de Neli, que possui marido rico mas com quem tem uma relação conturbada) e que efetivamente encontrarão problemas em abrigar os progenitores em seus lares – nada mais realista. Souza, o pai, está longe de incorporar o

patriarca que centraliza a família, como é Jonas, que na peça de Nelson Rodrigues é uma espécie de semideus fálico – uma força da natureza instintiva animal, de “vaga semelhança com Jesus” (*Álbum*, p. 347), como o dramaturgo o descreve na apresentação dos personagens e a filha Glória confirma posteriormente. “Não é testamento não. Vocês sabem que eu não tenho nada pra deixar, como é que podia ser testamento?” (*Em Família*, loc. 53-64), responde Souza à pergunta do filho sobre o motivo pelo qual brindaram no almoço, cuja real razão era o seu despejo e o da esposa. Sem herança, o velho casal reduz-se a nada ou, quando muito, a um estorvo – sua existência se traduz em cálculos de custo-benefício, de ganhos e de gastos para os filhos; ou seja, sua principal e mais importante qualidade são suas posses – ou, no caso, a falta delas. Isso é exatamente aquilo que Marx identificou como sendo o atributo divino do dinheiro: sua capacidade mágica de transmutar quantidade em qualidade:

o que é para mim pelo *dinheiro*, o que eu posso pagar, isto é, o que o *dinheiro* pode comprar, isso *sou eu*, o possuidor do próprio *dinheiro*. Tão grande quanto a força do *dinheiro* é a minha força. As qualidades do *dinheiro* são minhas – [de] seu possuidor – qualidades e forças essenciais. O que eu *sou e consigo* não é determinado de modo algum, portanto, pela minha individualidade. (MARX, 2010, p. 159)

Isso não significa, contudo, que os filhos sejam portadores de uma índole maligna. Não há juízos morais pressupostos, nem qualquer ideia de natureza humana em jogo: há apenas as necessidades materiais e de sobrevivência dos indivíduos, que os tornam joguetes das contingências sociais, atrás das quais está o dinheiro, o grande manipulador da fábula. A própria ideia de sacrifício nesse contexto aparece como um equivalente de perdão de dívidas, uma vez que assumir a guarda dos pais é o mesmo que isentá-los de pagarem o que supostamente ficariam devendo ao guardião; é o que Neli dá a entender quando responde aos irmãos: “vocês! Vocês têm inveja que eu... eu vivo bem e daí? Precisa ter raiva? Eu dou dinheiro pra você, Roberto, meu marido já ajudou o Jorge que nem sei e... não vê que eu acabei de propor fazer o maior sacrifício? Ficar com os dois assim pro resto da vida?” (*Em família*, loc. 145-157). Questões mundanas dessa natureza passam ao largo das preocupações da família rodriguiana, cujo deus não é o dinheiro, mas a natureza pulsional humana. Percebe-se aí uma das distinções entre um conflito trágico e um conflito característico do realismo burguês.

Enquanto o casamento de Jonas e D. Senhorinha é o núcleo para o qual apontam todos os vetores da ação de *Álbum de família* – ponto de origem da família primitiva que age como se fosse “a única e

primeira”, conforme diz Edmundo (*Álbum*, p. 400), e cuja intensidade do amor e do ódio que gera é tão destrutiva que acaba por exterminá-los –, na peça de Vianinha, o pragmatismo da vida urbana, movido pela necessidade de dinheiro e trabalho, tende a ir deixando para trás os vínculos afetivos que antes faziam do casal procriador o altar sagrado da pequena comunidade familiar. A virilidade de Jonas, varão destemido que subjuga esposa e filhos até quase o último minuto da peça – e tão convicto a ponto de, a certa altura, bradar a D. Senhorinha e Tia Rute “eu sou o PAI! O pai é sagrado, o pai é o SENHOR!” (*Álbum*, p. 359) –, está muito distante do remorso nostálgico assumido por Souza e do tom indulgente de Lu no diálogo final de *Em família*, quando o casal está prestes a ser separado pela ação dos filhos:

LU – Que besteira, Souza, que besteira... você não vê que ficou mais difícil do que pra nós?... viver assim correndo, sem pra que, sem família grande, sem companheiros, sem nada a que se apegar, em apartamentinhos e contas e contas e taxas, só sobreviver, só sobrar e mais nada? Não. Pra eles ficou muito ríspido viver, Souza... (...)  
SOUZA – ... a melhor coisa pra julgar uma época é ver como vivem os velhos... acho que nossa época não teria muito boa cotação, não... nós somos marginais, Lu... marginais dentro de casa, marginais nas famílias que nós fizemos... sei lá, o trabalho virou uma obrigação tão cega, tão árida que eles acham que nos premiam deixando a gente trabalhar mais... e com isso nos põe de lado

e pronto... consciência tranquila... e a gente precisa ficar velho pra sentir que tudo é muito desumano... (*Em família*, loc. 663-674)

Já na “peça-romance” *Hoje é dia de Rock*, de Zé Vicente, de estilo bem mais experimental que as outras duas, praticamente não há conflito: o que há, numa mistura de diálogo com narração, é uma transição geracional pacífica do sertão para a cidade, do velho para o novo, da tradição para a vanguarda, numa linha reta – quase como num romance de formação. Os longos trechos narrativos em nada lembram o estilo épico que, aqui no Brasil, fez parte dos laboratórios do Teatro de Arena. Não há coringa, coro ou qualquer espécie de narrador: a prosa simplesmente invade os diálogos, por vezes sem diferenciar-se minimamente do ritmo dialógico do texto dramático – inclusive, fazendo uso do discurso indireto –, indicando autonomia da peça com relação à sua montagem no palco, como no trecho a seguir:

PEDRO – Eu escutei a música uma vez. Só uma vez. Inteira. Nessa época eles moravam na beira duma estrada e tinha uma venda, por onde passavam uma jardineira, de semana em semana, levando não se sabe pra onde uma gente magra, suja de uma terra vermelha, e que estava indo-se embora. Adélia, que era quem cuidava dos negócios, olhava do balcão da venda esses retirantes silenciosos e jurava que um dia ia vender tudo: até os alqueires de terra, onde só existia pedra.

E que ia juntar a mudança e os filhos e seguir pela estrada com eles até um lugar onde tivesse futuro. (*Hoje é dia de rock*, pp. 216-217)

Diferente de *Álbum de família*, tanto nessa peça quanto na de Vianinha a força da ação é centrífuga, dispersora: os filhos não estão retornando ao lar familiar, mas esvaziando-o em direção a uma vida cosmopolita, mais móvel e instável, em que a ideologia da busca por oportunidades, seja via trabalho, seja via nomadismo hippie, indica um movimento progressivo, e não cíclico.

Os ares liberais dos anos 1970 se fazem sentir em falas como “se o mundo não é bom, faça o seu” (*Hoje é dia*, p. 275), de Ifigênia, freguesa do botequim da família, e “casamento é fria! Sempre me disseram que casamento é fria! Também, se não der certo eu me separo, porra!” (*Hoje é dia*, p. 287), de Isabel, a filha que foge da vida familiar interiorana com o *popstar* Elvis Presley. Um tal pragmatismo positivo está totalmente indisponível à lógica implacável da tragédia rodriguiana; se bem que o speaker faça a todo momento comentários irônicos sobre o matrimônio e a célula familiar patriarcal – uma vez que estão em total desacordo com a ação efetiva das personagens –, o divórcio não parece ser uma opção real à mesa. Sua realização como enunciado performativo está muito mais distante do que a solução pelo assassinato ou suicídio, saídas mais ajustadas à organicidade

própria da peça. (Esse mesmo pragmatismo está presente na postura da família vicentina quanto à ida do filho Davi para o seminário. Enquanto Davi desiste da batina pela simples “falta de vocação”, Guilherme, em *Álbum de família*, faz a mesma escolha porque, mesmo castrado, não consegue se libertar do desejo que sente pela irmã). Por isso, quando o speaker pronuncia exclamações como “é ainda há quem seja contra o casamento! (...) Uma mãe assim é um oportuno exemplo para as moças modernas que bebem refrigerantes da própria garrafinha!” (*Álbum*, pp. 364-365), ou “os divorcistas que se mirem neste espelho (...) só o matrimônio perfeito proporciona tão sadia e edificante felicidade” (*Álbum*, p. 413); quando o speaker pronuncia exclamações desse tipo, embora em tom de ironia crítica, não está fazendo uma defesa da superação da instituição do casamento, tampouco do fim da união entre D. Senhorinha e Jonas. Em vez disso, o efeito é de atestar a eternidade dessa instituição, ainda que seu destino seja inexoravelmente trágico. O mesmo se pode dizer do imperativo “se o mundo não é bom, faça o seu”: tal processo positivo de individuação – de negação tranquila e indolor do todo – não é possível num microcosmo onde os sujeitos sentem a existência “como se o mundo estivesse vazio, e ninguém mais existisse (...) Então, o

amor e o ódio teriam que nascer entre nós” (*Álbum*, p. 400), como expressa Edmundo em *Álbum de família*.

Em *Hoje é dia de Rock*, a desagregação familiar é repetida formalmente no texto dramático. Não há unidade de ação: as cenas são fragmentárias e desconexas, intercaladas por lembranças narradas pelos personagens em linguagem poética, recordando um passado arcaico cujo imperativo é que seja esquecido, “e não tem lágrima” (*Hoje é dia*, 2010, p. 276), como sentencia Neuzinha, a esposa cigana de um dos irmãos. Há um impulso, vindo dos filhos, rumo à modernidade que nem é impedido, nem sentido com rancor pelos pais; apesar de inevitáveis, os tempos modernos não são encarados com fatalismo trágico, mas com otimismo. “Eu quero fazer minhas unhas, gosto de arrumar meu cabelo... Eu quero... Eu quero ser moderna... Eu quero... Eu não quero nada impossível!” (*Hoje é dia*, p. 254), é o que diz a personagem Isabel. “Mas se você ficar”, pergunta Rosário, a irmã mística que é o “repositório da memória da família” (como ficamos sabendo na apresentação dos personagens), a Davi, “você tem alguma coisa pra fazer aqui? Porque por mim não... Não sei o papai e a mamãe... Por mim eu não ligo” (*Hoje é dia*, p. 289). A despedida da tradição rumo à modernidade é feita de forma conciliada, sem obstáculos. O único lampejo de dúvida e angústia quanto à chegada

do futuro – e a perda da unidade que dela advém – surge num rápido diálogo entre Pedro e seu Guilherme:

SEU GUILHERME – Eu vi coisa demais na minha vida, seu Pedro! E foi embaralhando tudo... embaralhando tudo... e de vez em quando eu pergunto: será que isso tudo tem relação? Será que existe alguma ordem que liga isso tudo? Algum fio? Será? Existe alguma relação, seu Pedro?  
PEDRO – É difícil, seu Guilherme. Difícil.

SEU GUILHERME – Pra nós que somos músicos, tem. Tem ou não tem, seu Pedro?

PEDRO – Tem. Tem e não tem. (*Hoje é dia*, p. 272)

Um diálogo assim evasivo também destoa da clareza obscena de *Álbum de família*, a qual Moretti considera atributo da tragédia (TRAGEDY..., 2021). Vejamos o diálogo entre D. Senhorinha e a nora Heloísa, esposa de Edmundo, foco da disputa entre as duas mulheres:

HELOÍSA [abstraindo-se] – Três anos vivemos juntos. [apaixonadamente] Três anos e ele nunca – está ouvindo? – tocou em mim...

D. SENHORINHA [fascinada] – Quer dizer que nunca?

HELOÍSA [baixando a cabeça, surdamente] – NUNCA!

D. SENHORINHA [aproximando-se da outra, olhando-a bem nos olhos] – Nem na primeira noite?

HELOÍSA [desprendendo-se como uma sonâmbula] – Quando queria,

e me procurava, a lembrança da “outra” IMPEDIA! Então, ele me dizia:

“Heloísa, ‘Ela’ não deixa!” Me lembro de uma vez, eu fiz tudo...

D. SENHORINHA [perturbada] – Tudo como?

HELOÍSA – TUDO o que uma mulher pode fazer, as coisas mais incríveis!

D. SENHORINHA [devorada pela curiosidade] – Fez... então?

HELOÍSA [veemente] – Perdi inteiramente a vergonha, não sei. Também, eu estava! A princípio, ele ficou assim... Mas depois a lembrança da “outra”... Me senti tão humilhada – mas tão! (Álbum, pp. 409-410)

O tom de confissão em estilo pergunta-e-resposta – acompanhado por uma ostensiva gestualidade que vai se construindo como consequência de cada fala, em andamento *alegro* – exige uma conversa sem ambiguidades, em que a pergunta seguinte cumpre a função de dissipar a menor sombra de dúvida que possa ter pairado sobre a resposta anterior – num esquema semelhante ao da conversa entre Antígona e Creonte analisada por Moretti (TRAGEDY..., 2021). As palavras “nunca” e “tudo”, em si mesmas genéricas e vazias, vão se preenchendo de significado à medida em que vão ganhando atributos que esclarecem sua qualidade para o leitor, num processo de desnudamento tanto da língua quanto da personagem Heloísa. O “tem e não tem” de Pedro, por outro lado, como resposta à questão existencial de Seu Guilherme, é a indefinição total: é como se a personagem quisesse se eximir da responsabilidade de produzir

afirmações categóricas que pretendessem desvelar grandes mistérios e, dessa forma, que pudessem indicar um rumo unívoco para a ação do drama. O ápice dessa indefinição é a resposta que a Índia, personagem que é como uma aparição fantasmagórica no seio da família, dá a Adélia, a mãe, quando esta lhe pergunta sobre o futuro dos filhos: “não me pergunta com palavra o que eu não sei responder com palavra” (*Hoje é dia*, p. 248). Essa é a declaração antitrágica por excelência, pois esvazia a palavra de sua potência performativa e de sua qualidade fetichista, desencantando-a em direção talvez do puro gesto, ou da narração pura.

Coincidência ou não, em *Hoje é dia de Rock* a origem também é fixada em Minas Gerais, lugar que deve simplesmente ser deixado para trás, como demonstra essa fala-tema, dita por Adélia que aparece com algumas variações em outros momentos do drama: “Minas morreu. Acabou. Nem mar não tinha. Nós é que estamos vivos!” (*Hoje é dia*, p. 220). Também a Índia diz aos pais na ocasião de sua mudança, depois que o pai, Pedro, “perde a memória”: “Pra que teu ouvido não escute. Teu olho não veja. Tua boca não fale. Teu nariz não cheire. Tua mão não apalpe, mais, Minas vai virar lenda. E não vai ter nem dor... Nem lembrança mais... Até que apague esse tempo. E um novo tempo venha”. E o novo tempo, conforme vai ficando

claro no desenrolar da peça, é uma colagem que junta Elvis Presley, Coca-Cola, James Dean, palavras em inglês, astrologia, teorias sobre o fim do mundo e disco voador. “O que não pode é ficar”, diz Neuzinha. “Ficar é apodrecer. Ficou, apodreceu”. É a direção oposta do impulso que guia os personagens de *Álbum de família*: a proposta de Guilherme a Glória, sua irmã, é “fugir para bem longe! (...) Nada de casa, de parede, de quarto. Mas chão de terra! E não faz mal que chova! (...) Mesmo no amor! Quarto, não, nem cama! Terra, chão de terra!” (*Álbum*, p. 388). O novo, na tragédia rodriguiana, é o retorno ao natural – apenas o recomeço do ciclo. Quando, na penúltima rubrica, após o assassinato de Jonas pela esposa, lê-se que “D. Senhorinha parte para se encontrar com Nonô e se incorporar a uma vida nova” (*Álbum*, p. 419), subentende-se que ela se juntará ao filho por quem nutria um amor correspondido e que os dois viverão no mato, que Nonô habitava nu em pelo desde que endoidecera ao se deitar com a mãe – fato que constitui na peça a verdadeira origem da ruína da família. Essa vontade de retorno também está presente na seguinte fala de Edmundo à mãe: “O homem não devia sair nunca do útero materno. Devia ficar lá, toda a vida, encolhidinho, de cabeça para baixo, ou para cima, de nádega, não sei. (...) O céu, não depois da morte; o céu, antes do nascimento – foi teu útero...” (*Álbum*, p. 400).

Em seus escritos sobre teatro, Brecht (1957) afirmou que o drama tradicional focado na ação de indivíduos tinha se tornado insuficiente para representar a nova realidade capitalista, com suas formas sociais abstratas e seus parques industriais repletos de anônimos. Um “teatro de uma época científica” (*Ibid.*, p. 110) estaria mais interessado em dar relevo ao ambiente no qual se inserem as personagens, levando o espectador a refletir sobre a racionalidade própria por trás das dinâmicas sociais, que, em seu modelo de teatro, deveriam se manifestar de forma independente no palco, e não mais subordinadas aos sujeitos dramáticos. Os principais acontecimentos da vida do homem moderno – tais como a luta de classes – já não cabiam dentro dos vetores de ação típicos da tragédia, ou mesmo do drama moderno, tal como este se desenvolveu no fim do século XIX e início do século XX, e por isso a técnica dramática do épico – narrativa, descriptiva e distanciada – se apresentaria como mais conveniente e receptiva à vida no pós-primeira guerra. De maneira análoga, George Steiner (2006), em *A morte da tragédia*, afirmou que seria impossível realizar na modernidade uma tragédia absoluta, visto que seus materiais – tais como o dinheiro, a ciência, os hábitos

de vida racionalistas e o definhamento da ideia de comunidade – seriam incompatíveis com a forma trágica.

A trajetória histórica do drama brasileiro, no entanto, vai de encontro a essas hipóteses ao nos oferecer a tragédia como ponto de partida de um incipiente modernismo, ainda interessado em registrar nossas mitologias e em compreender quais os aspectos arcaicos que persistiam em nosso acidentado processo modernizador. Dos anos 1940 aos 1970, notamos que a família burguesa se consolidou como material dramático de representação, embora não possamos dizer o mesmo sobre os conflitos de classe, fato que deu contornos especificamente brasileiros ao nosso teatro de influência brechtiana, cuja melhor síntese é o teatro do oprimido de Augusto Boal (2019). Em nosso modernismo maduro, a construção de heróis nacionais em formato épico, como aventado pelo Teatro de Arena, conviveu com o realismo de Vianinha e com o drama desbundado de Zé Vicente – narrativo sem ser épico –, ao mesmo tempo em que Nelson Rodrigues prosseguiu com a forma trágica até sua morte – e, nesse mesmo período, foi elaborando cada vez mais a matéria brasileira, retratando o carioca suburbano em suas desimportantes e sôfregas aventuras de vida e morte. Essa convivência entre teatro épico e tragédia, entre cosmopolitismo e reflexões sobre o genuinamente brasileiro, entre

o tradicional e o experimental, entre o burguês e o caipira – nenhum menos relevante historicamente que o outro no panorama dramático brasileiro – é particularmente rica para se refletir em que medida as teorias sobre o drama produzidas na Europa dão conta de apreender as particularidades da modernidade literária da periferia.

## NOTAS

- 1.** O *speaker*, que para parte da crítica faz as vezes de coro em *Álbum de família*, conta-nos que o patriarca da família “havia passado um telegrama ao então presidente Artur Bernardes, tachando de reprovável e impatriótica a revolução de São Paulo. Nada lhe entibiava o civismo congênito. (...) Justamente se cogitava da eleição de Jonas para o Senado Federal na seguinte Legislatura” (*Álbum*, p. 407).
- 2.** Para melhor acompanhamento do leitor, as referências aos dramas citados neste trabalho seguirão o seguinte padrão: título do drama, seguido da paginação, na primeira menção, e palavras-chaves do título seguidas da paginação nas menções posteriores.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. Arte poética. In ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido**. São Paulo: Editora 34, 2019.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**: para uma arte dramática não-aristotélica. Lisboa: Portugália, 1957.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1984.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2010.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RODRIGUES, Nelson. Álbum de família. In RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: peças psicológicas e míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. v. 1.

RODRIGUES, Nelson. **O reacionário**: memórias e confissões. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

SHWARZ, Roberto. Fim de século. In SHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

STEINER, George. **A morte da tragédia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TRAGEDY & Conflict. Apresentado por Franco Moretti (University of Stanford). São Paulo: Laboratório de Estudos do Romance da USP, 2021. Duração 1h35m33s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VkGRziaNd0I&t=4444s>. Acesso em: 9 nov. 2021.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Em família**. 2007. E-book (692 partes) (Coleção Vianninha Digital). v. 14.

VICENTE, José. Hoje é dia de Rock. In VICENTE, José. **O teatro de José Vicente**: primeiras obras. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

## SOBRE A AUTORA

**Mariana Toledo Borges** é doutoranda em Teoria e História Literária no Instituto de Estudos da Linguagem – IEL/Unicamp. É mestra em Sociologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH/Unicamp, onde investigou as intersecções entre alguns conceitos psicanalíticos de Sigmund Freud e a obra teórica de Guy Debord. Possui licenciatura em Letras pela mesma universidade. Atualmente, desenvolve pesquisa em que procura explorar a possibilidade e a especificidade de uma “tragédia brasileira” na dramaturgia modernista de Nelson Rodrigues, pensando a dialética do trágico em solo nacional dentro do conflito sociológico entre o progresso e o atraso, bem como a formação de uma mitologia brasileira a partir das peças do autor. Além da Teoria Crítica, seus interesses de pesquisa incluem Literatura Brasileira, Psicanálise, Marxismo e Teoria do Valor.

Artigo recebido em 30 de  
março de 2022 e aceito  
em 7 de junho de 2022.

# POLÍTICAS DA INDIGESTÃO (ANTROPOFAGIA REVISITADA)

LUIZ RENATO MONTONE PERA

POLITICS OF INDIGATION  
(ANTROPOPHAGY REVISITED)

POLÍTICAS DE INDIGESTIÓN  
(ANTROPOFAGIA REVISTA)

## RESUMO

Artigo inédito -  
Chamada aberta  
**Luiz Renato Montone Pera\***

 [https://orcid.org/  
0000-0002-4229-8285](https://orcid.org/0000-0002-4229-8285)

\*Universidade de  
São Paulo (USP), Brasil

Revisão de  
Acácia Montagnoli

DOI: 10.11606/issn.  
.2178-0447.ars2022.197334

A antropofagia, no contexto brasileiro dos anos 1920, foi elaborada a partir da ideia de uma devoração de referências externas como estratégia defensiva contra a dominação cultural. Consistiu na assimilação crítica de elementos heterogêneos, pois implicava escolha, edição e transformação. Indigestão, por sua vez, sugere que a antropofagia é um conceito potencialmente mistificador e, portanto, problemático. A partir de alguns estudos de caso, esta reflexão visa retrair brevemente algumas das tensões históricas e atuais da antropofagia, tomando qualquer consenso como falso, pois oculta os conflitos em sua aparência de sociabilidade homogênea e dócil, como as forças da miscigenação (no debate sociopolítico dos anos 1920) e da globalização (na atualidade) buscam produzir.

**PALAVRAS-CHAVE** Antropofagia; Denilson Baniwa; Tarsila do Amaral; João Loureiro; Lyz Parayzo

## ABSTRACT

Anthropophagy was elaborated in the Brazilian context, starting in the 1920's, upon the idea of violently devouring external references as a defensive strategy against cultural domination. It consisted in the critical assimilation of heterogeneous elements, implying choice, editing and transformation. The notion of indigestion seeks to analyse anthropophagy as a potentially mystifying concept, and therefore, problematic. From a few study cases, this reflection aims to briefly retrace some of anthropophagy historical and present tensions. Indigestion takes consensus as false coverings to hide conflicts in its appearance of docile and homogeneous sociability as the forces of miscegenation (in the 1920's socio-political debate) and globalization seek to produce.

## KEYWORDS

Anthropophagy; Denilson Baniwa; Tarsila do Amaral; João Loureiro; Lyz Parayzo

## RESUMEN

La antropofagia, en el contexto brasileño de la década de 1920, se elaboró a partir de la idea de devorar referencias externas como una estrategia defensiva contra la dominación cultural. Para ello, se basaba en una asimilación crítica de elementos heterogéneos, pues implicaba elección, edición y transformación. La indigestión, a su vez, indica que la antropofagia es un concepto potencialmente desconcertante y, por lo tanto, problemático. A partir de estudios de caso, esta reflexión pretende rastrear brevemente algunas de las tensiones históricas y actuales de la antropofagia, considerando como falso cualquier consenso, ya que esconde conflictos en su apariencia de sociabilidad homogénea y dócil, como buscan producir las fuerzas del mestizaje (en el ámbito sociopolítico de los años 1920) y la globalización (actualmente).

## PALABRAS CLAVE

Antropofagia; Denilson Baniwa; Tarsila do Amaral; João Loureiro; Lyz Parayzo.



Quando o artista Denilson Baniwa (1984) declara, em 2021, ser um artista “antropófago” e associa a isso a necessidade de descolonizar a arte ocidental, percebemos que a antropofagia e os seus pressupostos defensivos contra a cultura hegemônica – consequentemente contra os seus processos de silenciamento, aculturação e exclusão – permanecem em disputa. Essa ideia é reiterada em um poema de sua autoria, no qual aponta a “falsidade” da antropofagia modernista brasileira. O poema de Baniwa (2021) termina mencionando uma “longa digestão”:

*aqui jaz o simulacro macunaíma  
jazem juntos a ideia de povo brasileiro  
e a antropofagia temperada  
com bordeaux e pax mongólica  
que desta longa digestão renasça Makünaimî  
e a antropofogia [sic] originária  
que pertence a Nós  
indigenas*

Baniwa fala em uma “longa digestão”, mas poderíamos tomá-la como uma longa *indigestão*, isto é, como uma política da indigestão. Esta reflexão propõe revisitá-la teoria cultural da antropofagia desenvolvida no contexto brasileiro, e a ideia de indigestão, para focalizar algumas de suas tensões históricas e atuais. A antropofagia, como teoria cultural no âmbito de relações assimétricas de poder, consiste na devoração do outro, em estratégia defensiva contra a dominação. Trata-se da assimilação crítica de elementos heterogêneos e conflitantes, ou seja, é mais do que uma adesão ao discurso hegemônico, pois implica contradição, escolha, edição e transformação. Para esta reflexão, princípios de harmonia serão colocados sob suspeição: elementos formais e emblemas sociais serão vistos em seus antagonismos, cujas operações baseadas no choque não são sublimadas. A noção de indigestão vai endereçar trabalhos artísticos contemporâneos que produzem situações disruptivas, muitas vezes desconfortáveis, como algo entalado na garganta, difícil de engolir ou digerir completamente; situações que produzem dissenso. Tal desconforto terá, aqui, a função de permitir um olhar crítico retrospectivo em relação a conflitos que se viam de algum modo apaziguados pela narrativa celebratória sobre o modernismo brasileiro. A figura da indigestão procura

observar o consenso como um modo de dissimular a violência na sua aparência de sociabilidade homogênea e dócil, como, na atualidade, as forças da globalização e da miscigenação procuram produzir. Tem-se, aqui, na esteira de David Harvey (2008), que o espaço do capitalismo, a partir de meados dos anos 1970, produz imensa comunicabilidade e fluxo de mercados e capitais em nível global, com rápido tempo de giro. A homogeneização e a universalização aí pressupostas são “perversas” – no dizer de Milton Santos (2006), geógrafo crítico da globalização – porque são apenas efeitos discursivos de um processo totalitário que produz, a todo tempo, fraturas subjetivas, territoriais, culturais, afetivas, trabalhistas etc. O argumento principal é que para manter-se hegemônico, o capitalismo precisa construir uma imagem unificada de si e, com isso, neutralizar imagens dissonantes.<sup>1</sup> Além disso, Ismail Xavier (2012, p. 49) aponta para a imagem do capitalismo como antropófago. Ao comentar a presença da indústria cultural no Brasil dos anos 1960, o crítico percebe uma “matriz digestiva” comum tanto ao capitalismo – em seu comportamento assimilativo – quanto ao gesto irreverente da “resistência antropofágica”. Já para o sociólogo Octávio Ianni (2001, p. 254), a globalização não deve ser teorizada como fenômeno homogeneizador. Em sua análise,

tal processo é descrito como movimentos “desiguais”, “combinados” e “contraditórios” que, justamente por produzirem assimetrias e, portanto, uma assimilação “diferencial” da “sociedade global”, produzem “singularidades, particularismos e identidades”. Quanto à miscigenação, esta será abordada mais adiante. Para concluir a introdução, resta dizer que a antropofagia não será vista como uma teoria ainda em uso ou capaz de oferecer modelos e generalizações sobre a arte brasileira, mas sim como uma oportunidade para refletir sobre as relações estruturais entre forma artística e violência.

Extensivamente documentada, a antropofagia foi um manifesto, uma revista, um movimento artístico, uma teoria cultural. Foi um termo enunciado no contexto brasileiro no final da década de 1920 (CAMPOS, 1975),<sup>2</sup> retomado nos anos 1960 com a Tropicália e a Nova Objetividade Brasileira, em 1967, entre outras manifestações culturais,<sup>3</sup> e objeto de uma revisão em 1998, na XXIV Bienal Internacional de São Paulo, (1998a) com curadoria de Paulo Herkenhoff. O termo tem aparecido em discussões recentes que procuram reavaliar o seu legado cultural – e o que foi obscurecido por ele –, à medida que nos aproximamos de seu centenário. Ele ambicionava descrever um traço singular da cultura brasileira, por exemplo, a sua formação multicultural, sua relação

com a modernização e a transgressão à norma imposta pela colonização cultural ou pelas relações assimétricas de dependência econômica e cultural.

Historicamente, o que singulariza a antropofagia descrita por Oswald de Andrade (1890-1954) no *Manifesto antropófago* (1928) é a relação totem-tabu, de parricídio, devoração ritual da figura de autoridade e sua substituição por atos permanentes de transgressão. O poeta e crítico literário Haroldo de Campos (1992, p. 234) nos diz que a

“Antropofagia” oswaldiana (...) é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir de uma perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (...), mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação.

Em referência a Freud,<sup>4</sup> Oswald de Andrade preocupa-se em atacar os pressupostos da civilização do colonizador (totem), encontrados, principalmente, nas figuras da “catequese”, do “homem vestido”, da “consciência enlatada”, da “história” e dos “Conservatórios”, entre outras. Trata-se, para o poeta, da “transformação permanente do Tabu em totem”, da “absorção do inimigo sacro” (ANDRADE, 1990a, pp. 47-48, 50-51). O caráter

beligerante do *Manifesto* – e da *Revista de Antropofagia* – acentua as operações e imagens de choque, a juxtaposição heterogênea e conflitante de elementos.<sup>5</sup> De acordo com Benedito Nunes (1990, p. 15),

os aforismos do *Manifesto antropófago* misturam, numa só torrente de imagens e conceitos, a provocação polêmica à proposição teórica, a piada às ideias, a irreverência à intuição histórica, o gracejo à intuição filosófica. Usando-a pelo seu poder de choque, esse *Manifesto* lança a palavra “antropofagia” como pedra de escândalo para ferir a imaginação do leitor com a lembrança desagradável do canibalismo, transformada em possibilidade permanente da espécie. Imagem obsedante, cheia de ressonâncias mágicas e sacrificiais, com um *background* de anedotas de almanaque, mas também com uma aura soturna e saturniana, tal palavra funciona como engenho verbal ofensivo, instrumento de agressão pessoal e arma bélica de teor explosivo (...) misto de insulto e sacrilégio, de vilipêndio e de flagelação pública, como sucedâneo verbal da agressão física a um inimigo de muitas faces, imaterial e proteico.

Mas o gesto de rebeldia implicou, também, ao menos metaforicamente, recorrer à suposta “pureza” dos povos praticantes da “antropofagia carnal”, que evitam as “sublimações do instinto sexual” (ANDRADE, 1990a, p. 51), dentro de um contexto mais amplo da reflexão do autor sobre o que considera ser uma sociedade matriarcal e próxima a um estado natural. Benedito Nunes (2004, p. 326) ainda diria:

era o primitivismo que nos capacitaria a encontrar nas descobertas e formulações artísticas do estrangeiro aquele misto de ingenuidade e pureza, de rebeldia instintiva e de elaboração mítica, que formavam o depósito psicológico e ético da cultura brasileira.

No entanto, tal rebeldia não apaga o que está em jogo: de um lado, a identificação com o dominador – uma necessidade de falar em pé de igualdade com a metrópole, afirmar uma autonomia cultural – e, de outro, a identificação com o sujeito primitivizado. “Pode-se chamar de alteridade ao sentimento do outro, isto é, de ver-se o outro em si”, diria Oswald em um texto tardio, de 1950 (ANDRADE, 1990c, p. 157). Para o poeta, o que fundamenta o banquete antropofágico é a relação simultânea de afinidade e hostilidade, identificação e desidentificação. A apropriação seletiva da alteridade é aquilo que permitiria o acesso à singularidade da experiência cultural modernista brasileira, a partir de um contágio e de uma violência essenciais. O crítico literário Luiz Costa Lima (1991, p. 63) faz uma síntese precisa, embora evite o problema político do primitivismo:

Oswald [de Andrade] enfatiza uma força primitiva de resistência à doutrinação promovida pelo colonizador. Essa capacidade de resistência seria antes um traço cultural do que o produto de algum estoque étnico. E, por isso, identificada apenas pelo modo como opera; pelo canibalismo simbólico.

Em poucas palavras, a doutrinação cristã e europeia não teria superado o poder de resistência da sociedade colonial, que se manifestaria na manutenção de nossa capacidade de devorar e ser alimentado pelos corpos e valores consumidos. (...) na antropofagia, o inimigo não é identificado com algo impuro ou com um corpo poluído, cujo contato então se interditasse. (...) convém destacar que a antropofagia (...) não recusa a existência do conflito, senão que implica a necessidade da luta.

Antevista por Tarsila do Amaral (1886-1973), ao menos desde a pintura *A negra* (1923), e por Oswald de Andrade, no *Manifesto da poesia pau-brasil* (1924)<sup>6</sup>, a antropofagia modernista funda ou aprofunda um mito de origem, aquele que visa interpretar a cultura brasileira pelos componentes de sua paisagem natural e humana; desrecaça as matrizes indígena e africana da população brasileira – ocultadas pelo genocídio e pela escravidão (ALENCASTRO, 2000; MONTEIRO, 1994) e pelas teorias racistas de eugenia e branqueamento da população (MUNANGA, 1999; SCHWARCZ, 1993) – não sem a sombra classista expressa no interesse pelo primitivo e pelo exótico. É preciso ter presente a contradição entre a fixação de uma ideia de brasilidade e um processo de formalização por montagem, justaposição, que é, por assim dizer, antiontológico. Como vimos, a afirmação de uma identidade cultural brasileira responde ao projeto de “colocar a arte

brasileira em dia com a cultura ocidental e fazê-la voltar-se para apreensão do Brasil”, ou seja, ser “internacionalista” e, ao mesmo tempo, aberta à “autoindagação”. Trata-se, desde o começo, de “uma arte brasileira para exportação” (ZILIO, 2009, p. 117). E se as estratégias formais vistas tanto na *Revista de Antropofagia* quanto em algumas pinturas de Tarsila do Amaral, notadamente em *A negra* e outras da década de 1920,<sup>7</sup> preservam o choque, a cumplicidade e também a reversibilidade de elementos contraditórios – por exemplo, estrangeiro e local, moderno e arcaico, urbano e natural, geométrico e informe, figurativo e abstrato, para mencionar apenas alguns –, estes não deixam de acusar, nesse “desconcerto” e nessa ambivalência internos, para dialogar com Roberto Schwarz, a própria dinâmica da modernização contraditória e conservadora como a brasileira. Para Schwarz, a maneira como ideologia liberal (de corte europeu) e escravidão convivem num misto de antagonismo e cumplicidade no século XIX crava marcas profundas na vida político-social brasileira: “um latifúndio pouco modificado viu passarem as maneiras barroca, neoclássica, romântica, naturalista, modernista e outras” (SCHWARZ, 2000a, p. 25).<sup>8</sup> Não tendo sido desarmado o mecanismo social e econômico do privilégio do grande latifundiário – baseado

na propriedade da terra, monocultura para exportação, clientelismo, exploração do trabalho semiforçado já no regime de produção do café –, as ideias de universalidade, justiça e liberdade foram sujeitas a todo tipo de particularismos, exceções, favores e relações assimétricas de dependência, mesmo após a abolição (Idem, 2000b).<sup>9</sup> O que nos interessa mais diretamente é o convívio de elementos contraditórios, sociais e os relativos à forma artística, num jogo de tensões, explicitação e encobrimento.

Parece justo afirmar que, em sua versão modernista, a antropofagia brasileira foi o movimento de uma elite intelectual e econômica baseada em São Paulo, que monopolizou, entre o fim da década de 1910 e a década de 1920, a noção de modernidade no âmbito das artes visuais brasileiras. Segundo a anedota que se conta, Oswald de Andrade teria escrito o *Manifesto antropófago* sob o impacto da pintura *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral. *Abaporu* é um termo derivado de outros dois vocábulos tupi-guarani, *aba* (homem ou pessoa) e *porú* (comedor de carne humana), em referência às práticas antropofágicas tupinambá (GUALBERTO; ROFFINO, 2021).<sup>10</sup> O movimento nasce a partir de uma fantasia nativista e uma reconciliação mítica – ou, ainda, de uma instrumentalização oportunista – com o elemento autóctone

representado pelas etnias indígenas e africanas. O termo “oportunista” procura remeter diretamente à recente retrospectiva de Tarsila do Amaral, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em 2019. Na exposição e nos diversos textos do catálogo (OLIVA; PEDROSA, 2019), a ênfase recaiu, principalmente, na instrumentalização do exotismo como uma espécie de passaporte de acesso à vanguarda parisiense, algo que também notamos na biografia realizada por Aracy Amaral (AMARAL, 2010). A excelente comparação entre as pinturas *A negra* e *Autorretrato (Manteau rouge)*, realizadas no mesmo ano, parece evidenciar a questão que está em jogo. Na discussão racial do período, além da eugenio, é importante considerar a noção de democracia racial, identificada ao sociólogo Gilberto Freyre,<sup>11</sup> a partir da miscigenação.

Ainda que estejamos nos referindo de modo geral a noções elaboradas no decorrer de mais de um século – em uma ponta, a necessidade de produção do Estado-nação, a partir da Independência, em 1822; e na outra, a sua inflexão na Era Vargas, a partir de 1930 –, tais conceitos aparecem sob a forma de uma convivência harmônica entre as raças, mesmo que sustentada, no contexto da escravidão, pela autoridade do patriarca latifundiário e pela exploração sexual

das mulheres escravizadas (NASCIMENTO, 1978, pp. 61-64). A mestiçagem seria a prova de uma harmonia que relativizaria os lugares fixos demarcados pela raça no plano da dominação, como se houvesse uma diminuição da distância entre a “casa-grande” e a “senzala”, observável, por exemplo, no “mito do senhor benevolente” e no estereótipo da “mãe preta”.<sup>12</sup> Kabengele Munanga desmonta a harmonia fantasiosa do conceito ao examinar, cronologicamente, a construção teórica de suas principais nuances – e autores – e a sua instrumentalização na produção de uma identidade cultural nacional homogênea. Para o antropólogo – assim como para o artista e ativista político Abdias do Nascimento –, no ideário brasileiro, miscigenação deve ser vista como sinônimo de “embranquecimento” da população, ou seja, fruto de discursos e estratégias político-ideológicas conduzidas pela elite dirigente para promover a assimilação das populações não brancas, sua aculturação e, no limite, o seu completo extermínio. Nos diz Munanga (op. cit., p. 80):

O mito da democracia racial, baseado na dupla mestiçagem biológica e cultural entre as três raças originárias, tem uma penetração muito profunda na sociedade brasileira: exalta a ideia de convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo

às elites dominantes dissimular as desigualdades e impedindo os membros das comunidades não brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas na sociedade. Ou seja, encobre os conflitos raciais, possibilitando a todos se reconhecerem como brasileiros e afastando das comunidades subalternas a tomada de consciência de suas características culturais que teriam contribuído para a construção e expressão de uma identidade própria. Essas características são “expropriadas”, “dominadas” e “convertidas” em símbolos nacionais pelas elites dirigentes.

Podemos especular que essa é uma perspectiva que está estruturalmente ligada a alguns aspectos formais da obra de Tarsila do Amaral. Muito visível, mas raramente trabalhada pela crítica especializada, é a lisura, o caráter suave e homogêneo das superfícies e volumes, um esforço evidente de esconder as pinceladas e o trabalho manual implicado nas imagens. Isso certamente discorda da opinião de que seja uma simples adesão à iconografia cubista e ensinamentos de Fernand Léger e Albert Gleizes. Os aspectos inumanos, mecânicos, das pinturas de Léger ganham uma outra significação nas dinâmicas socioculturais brasileiras, como se procurou descrever até aqui. A lisura na pintura de Amaral parece corresponder ao apagamento dos conflitos sociais mencionados sob o signo da mestiçagem, assim como poderíamos, do mesmo modo, tentar situar o escapismo das paisagens da fazenda e da mata

em algumas telas do final dos anos 1920, nas quais até mesmo a incongruência entre paisagem natural e urbana deixa de ocorrer.<sup>13</sup> Além da dimensão estrutural da cor, como quis Haroldo de Campos (2010),<sup>14</sup> há uma dimensão estrutural do procedimento que procura dissimular a aspereza do trabalho corporal – e, consequentemente, do seu correlato social – implicado na pintura. Isso é tanto mais flagrante quando olhamos para o conjunto de obras de Tarsila imediatamente anteriores – paisagens, estudos da figura humana, retratos e autorretratos –, no qual a marca do gesto é ostensivamente enfatizada.

Quanto à recuperação da noção de antropofagia nos anos 1960, ela se endereça à relação entre violência, escatologia e morte do período marcado pela ditadura militar (1964-1985), bem como ao confronto com o mundo do consumo e dos *mass media*. Como forma de oposição, para mencionar apenas algumas posturas, encontramos a utopia da emancipação por meio da participação do espectador, ao qual voltarei mais adiante, e a arte como veículo de guerrilha e ativismo.<sup>15</sup> Essa oposição pode ser encontrada na produção de um conjunto de artistas brasileiros da década de 1960, em propostas curatoriais e manifestações coletivas, inclusive em espaços públicos. Em seu esforço de teorização, Oiticica fala de uma “superantropofagia” (OITICICA, 1986b, pp. 85), com o duplo sentido de uma filtragem crítica

dos estereótipos de brasiliade veiculados, principalmente, pelas mídias de massa e pelo turismo, e fala também de uma ampliação do campo de experimentação artística, quando indica uma “tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete”, que incluiria a produção de ambientes imersivos e propostas participativas, talvez tomadas, quase literalmente, como uma devoração do espectador. Na XXIV Bienal Internacional de São Paulo (1998b), curada por Paulo Herkenhoff com a colaboração de muitos outros críticos, historiadores e curadores, a noção de antropofagia aparece mais difusa, talvez misturada a noções mais gerais de negociação, hibridização, multiculturalismo e globalização, num quadro mais amplo de debate pós-colonial.<sup>16</sup> A curadoria do núcleo de artistas contemporâneos brasileiros parece escapar ao tom do discurso triunfante da antropofagia como guinada numa relação assimétrica de poder, concentrando-se em relações intersubjetivas, no microcosmo da vida cotidiana e da domesticidade, e em figuras poéticas do encontro, da fusão sexual, do espelhamento e do corte.

Feita essa breve recapitulação, proponho a realização de alguns estudos de caso que incrementem a discussão a partir da recusa em reprimir o conflito, de onde a violência emerge como estratégia de formalização. Em 2018, o artista João Loureiro (1972-) apresenta

o projeto *Reprodução assistida* a partir de uma comissão para produzir uma obra que seria exibida no interior dos espaços de uma galeria comercial e, ao mesmo tempo, expandida para algum outro local na vizinhança. Uma alternativa, certamente, seria aproveitar a oportunidade desse “respiro” em relação ao espaço privado do mercado de arte e enfatizar alguma dimensão restauradora da noção de espaço público. Não é o que o artista faz, ciente de seu papel como potencial instrumento dos desejos expansionistas da galeria de arte e do projeto curatorial. Ao contrário, Loureiro decide manter a troca comercial como o elemento central de seu trabalho. A relação que buscou foi entre dois espaços comerciais distintos: a galeria de arte, como já sabemos, e um supermercado afastado apenas uma quadra dali. Lemos a seguinte descrição da obra produzida para a exposição (em panfletos disponíveis na galeria, no supermercado e *websites*):

No açougue do supermercado Futurama, uma vitrine congeladora contém esculturas de carne moída, reproduções em escala reduzida da obra “Figura reclinada em duas peças: pontos” de Henry Moore. Uma vez por semana, uma dessas esculturas é exposta na vitrine refrigerada principal do açougue e depois transportada até uma criação de moscas domésticas, onde é usada como alimento para esses insetos. Uma vez por semana, as moscas adultas são retiradas dessa criação e libertadas no bairro da Vila Buarque. Semanalmente,

o artista vai até o açougue e recolhe as moscas mortas da armadilha luminosa para insetos ali instalada. As carcaças das moscas são levadas para o espaço de exposição na galeria e são espetadas com alfinetes numa escultura de isopor, reprodução à escala real da obra “Formas únicas de continuidade no espaço”, de Umberto Boccioni. Esta escultura é um dos principais símbolos do Futurismo e seu gesso original encontra-se no acervo do MAC-USP, em São Paulo. A partir dele foram realizadas as versões em bronze, a quarta e última feita para a TATE Gallery e trocada com o MAC pela escultura (...) de Moore. Ao longo da exposição os mesmos processos são repetidos e a escultura de isopor vai acumulando cada vez mais moscas mortas. (ALMEIDA, 2018, não paginado)



### FIGURA 1.

João Loureiro, *Reprodução assistida*, 2018. Isopor, base de madeira, carne, antioxidantes, gelificante, ovos, freezer, armadilha para moscas, lâmpadas UV, alfinetes, moscas, vídeo e instalação elétrica. Foto: Filipe Berndt



**FIGURA 2.**

João Loureiro, *Reprodução assistida*, 2018. Foto: Filipe Berndt

De saída, o variado conjunto de meios utilizados dificulta localizar o trabalho em categorias estáveis. A obra serve-se do trabalho anônimo e especializado de muitos profissionais, como escultores para a peça em isopor e para os moldes das cópias em carne crua; um entomólogo que coordena a alimentação, reprodução e liberação das moscas; a mão de obra para a fixação das moscas mortas na superfície do isopor; um realizador de vídeo que captou e editou as imagens da carne apodrecendo e da atividade das moscas em uma caixa de acrílico; e funcionários do supermercado e da própria galeria de arte. Talvez seja possível observar essa fragmentação e ocultação do trabalho como espelhamento de dinâmicas capitalistas. As operações de *Reprodução Assistida* parecem localizar-se em algum ponto entre dinâmicas de produção fordistas-disciplinares (por meio de metáforas de sistemas fechados e controlados com encadeamento mecânico e a sua relação com uma área urbana específica) (HARVEY, 2008) e pós-fordistas-biopolíticas (a imaterialidade da circulação ininterrupta, a flexibilidade multimídia da obra, seu intenso regime de exposição, a abrangência do comércio que absorve totalitariamente a esfera da vida) (HARDT; NEGRI, 2001).<sup>17</sup> Somos surpreendidos, também, pela circularidade e redundância das operações que, alegoricamente, se referem a outra relação circular,

de troca comercial, entre duas instituições artísticas importantes em seus respectivos contextos, que se valeram de obras importantes de suas coleções para uma permuta. A troca e a morte produzem a temporalidade específica da obra, sem recair em estereótipos sentimentais de transformação holística. O contexto não dá espaço para esse tipo de fantasia: o supermercado chama-se *Futurama*, um neologismo que indica o ato de imaginar o futuro, algo como uma utopia, contrastado com o visível processo de falência do supermercado, com a ameaça iminente de seu fechamento. De fato, o supermercado foi reduzindo as suas atividades. Quando fui visitá-lo, no fim do período da exposição, podia-se ver o freezer com as esculturas de carne, mas o açougue já não funcionava, assim como algumas áreas estavam bloqueadas, as luzes apagadas e as prateleiras vazias. Pesa-se a indiferença brutal que o meio da arte (eu mesmo incluído) pode manifestar em relação ao contexto agonizante, que, no limite, implica uma certa indiferença aos funcionários que em breve estariam desempregados.

Como afirmado antes, o trabalho não parece apostar em uma noção restauradora de um sentido público, como a melhoria da qualidade de vida dos possíveis frequentadores desses espaços ou a intensificação da experiência perceptiva – e o sentido pedagógico

que poderia advir. É relevante indicar, mesmo que brevemente, a discussão presente em *Artificial Hells*, da crítica e historiadora da arte Claire Bishop (2012). Nesse texto, encontramos as noções de espaço público e de participação do espectador mobilizadas pelo dissenso: em sua análise, a autora privilegia as obras artísticas que têm em comum o abandono de posturas benevolentes, que tendem a produzir artificialmente lugares comunitários de integração sem conflito, e favorece propostas que não apaziguam o confronto e as diferenças entre os participantes, mas sim que sustentam e até mesmo exageram as tensões em jogo.<sup>18</sup> Outros projetos de Loureiro produzem relações conflituosas ou desencantadas com seus contextos, como *O fantasma* (2008), que pude analisar em outra ocasião (PERA, 2021), e *Escala de cinzas* (2012-2013), no qual a participação efetiva do espectador é tensionada por frustrações perceptivas, mediada pela compra e venda, e especificada em termos de classe social. De fato, *Reprodução Assistida* se mantém indiferente à noção de esfera pública como lugar da inclusão, supostamente democrática e universal. O trabalho antagoniza essa pressuposição, para falar com Chantal Mouffe (2013). Parece, ainda, impor a lógica de exibição para além dos limites físicos da galeria de arte, na forma de objetos especiais (feitos de carne moída crua) em exposição (no congelador ou ao lado

das outras carnes no açougue). Tal indiferença já está anunciada no título, que sugere um processo parasitário, um regime de crise que tende à entropia (apodrecimento, morte e o inorgânico do isopor), mas que a relativa previsibilidade garante uma aparência de homogeneidade, manifestada, na obra, na sequencialidade e na circularidade ininterrupta (ilusão afinal contrariada pelo fechamento do supermercado). O termo “reprodução”, vale insistir, é polissêmico: refere-se ao determinismo biológico, à previsibilidade estrutural de reprodução de um sistema econômico-social e às cópias geradas a partir de um molde. “Assistida”, por sua vez, pode conotar monitorada, portanto, no interior de um regime escópico, no qual é difícil determinar o tipo de cooperação – deliberada ou passiva – do espectador. Se parece certo dizer que sua visão de espaço público é desencantada,<sup>19</sup> devemos localizar a capacidade crítica da obra de manter essa tensão e de associar as supostas qualidades emancipatórias da modernidade artística aos pressupostos da guerra, do capitalismo e do patriarcado – o elã, por assim dizer, da ideologia futurista (MARINETTI, 1961) –, que desembocaram, por fim, em nosso projeto de modernidade excludente. É como se o trabalho repusesse em sua forma algo da violência, do expansionismo e da indiferença social, utilizando, para isso, carne podre e moscas

mortas como alegorias de um desenvolvimento que lutou para ser moderno, mas que é moderno somente para alguns.

Para abordar um outro trabalho artístico, proponho retomar brevemente à utopia da participação do espectador, caro à tradição construtiva brasileira. Nessa perspectiva, a participação emancipada baseia-se na diluição total do objeto artístico na esfera da vida cotidiana. O objeto passa a ser apenas um dispositivo que deverá produzir uma situação aberta, cuja sequência beneficia-se de uma indeterminação essencial e deve se desenvolver no tempo (GULLAR, 1977; BRITO, 1999).<sup>20</sup> Tal diluição do objeto artístico ocorre a partir de uma interpretação original da tradição construtiva europeia. Não tendo encontrado aqui terreno para a expansão e a universalização – isto é, para a socialização generalizada dos benefícios da modernização –, ao contrário, esbarrando, nos anos de 1950 e 1960, tanto com um projeto desenvolvimentista limitado quanto com um regime totalitário, a matriz construtiva concreta sofre uma crítica interna. Desde a publicação do *Manifesto neoconcreto* (GULLAR, 1959), busca-se erotizar o corpo tornado mecânico pela excessiva racionalidade da sociedade técnico-industrial. E vai além, busca-se uma teoria e uma prática artísticas que unifiquem raciocínio, afetos e sensações a partir da percepção direta, por vezes

tomada como “pura exaltação sensorial”, como quis Mário Pedrosa (1981, p. 206); tudo isso alimentado por uma (fantasia) política de extração de espaços museológicos e marcadores sociais como classe, raça, gênero, que teria, por exemplo, mobilizado Oiticica a ir morar no Morro da Mangueira e a colocar a marginalidade no centro de suas preocupações artísticas e ideológicas. Se no plano artístico isso certamente produz uma experiência inventiva em relação aos meios expressivos e aos limites disciplinares, na experiência social direta isso produz frustrações e estranhas apropriações, dadas as assimetrias dos mesmos marcadores de classe, raça e gênero que se tentou transpor. Pensem nas imagens de pessoas anônimas do Morro da Mangueira trajando os *Parangolés* de Oiticica, na apropriação que o artista faz da frase alusiva ao transe ritual do candomblé (“Estou possuído”), ou, ainda, na famosa “seja marginal seja herói”, em referência à morte violenta de um homem perseguido pela polícia. Nas obras de Oiticica, e de outros artistas do período, a pesquisa rigorosa com as cores e elementos formais herdados da abstração leva a uma superação do quadro de cavalete e a uma expansão para a imersão da experiência corporal, acenando com a promessa de uma fusão utópica entre arte e vida.

Quando encontramos esse rigor da pesquisa cromática somado à sua diluição no espaço da vida cotidiana, porém deslocado

de modo desconcertante num trabalho como *Secagem rápida* (2015), de Lyz Parayzo (1994-), somos obrigados a repensar criticamente o legado das experiências concreta e neoconcreta. A marginalidade é sustentada pelo trabalho do começo ao fim e acusa, desde o interior, a inadequação desses códigos para a emancipação de todos os indivíduos. A marginalidade elaborada por Parayzo não consistia em uma imagem mítica, mas uma realidade cotidiana. Proponho acompanharmos um comentário do pesquisador Guilherme Altmayer (2016, pp. 15-16) sobre o seu encontro com *Secagem rápida*:

O primeiro contato que tive com Lyz Parayzo foi na abertura da exposição Encruzilhadas na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no final de abril de 2015. Não fomos apresentados, não vi seu rosto, nem ouvi sua voz, mas vi seu cu e suas mãos de unhas pintadas em dezessete fotografias emolduradas em um papelão azul improvisado e fixadas nas paredes de um dos cubículos do banheiro masculino que fica perto da piscina da escola. À primeira vista, as imagens pareciam ser múltiplas cópias de uma mesma fotografia, mas ao observar mais atentamente pude perceber que as fotografias se diferenciavam através das diferentes cores usadas nas unhas dos dedos que afastavam suas nádegas e deixavam a mostra o seu cu (...) soube que aquela instalação não fazia parte da exposição oficial que inaugurava naquela noite. A extra oficialidade e o caráter “explícito” das imagens, fez com que no dia seguinte o trabalho fosse removido pela direção da escola. Ainda no dia seguinte, Parayzo, em uma segunda tentativa de ocupação, voltou a colar mais imagens no mesmo cubículo, mas estas também acabaram sendo removidas.



**FIGURA 3.**  
Lyz Parayzo, série *Secagem rápida* (*Rosa choque*). Foto: Lyz Parayzo, 2015.  
Impressão em papel fotográfico,  
10×15 cm.



**FIGURA 4.**  
Intervenção a partir da obra  
*Secagem rápida (Rosa choque)*, 2015,  
de Lyz Parayso

O trabalho se realiza a partir de uma posição clandestina em todo o seu processo de produção: as 35 fotografias são realizadas cedo pela manhã num parque público, com iminente risco de repressão. Cada imagem apresenta variações da mesma pose, mas 24 diferentes variações de cores de esmalte de unha – no jogo do bicho, vinte e quatro é o número do veado, pejorativamente associado a membros da comunidade LGBTQIA+. As fotografias são impressas e montadas de modo precário no interior de uma cabine de banheiro masculino, numa instituição cultural localizada num bairro afluente, na cidade do Rio de Janeiro. A intervenção ocorre como evento surpresa, não autorizado, na data de abertura de uma exposição formal na qual Parayzo trabalhava no setor educativo e não como artista. Ao localizar o discurso pictórico na pintura de unhas e a exibição em um banheiro público, Parayzo transgride e expande os limites produzidos pelo contexto institucional – nota-se que no que se refere à sexualidade, o banheiro masculino pode ser um lugar permeável a interdições e transgressões. A operação parece denunciar tais limites (de inclusão igualitária e efetiva universalização), bem como os limites e as autoilusões das promessas emancipatórias da participação, caras à tradição construtiva brasileira. Seguindo Jota Mombaça (2020), a questão que se coloca é: quais mãos podem

manipular os objetos que supostamente produzem emancipação? Em outras palavras, emancipação para quem?<sup>21</sup> Ao irromper de modo violento, inesperado e marginal, o trabalho de Lyz Parayzo, ainda que de modo efêmero, logra atacar a estabilidade sem conflitos do sistema artístico, num misto de crítica, paródia e estratégia de guerrilha. A violência da exclusão é confrontada diretamente sem qualquer mistificação pacifista.

Proponho, ainda, um último comentário sobre um trabalho de Denilson Baniwa, cujo alerta inicial serviu de pretexto para esta reflexão. *Hilo - Nada que é dourado permanece* (2020) foi incluído numa exposição coletiva recente voltada à prática artística de artistas indígenas contemporâneos.<sup>22</sup> Baniwa decide intervir na área externa do museu, em local próximo à entrada principal, normalmente usada como estacionamento de veículos. Nas frestas do pavimento de paralelepípedos, o artista planta sementes de flores, ervas medicinais e pimenta. As imagens da fresta e do tempo cíclico parecem produzir o motor interno do trabalho. São imagens exploradas já no título: *hilo*, fio, cordão, faz referência à cicatriz da semente, uma espécie de cordão umbilical que é o ponto de germinação da planta. As frestas – e termos correlatos, como rachadura e fratura – aparecem, também, na forma do espaço residual. Soma-se a escolha de plantas com

potencial para o corpo, o espírito e a subjetividade (MUNIZ, 2021). Essa atitude rejeita de uma só vez a lógica institucional do objeto especial em exposição, a conservação como interrupção do processo de envelhecimento do objeto, o regime de visibilidade baseado na propriedade (por vezes roubo), o isolamento e a proteção do objeto artístico apartado dos conflitos sociais. Tal recusa permite ao artista antever um uso renovado do espaço público ao estabelecer um caráter comunal, ainda que sutil, através da ideia de tempo em movimento e cuidado. O espaço não é, por um período, produzido como espaço anônimo (para o pedestre, o visitante, o cliente, o turista etc.) ou destinado aos veículos particulares. Outros projetos do artista parecem se nutrir dessa fragilidade do gesto individual, da sobreposição de imagens, gestos e contextos. As intervenções, mesmo ao enfrentar a escala urbana, não parecem produzir fantasias de onipotência e dominação, pois efêmeras. Isso é visível na escolha dos meios, como *outdoors*, projeções de vídeo e *laser* em monumentos e edifícios, além de performances nas quais o corpo do artista é confrontado com estruturas massivas da cidade e com o corpo de instituições como a Bienal de São Paulo, na qual o artista faz uma intervenção surpresa, não convidada pela organização do evento.<sup>23</sup>



## FIGURAS 5 E 6.

Denilson Baniwa, *Hilo - Nada que é dourado permanece*, 2020. Site specific.

Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo  
Fotos: Isabella Matheus (Pinacoteca) e

Levi Fanan (Pinacoteca)

Para concluir esta reflexão, é importante ressaltar que, embora ocorram estratégias de apropriação em algumas das obras discutidas, elas não parecem ser um traço definidor da noção de antropofagia. Em vez de tomá-la por seu potencial digestivo, a indigestão se coloca como noção mais apropriada. Tenho insistido na transgressão e na recusa como modos de formalização que internalizam os conflitos, sustentam e por vezes exageram as tensões. Também evitei adotar uma abordagem celebratória, não tomando a antropofagia como objeto de um ressurgimento recente ou como uma forma de produzir generalizações sobre identidade e nacionalidade. Ainda que a antropofagia, tal como elaborada desde os anos 1920, seja fundada nas noções de transgressão e de choque, o conceito pede a sua desmistificação.

## NOTAS

1. O pano de fundo, tanto em Harvey como em Santos, é a garantia da hegemonia e do controle do plano simbólico e discursivo da produção do espaço, como proposto por Henri Lefebvre. Além dos trabalhos citados de Harvey e Santos, conferir, também, Henri Lefebvre (1993) na bibliografia.
2. O *Manifesto antropófago* foi publicado pela primeira vez em 1928, por Oswald de Andrade, na *Revista de Antropofagia*, um periódico independente editado pelo próprio Oswald, Raul Bopp e Antônio de Alcântara Machado, com a colaboração de outros autores, como Mario de Andrade. Durante o primeiro ano, somou um total de dez números, e, em 1929, seu segundo ano – ou “2ª Dentição” como dizia a própria revista – foi publicada no jornal *Diário de São Paulo*, totalizando 15 números. Conferir, nas referências bibliográficas, a edição fac-símile com introdução de Augusto de Campos.
3. Para um panorama breve do período, além do já mencionado texto de Ismail Xavier, conferir Carlos Zilio (2009); Celso Favaretto (2000); Hélio Oiticica (1986a); Glauber Rocha (1965); e Fernão Ramos (1987). Destacamos, também, o teatro de José Celso Martinez Corrêa, a atuação multimídia no gênero do horror de José Mojica Marins, e a atuação nos âmbitos culturais e políticos de Abdias do Nascimento.
4. Oswald de Andrade faz menções à obra *Totem e tabu*. Essa foi publicada pela primeira vez como volume único em 1913 sob o título *Totem und Tabu*.
5. Sobre a *Revista de Antropofagia*, interessa notar que, quando veiculada pelo jornal de grande circulação, a diagramação das páginas acentuou o caráter fragmentário da linguagem e o conflito de imagens dissonantes.
6. Cito um fragmento do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*: “Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia. Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos (...)" (ANDRADE, 1990b, p. 45, grifo nosso).
7. Pinturas como *São Paulo* e *Estrada de Ferro Central do Brasil*, ambas de 1924, demonstram tentativas de geometrização e racionalização do plano pictórico antagonizadas por formas “moles”, intumescentes e descontínuas. Um outro exemplo paradigmático seria *Feira II*, de 1925,

pintura na qual frutas, plantas e animais são geometrizados, organizados em agrupamentos seriais, mas suas cores, volumes arredondados e formas irregulares carregam o plano pictórico de sensualidade, como a contradizer a mecanicidade da estrutura compositiva. Muitos outros exemplos da década de 1920 seriam possíveis (AMARAL, 2008).

**8.** Nos diz ainda o autor: “posto de parte o raciocínio sobre as causas [do descompasso entre posturas liberais e universalistas e a manutenção da escravidão], resta na experiência aquele desconcerto que foi o nosso ponto de partida: a sensação que o Brasil dá de dualismo e factício – contrastes rebarbativos, desproporções, disparates, anacronismos, contradições, conciliações e o que for – combinações que o Modernismo, o Tropicalismo e a Economia Política nos ensinaram a considerar” (SCHWARZ, 2000a, p. 21). Isso não deixa de reavivar a memória da cordialidade, tal como aparece em *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (2016). Vemos ecos desse modo de entender sociologicamente as relações estruturais que as formas artísticas mantêm com o seu contexto em críticos de arte como Rodrigo Naves, Sônia Salzstein, Paulo Sérgio Duarte e Otilia Arantes. A famosa frase de Mário Pedrosa (1998, p. 413), de que estaríamos “condenados ao moderno”, poderia servir aqui de chave interpretativa, embora de modo mais otimista, para denunciar a convivência contrastante, mas muitas vezes apaziguada, entre uma ideologia cultural emancipatória que não encontra lastros concretos no quadro sócio-político. Vale conferir, mesmo que rapidamente, a discussão de Sérgio Bruno Martins (2015) sobre a noção de “forma difícil”, de Rodrigo Naves, procurando uma alternativa à interpretação schwarziana.

**9.** Nos diz o autor, ao comparar a adesão às ideologias liberais e a manutenção de regimes coloniais: “Mesma coisa para o ciclo do café, decisivo e longo, cuja prosperidade assentava sobre a escravidão e, mais adiante, sobre o trabalho semiforçado, com o qual chegaria ao nosso tempo. Assim, a ligação do país à ordem revolucionada do capital e das liberdades civis não só não mudava os modos atrasados de produzir, como os confirmava e promovia na prática, fundando neles uma evolução com pressupostos modernos (...) O estatuto colonial do trabalho, desassistido de quaisquer direitos, passava a funcionar em proveito da recém-constituída classe dominante nacional (...) A mão de obra culturalmente segregada e sem acesso às liberdades do tempo deixava portanto de ser uma sobrevivência passageira, para fazer parte estrutural do país livre (...).” (SCHWARZ, 2000b, p. 26)

**10.** Os vocábulos teriam sido “encontrados por Amaral e Andrade no dicionário *Tesoro de la lengua guarani*(1639-40), do missionário peruano Padre Antonio Ruiz de Montoya. Este dicionário servia de auxílio para as novas missões jesuíticas em seu trabalho de evangelização das populações indígenas nas Américas durante o período colonial” (GUALBERTO; ROFFINO, 2021).

- 11.** Atentar que o termo “democracia racial” não aparece na obra referida de Freyre (1930), mas no debate crítico que se estabelece a partir dela.
- 12.** Segundo Abdias do Nascimento (1978), é “benevolente” a conversão do negro africano aos valores cristãos e civilizados do colonizador português, assim como uma outra mistificação é perceber as sobrevivências da cultura africana na culinária, música, dança, linguagem e religião como indício de “relações relaxadas e amigáveis entre senhores e escravos” (p. 55). Por fim, outro mito é a imagem benigna da “mãe preta”, responsável pelo aleitamento da criança branca (p. 57). Acrescenta-se que, no referido catálogo da exposição retrospectiva de Tarsila do Amaral no MASP, os ensaios de Irene V. Small (2019) e Maria Castro (2019) investigam criticamente e em profundidade as relações da pintura *A negra* (1923) com o estatuto da mulher negra escravizada, nos anos anteriores à Abolição.
- 13.** Para mencionar alguns exemplos, conferir, principalmente, as obras *A lua*, 1928; *Composição (figura só)*, 1930; e *Sol poente*, 1929 (AMARAL, 2008).
- 14.** Trata-se do texto “Tarsila: uma pintura estrutural” (CAMPOS, 2010, p. 464). A famosa construção do autor é: “A cor em Tarsila não é um elemento naturalista, um elemento de conteúdo. Será antes um elemento da forma, um formante, uma cor estrutural. E, no entanto, esses rosas e azuis “caipiras”, por exemplo, geometrizados nas casinhas que modulam o cenário tarsiliano, são também índices, vestígios óticos de um contexto brasileiro circunstante para o qual apontam como flechas sensíveis (...) Seu realismo não é, portanto, um realismo descritivo, de temática exterior, retórico, mas um realismo intrínseco, de signos, que pode abrir inclusive para o devaneio e para o mágico”.
- 15.** Além dos textos já mencionados em nota anterior com referências à produção artística nos anos 1960, vale conferir a tese de doutorado de Artur Freitas (2007).
- 16.** Tal como podemos identificar em *O local da cultura*, de Homi Bhabha (1998), e *Culturas híbridas*, de Néstor García Canclini (1998).
- 17.** O trecho a seguir poderia muito bem servir de sinopse da obra de Loureiro: “Não existe nada, nenhuma ‘vida nua e crua’, nenhum panorama exterior que possa ser proposto fora desse campo permeado pelo dinheiro; nada escapa do dinheiro. A produção e a reprodução são vestidas de trajes monetários” (HARDT; NEGRI, 2001, p. 51).

**18.** Bishop (2012, pp. 25-26) nos diz: "*In insisting upon consensual dialogue, sensitivity to difference risks becoming a new kind of repressive norm – one in which artistic strategies of disruption, intervention or overidentification are immediately ruled out as ‘unethical’. By contrast, I would argue that unease, discomfort or frustration – along with fear, contradiction, exhilaration and absurdity – can be crucial to any work’s artistic impact. This is not to say that ethics are unimportant in a work of art, nor irrelevant to politics, only that they do not always have to be announced and performed in such a direct and saintly fashion*". Vale atentar que a observação de Bishop sobre o Brasil carece de comparações mais nuançadas, ainda que seu interesse recaia sobre a obra de Augusto Boal realizada no exílio (em particular, na Argentina). Os contrastes que elabora em relação à mobilização da participação do espectador no contexto brasileiro, acaba reduzido às práticas do "sentir" e do "perceber", e a uma dependência estrita da abstração de corte construtivo. Ainda que essas sejam características latentes, não são capazes de explicar os múltiplos impulsos que diferenciam não somente os artistas oriundos dos grupos concreto e neoconcreto, mas também artistas cuja tônica política é evidente, como o próprio Oiticica, Cildo Meirelles e, por que não, outros artistas por vezes apartados do cânone das artes visuais, como José Mojica Marins e Abdias do Nascimento.

**19.** Muito diferente é a noção de espaço público em obras de um artista como Rubens Mano. A participação do espectador e a implicação dos contextos institucionais, em muitos de seus projetos, buscam uma espécie de enriquecimento democrático, sem a interdição do conflito. Sugiro, para essa comparação, a obra *Vazadores* – elaborada para a XXV Bienal Internacional de São Paulo (2002) – e a polêmica de seu encerramento antecipado. A justificativa econômica de evasão de receita da bilheteria também apontava para um déficit de universalização do acesso.

**20.** Dado que a bibliografia sobre o neoconcretismo é extensa e as omissões são inevitáveis, limito-me a indicar alguns nomes de pesquisadores que se debruçaram sobre o assunto, e que influenciaram diretamente o modo como entendo o assunto, entre eles Mário Pedrosa, Hélio Oiticica, Celso Favaretto, Paulo Herkenhoff, Sônia Salzstein, Guy Brett, Paula Braga, Sérgio Bruno Martins, Felipe Scovino, Michael Asbury e Irene V. Small.

**21.** Mombaça faz uma crítica da não racialização do debate sobre a participação. Argumenta que o exercício contínuo da produção da diferença (e o caráter emancipatório que adviria daí) proposto

pela participação, se não reconhece a esfera de privilégio (branco) na qual é debatido e praticado, não faz mais do que ser “devorado” pelo sistema cognitivo capitalista no qual se assenta.

**22.** Trata-se da exposição “Véxoa: Nós sabemos”, com curadoria de Naine Terena, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre 31 de outubro de 2020 e 22 de março de 2021. Conferir *website* da instituição: <http://pinacoteca.org/programacao/vexoa-nos-sabemos/>. Acesso em: 4 nov. 2021.

**23.** Trata-se da performance *Pagé-onça hackeando a 33<sup>a</sup> Bienal de Artes de São Paulo*, 2018.

## ■ REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **O trato dos viventes**: formação do Brasil no Atlântico Sul. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ALMEIDA, Bruno de. Reprodução Assistida, abr. 2018. Disponível em: <https://www.joaoloureiro.info/filter/en/Assisted-reproduction-2018>. Acesso em: 30 jan. 2022.

ALTMAYER, Guilherme. A secagem rápida de Lyz Parayzo. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, Dossiê Mix Education, sobre arte, sensualidade e educação, v. 1, n. 28, pp. 15-19, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25920/18488>. Acesso em: 29 abr. 2022.

AMARAL, Aracy. **Tarsila**: sua obra e seu tempo. 4. ed. São Paulo: Editora 34: Edusp, 2010.

AMARAL, Tarsila do. **Catálogo raisonné Tarsila do Amaral**. São Paulo: Base 7: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008. v. 1.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Secretaria de Cultura, 1990a. pp. 47-52.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Secretaria de Cultura, 1990b. pp. 41-45.

ANDRADE, Oswald de. Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial. In ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Secretaria de Cultura, 1990c. pp. 157-159.

BANIWA, Denilson. ReAntropofagia. **The Brooklyn Rail**, New York, fev. 2021. Disponível em: <https://brooklynrail.org/2021/02/criticspage/ReAntropofagia>.

Acesso em: 10 fev. 2021.

BHABHA, Homi Kharshedji. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 24., 1998, São Paulo. **XXIV Bienal de São Paulo**: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998a. v. 1.

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 24., 1998, São Paulo. **XXIV Bienal de São Paulo**: arte contemporânea brasileira: um e/entre outro/s. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998b. v. 4.

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 25., 2002, São Paulo. **XXV Bienal de São Paulo**: iconografias metropolitanas. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/7055>. Acesso em: 22 mar. 2022.

BISHOP, Claire. **Artificial Hells**: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London: Verso, 2012.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

CAMPOS, Augusto de. Revistas re-vistas: os antropófagos. **Revista de Antropofagia**. Ed. facsim. São Paulo: Abril Cultural: Metal Leve, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios sobre teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1992. pp. 231-256.

CAMPOS, Haroldo de. Tarsila: uma pintura estrutural. In AMARAL, Aracy. **Tarsila**: sua obra e seu tempo. 4. ed. São Paulo: Editora 34: Edusp, 2010,

pp. 463-464.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CASTRO, Maria. Tanto paulista quanto parisiense: o pensamento racial em A negra. In OLIVA, Fernando; PEDROSA, Adriano (org.). **Tarsila popular**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019. pp. 54-67. Catálogo de exposição.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

FREITAS, Artur. **Contra-arte**: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973. 2007. 361 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/27151>. Acesso em: 29 abr. 2022.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1930.

GUALBERTO, Tiago; ROFFINO, Sara. Só a antropofagia nos une? **The Brooklyn Rail**, New York, fev. 2021. Critics Page. Disponível em: <https://brooklynrail.org/2021/02/criticspage/Cartas-aos-Leitorxs>. Acesso em: 8 fev. 2021.

GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 68, n. 66, 21 mar. 1959. Suplemento Dominical (21-22 mar. 1959), pp. 4-5. Disponível em: [http://memoria.bn.br/doctreader/DocReader.aspx?bib=030015\\_07&pagfis=99953](http://memoria.bn.br/doctreader/DocReader.aspx?bib=030015_07&pagfis=99953). Acesso em: 29 abr. 2022.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In AMARAL, Aracy (coord.). **Projeto construtivo na arte**: 1950-1962. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977, pp. 85-94.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 13. ed. São Paulo: Loyola, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 27. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

IANNI, Octávio. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

LEFEBVRE, Henri. **The Production of Space**. Oxford: Blackwell, 1993.

LIMA, Luiz Costa. Antropofagia e controle do imaginário. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, pp. 62-75, 1991.

MARINETTI, Filippo Tommaso. Initial Manifesto of Futurism. In TAYLOR, Joshua Charles. **Futurism**. New York: Museum of Modern Art, 1961. pp. 124-125.

MARTINS, Sérgio Bruno. A dificuldade da forma difícil. **Revista VIS**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Brasília, v. 13, n. 1, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/14482>. Acesso em: 16 abr. 2022.

MOMBAÇA, Jota. A plantação cognitiva. In ARTE E DESCOLONIZAÇÃO, 2., 2019, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: MASP, Afterall, 2020. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-QYyC0FPJZWoj7Xs8Dgp6.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2022.

MONTEIRO, John Manuel. **Negros da terra**: índios e bandeirantes nas

- origens de São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MOUFFE, Chantal. Quais espaços públicos para práticas de arte crítica? **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 27, pp. 181-199, 2013.
- MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- MUNIZ, Leandro. Museus e galerias revém seus modos expositivos na apresentação de arte indígena. **Revista Select**, v. 10, n. 50, abr.-jun. 2021. Disponível em: <https://www.select.art.br/arte-indigena-como-expor/>. Acesso em: 27 abr. 2022.
- NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- NUNES, Benedito. A antropofagia ao alcance de todos. In ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Secretaria de Cultura, 1990. pp. 5-39.
- NUNES, Benedito. Antropofagia e vanguarda – acerca do canibalismo literário. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 9, n. 7, pp. 316-327, 2004. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i7p316-327. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/lis/article/view/25428>. Acesso em: 22 mar. 2022.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986a.
- OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. In OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986b. pp. 84-98.
- OLIVA, Fernando; PEDROSA, Adriano (org.). **Tarsila popular**. São Paulo: Museu

de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019. Catálogo de exposição.

PEDROSA, Mário. Arte Ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. pp. 205-209.

PEDROSA, Mário. Brasília, a cidade nova. In PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília (org.). **Acadêmicos e modernos**: textos escolhidos III. São Paulo: Edusp, 1998. pp. 411-421.

PERA, Luiz Renato Montone. Codificação (sobre um trabalho de João Loureiro). In: (RE)EXISTÊNCIAS: ANAIS DO 30º ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 30, 2021, João Pessoa. **Anais** [...]. João Pessoa: ENANPAP, 2021. Disponível em: [www.even3.com.br/Anais/30ENANPAP2021/383601-CODIFICACAO-\(SOBRE-UM-TRABALHO-DE-JOAO-LOUREIRO\)](http://www.even3.com.br/Anais/30ENANPAP2021/383601-CODIFICACAO-(SOBRE-UM-TRABALHO-DE-JOAO-LOUREIRO)). Acesso em: 22 mar. 2022.

RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968-1973)**: a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. **Revista Civilização Brasileira**, ano 1, n. 3, pp. 165-170, jul. 1965.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000a.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo:** Machado de Assis. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000b.

SMALL, Irene V. Plasticidade e reprodução: A negra, de Tarsila do Amaral. In OLIVA, Fernando; PEDROSA, Adriano (org.). **Tarsila popular.** São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019. pp. 38-53. Catálogo de exposição.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento:** cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZILIO, Carlos. Da Antropofagia à Tropicália. **Arte & Ensaio**, Rio de Janeiro, [v. 18], n. 18, pp. 114-147, 2009.

## ■ SOBRE O AUTOR

**Luiz Renato Montone Pera** é artista, pesquisador e docente. Doutor, Mestre (ambos sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Claudio Mubarac) e Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade de São Paulo, foi, também, pesquisador visitante do programa de pós-graduação da Technological University Dublin, sob supervisão da Profa. Dra. Niahm O’Malley (Irlanda, 2018). Recebeu bolsas da CAPES/CNPQ (2019-2021), Government of Ireland International Education Scholarship (2018) e FAPESP (2015-2016). Foi premiado por seus projetos artísticos no 42 Salão Nacional de Arte de Ribeirão Preto (2017), 24 Visualidade Nascente (2016), Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais (2012) e VI Encontro de Artes de Atibaia (2007). Recebeu indicações ao Prêmio PIPA em 2017 e 2014. Participou das residências artísticas Museu Sem Paredes (Museu de Arte do Espírito Santo, 2021), Red Bull House of Art (São Paulo, 2011) e Programa de Residencias Artísticas Para Creadores de Iberoamérica y Haití en México (2010). Desde 2018, é docente no curso de Artes Visuais da FMU, em São Paulo.

Artigo recebido em  
5 de maio de 2022 e aceito em  
7 de junho de 2022.

## **LISTA DE DEFESAS**

### **MESTRADO**

Título: "As Belas Artes traduzidas: imagem, imprensa e a formação da cultura visual no Rio de Janeiro, século XIX"

Aluno: Marianne Farah Arnone

Orientador: Domingos Tadeu Chiarelli

Data da Defesa: 10/05/2022

Título: "Artista-educa-dor: a somatopolítica neoliberal e a crise da sensibilidade do corpo ocidental(izado)"

Aluno: Danilo Patzdorf Casari de Oliveira

Orientador: Dália Rosenthal

Data da Defesa: 05/05/2022

### **DOUTORADO**

Título: "Imagens, superexposição e enigmas: exercícios críticos nas práticas on-line de Aleta Valente e Wisrah Villefort"

Aluno: Charlene Cabral Pinheiro

Orientador: Dária Gorete Jaremtchuk

Data da Defesa: 19/07/2022

Título: "Yuko"

Aluno: Madali Rosa Guedes Gonçalves

Orientador: Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro

Data da Defesa: 27/05/2022

Apoio:



**ARS** é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade de seus autores. Todo material incluído nesta revista tem a autorização expressa dos autores ou de seus representantes legais. A editoria da **ARS** agradece qualquer informação relativa a autoria, titularidade e/ou outros dados que estejam incompletos – visto que todos os esforços foram realizados para reconhecer os direitos morais, autorais e de imagem nesta edição – e se compromete a incluí-los nas futuras reedições.

© 2022 dos autores e da ECA | USP

**distribuição** on-line / dos editores  
**textos** Edita Book  
**títulos e notas** Univers LT Std  
**capa** Wallace Masuko