

## **As Semanas de Arte Moderna de 2022**

**José Bento Machado Ferreira (USP)**

O centenário da Semana de Arte Moderna de 1922 não reproduz o relato glorificador institucionalizado pelo cinquentenário. Diversas expografias confrontam o evento e suas repercussões com a força expressiva da produção artística subestimada pelo movimento modernista. Entre outras produções importantes dentro e fora da cidade de São Paulo, consideramos *Projetos para um cotidiano moderno no Brasil, 1920-1960*, que iniciou no dia 21 de agosto de 2021 no MAC-USP e permanece até 24 de julho de 2022; *Era uma vez o moderno (1910-1944)*, inaugurada em 10 de dezembro de 2021 no Centro Cultural FIESP, que esteve em cartaz até 29 de maio de 2022; *Esse extraordinário Mário de Andrade*, inaugurada no dia 25 de janeiro no Museu Afro Brasil, com encerramento no dia 30 de junho; *Raio-que-o-parta: ficções do moderno no Brasil*, no SESC 24 de Maio, que dura de 10 de fevereiro a 7 de agosto e *Contramemória*, realizada no Theatro Municipal de São Paulo de 18 de abril até 5 de julho. O exame comparado de excertos específicos de cada exposição pode abrir uma fresta para a compreensão sobre o processo de memorialização do modernismo brasileiro.

A poucos metros do teatro, palco da manifestação performática coletiva que completa cem anos, no SESC 24 de Maio, um grupo de curadores produziu uma constelação a partir de ideias norteadoras com o objetivo de “expandir o

entendimento das muitas modernidades experimentadas no Brasil” e “contemplar o que extrapola o ambiente paulista, visibilizando outros legados”, conforme o folheto distribuído ao público. Aldrin Figueiredo, Clarissa Diniz, Divino Sobral, Marcelo Campos, Paula Ramos e Raphael Fonseca compuseram a equipe curatorial de *Raio-que-o-parta – ficções do moderno no Brasil*, título inspirado na imprecação, mas que também designa o empréstimo de elementos modernistas no desenho das casas paraenses.

A exposição criou embates entre uma certa visão da arte moderna e a força dos trabalhos de artistas vistos como subalternos, seja por sua origem geográfica, classe social, religiosidade, identidade étnica, gênero, perfil psicológico ou as diversas interseccionalidades existentes em meio a essas formas de classificação. As esculturas em madeira de Mestre Guarany, Agnaldo Manuel dos Santos e Conceição Freitas da Silva apresentam precisão formal e conexão com o imaginário popular normalmente associadas ao modernismo brasileiro. Eles questionam o naturalismo acadêmico e se situam no limiar entre figura e abstração. Aos bronzes de Victor Brecheret e Liuba Wolf, porém, coube o estatuto de obras de arte moderna, enquanto os anteriores foram considerados como tradicionais e incultos. A reunião desses trabalhos no mesmo espaço expositivo produz “choques de heterogeneidades” (Didi-Huberman, 2017) que pressionam as “molduras” (Belting, 1995) pelas quais se apresentam as obras de arte.

Estranhamente, uma paisagem arbórea se projeta da parede, presa pela lateral. Troncos e galhos formam uma espécie de rede, da qual emergem duas borboletas coloridas. A posição peculiar da pintura expõe o texto pintado na parte de trás, escrito em letra cursiva com tons terrosos semelhantes aos da paisagem: “Amadeo Luciano Lorenzato / Pintor autodidata e franco atirador / Não tem escola / Não segue tendências / Não pertence a igrejinhas / Pinta conforme lhe dá na telha / Amém / 1948”. Lorenzato sobreviveu à gripe espanhola no Brasil e à Segunda Guerra Mundial na Itália, passou pela Real Academia de Arte em Vicenza, conheceu o Leste Europeu de bicicleta e, de volta ao Brasil, trabalhou como operário. Sua primeira exposição individual aconteceu aos 67 anos de idade. A posição do quadro anuncia o contramanifesto como fio condutor da exposição, voltada para visualidades, musicalidades, corporeidades, religiosidades e performatividades que não se enquadram nas categorias ditas pela modernização.

Pinturas religiosas afrobrasileiras de Rafael Borjes de Oliveira registram sacrifícios a “Xangou” e aparições de “Ôxum” e “Lôgum-Edé”. Uma paisagem noturna e nevoenta de Guignard aparece iluminada pela festa de São João. Embora Rubem Valentim seja conhecido pelo estilo concretista dos “emblemas” que ele mesmo afirma não serem formas abstratas, mas representações dos Orixás, a exposição no SESC apresentou uma série de seis desenhos de ex-votos criados pelo artista soteropolitano em 1951. O interesse por essas peças típicas do catolicismo santorial, por oposição ao

catolicismo oficial (cf. Teixeira, 2012), é recorrente nas expografias sobre o centenário da Semana de Arte Moderna, uma vez que Mário de Andrade fez delas uma parte importante das coleções de suas “missões folclóricas”. Registros filmados dessas expedições também integram *Raio-que-o-parta*. Pífaros e batuques ressoam pelo espaço e permeiam os núcleos que compõem a exposição.

Apesar do controle da Igreja sobre os aspectos emocionais das imagens, certas práticas religiosas ocorreram ao arpejo das autoridades eclesásticas, que cederam espaço às pinturas e estatuetas com as quais os devotos retribuem aos santos por intervenções de cura a eles creditadas. O músico e poeta paulistano encontrou nas “missões” a matéria verdadeira que os manifestos e pinturas modernistas reivindicaram à distância, como antropólogos de gabinete diante do “turista aprendiz”, que alimentava a *Revista de Antropofagia* com relatos etnográficos. Duas curiosas fotografias sem data nem autor retratam o distanciamento entre o modernismo e o imaginário ao mostrar o compositor Heitor Villa-Lobos, diretamente envolvido na Semana, caminhando entre máscaras e instrumentos do “Bloco Sôdade do Cordão”, manipulando-os com um misto de interesse e estranhamento, como se o personagem da famosa gravura de Goya observasse desperto os monstros que o sono da razão produz.

Pequenas aquarelas de Tarsila do Amaral datadas de 1925, *Bicho barrigudo*, *Mulher de máscara*, *Mulher azul* e *Bicho pernilongo* sugerem imagens

do inconsciente aprendidas com o surrealismo. Lídia Baís, Albino Braz e Carlos Pertuis oferecem uma exploração mais radical da dimensão cartografada pela psicanálise, mas desbravada por artistas modernos. A pintora campo-grandense, colaboradora de Ismael Nery, foi internada em clínicas psiquiátricas devido ao comportamento visto como desviante por sua poderosa família. Braz, nascido na Itália, foi internado no Juqueri e tratado por Osório César de 1934 a 1950. Pertuis foi internado no Rio de Janeiro depois de uma visão cósmica e acompanhado por Nise da Silveira de 1946 a 1977. Visões místicas, animais fantásticos e uma cena apocalíptica semelhante às invasões alienígenas da ficção-científica, produzidos por esses artistas, testemunham o confronto com as modernas técnicas de administração dos corpos.

No segundo episódio da *Legenda* (o primeiro a ser pintado por Giotto, entre 1297 e 1299), Francisco doa seu manto a um homem pobre diante da paisagem em que cidade e monastério se confrontam, cada um sobre uma montanha, de modo que o céu pareça descer à terra para tocar a cabeça aureolada, formando uma massa azulada que se desdobra na túnica do futuro santo. Alheio à retórica do gesto de presságio e do acontecimento milagroso nos lugares ermos, Carlos, como o chama Nise da Silveira, retrata o encontro entre o céu e a terra de modo análogo ao pintor medieval. Internado como esquizofrênico por causa de uma epifania, o artista vê figuras isoladas sendo conduzidas por um espaço urbano fantástico até o ponto onde estruturas tecnológicas celestiais, “navios entre estrelas” (Silveira, 2015, p. 120)

diluem toda construção humana (fig.1). *Abandono* e *Pesadelo*, duas xilogravuras de Goeldi, compõem, com a visão de Pertuis, o pessimismo quanto à possibilidade da vida digna sob o cenário de desolação produzido pela vida moderna e imposto pelo progresso industrial, por sua vez enaltecido por uma pintura ufanista, perfeita antítese dessas gravuras, *A bênção da opulência amazônica* (Branco e Silva, 1955), na qual Cristo abençoa a paisagem com uma torre de eletricidade instalada em pleno rio e uma profusão de mercadorias agrícolas aguardando o escoamento. Diante desta pintura, uma criança perguntou aos que a acompanhavam: – é assim que é o Céu? Responderam que sim, aparentemente constrangidos pelas outras imagens da exposição, não tão cristãs.

Além dos itens das “missões folclóricas”, também é recorrente a referência ao pensamento brasileiro. Publicado em 1933, *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre, foi ilustrado pelo artista moderno Cícero Dias em sua primeira edição. O desenho em nanquim aquarelado do Engenho Noruega mostra diversas maneiras de agir descritas no livro, como uma espécie de microcosmo do Brasil, uma vez que “a casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político” (Freyre, 2003, p. 36). O desenho original foi exposto no SESC 24 de Maio ao lado de uma pintura criada pelo escritor. Uma mulher branca enlutada aparece sentada ao lado de uma criança negra. Três coqueiros pontuam a paisagem com casas ao fundo. A evidente imperícia do trabalho denuncia uma falta de

sensibilidade que comprometeria também a interpretação do Brasil. O movimento modernista teria um papel análogo ao da teoria social na construção de uma narrativa apaziguadora sobre a colonização. Freyre não omite a violência inerente à escravidão, mas elogia a capacidade dos portugueses de exercê-la. A ilustração retrata a exploração sexual e as brincadeiras infantis entre negros e brancos, a capela no interior da “casa-grande” e a religiosidade praticada por escravizados no setor onde são confinados, diante da “senzala”.

Uma versão impressa do desenho integrou a exposição *Era uma vez o moderno (1910-1944)*, com curadoria do professor Luiz Armando Bagolin (IEB-USP) e do historiador Fabrício Reiner, que possui concepção diversa. Uma perspectiva sincrônica restringiu essa expografia aos antecedentes e desdobramentos imediatos da Semana de Arte Moderna com um recorte histórico definido, em contraste com o posicionamento diacrônico, apropriado a um revisionismo crítico necessário, realizado, por exemplo, no SESC 24 de Maio. A exposição no Centro Cultural FIESP apresentava quase exclusivamente documentos e obras pertencentes ao acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP sob uma luminosidade intencionalmente reduzida para preservar os objetos. Talvez a melhor lição do centenário da Semana de Arte Moderna e por consequência a ideia principal desta resenha seja a complementaridade entre os dois estilos expográficos. A abertura da exposição *Era uma vez o moderno* faz referências aos primeiros contatos do público brasileiro com a arte moderna

européia por meio de exposições de Emma Voss (1910), Lasar Segall (1913) e Anita Malfatti (1914) em São Paulo. O expressionismo desses artistas teve pouca ressonância até 1917, quando a pintora brasileira foi duramente criticada por Monteiro Lobato na edição noturna de *O Estado de São Paulo*. As pinturas *A estudante russa* (1915) e *O homem amarelo* (fig. 2) foram produzidas nos EUA, apresentadas na exposição de 1917 e guardadas pela autora até a Semana de Arte Moderna. As duas pinturas pertencem ao acervo do IEB-USP e foram expostas por Bagolin e Reiner no Centro Cultural FIESP.

Em 1917, Monteiro Lobato associou os trabalhos de Anita Malfatti a uma “arte anormal” estudada por psiquiatras a partir dos “desenhos que ornaram as paredes internas dos manicômios”, pontuando que neles “esta arte é sincera”, ao passo que, nas “exposições públicas”, é “mistificação pura” (in Brito, 1997, p. 47). O escritor tece considerações sobre a necessária adequação entre a representação artística e a percepção sensorial, que ele considera obedecerem a leis imutáveis e necessárias. O posicionamento de Monteiro Lobato é similar ao do guia da exposição de “arte degenerada”, realizada em 1937 na Alemanha pelo regime nazista com obras que em seguida foram incineradas, entre as quais, trabalhos de Lasar Segall, então já radicado no Brasil. A gravura *A santa da luz interior* (Klee, 1921), da qual o MAC-USP possui uma impressão, aparece próxima a um retrato criado por um paciente psiquiátrico: “Duas ‘santas’!! A de cima se chama ‘Santa da luz interior’ e foi feita por Paul Klee. A de baixo foi feita por um esquizofrênico de

um asilo para loucos. É muito revelador que essa ‘Santa Madalena com uma criança’ pareça tão mais humana do que o trabalho de Paul Klee, que pretendia ser levado a sério por toda a parte.”<sup>12</sup>

A expografia do acervo do MAC-USP tem o cuidado de expor imagens desse documento ao lado da gravura de Klee e de outros trabalhos de artistas proscritos pelo nazismo como Karl Schmidt-Rottluf e Lasar Segall. Em *Era uma vez o moderno* há apenas uma breve menção à crítica de Monteiro Lobato, embora ela antecipe em duas décadas o documento nazista ao desqualificar tanto o artista moderno quanto o artista incomum em nome do que se impõe como norma. A presença física das pinturas que ressurgiram na Semana de Arte Moderna, porém, fala por si. Cronistas do evento, Mário da Silva Brito e Joaquim Inojosa tratam da crítica à exposição de 1917 como “estopim” da Semana, palavra utilizada por ambos, pois teria reunido “os Andrades” em defesa da pintora e do modernismo, contra o cânone que o autor de *Urupês* procurava sustentar, ele mesmo um pintor frustrado (assim como o líder nazista).<sup>13</sup> É preciso, então, observar a pintura de Anita Malfatti e toda a constelação modernista sem desconsiderar os posicionamentos que tentaram abatê-la, uma pintura “pautada principalmente por um ato disruptivo em relação à forma e ao colorido convencionais” (Bagolin, 2020, p. 55).

A exposição no Centro Cultural FIESP apresentou vasto conjunto de anotações pessoais, cartas, publicações, desenhos,

pinturas, esculturas e objetos. Monitores de vídeo em posição vertical projetavam atores interpretando Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Manuel Bandeira e Mário de Andrade. Em uma espécie de licença poética expográfica, os personagens falavam o que tinham escrito. Não havia incômodo visual nem auditivo devido à discrição com que essas intervenções foram executadas. A conclusão da exposição apontava novos rumos para o modernismo nas gravuras de Lívio Abramo e Goeldi, nas pinturas de Clóvis Graciano e Guignard. Uma última seção apresentou um autorretrato de José Pancetti e a leitura de uma carta nunca enviada a Manuel Bandeira, na qual Mário de Andrade aponta problemas de saúde e reflete sobre a proximidade da morte. No autorretrato, o pintor opta por um esquema simples de cores, não cria volumes, assume a planaridade da tela e a simplicidade das formas. A contiguidade entre o texto e a pintura propôs uma apreensão de si como legado modernista, mas, por outro lado, questionava os seus limites. Algo do modernismo precisava morrer para que o autorretrato não fosse um mergulho introspectivo na subjetividade, mas a mera falta de assunto, um objeto neutro, uma vez que o próprio fazer da pintura seria o assunto.

Em *Projetos para um cotidiano moderno no Brasil, 1920-1960*, a fragilidade dos documentos expostos exige da professora Ana Magalhães (MAC-USP) e da pesquisadora Patrícia Freitas uma

<sup>12</sup> Entartete “Kunst”, *Ausstellungsführer*, p. 25. Disponível em: <http://shorturl.at/DGJ01>.

<sup>13</sup> Brito, 1997, p. 66; Inojosa, 1975, p. 116.

atmosfera igualmente austera e sombria para um outro recorte sincrônico, dir-se-ia um estilo expográfico uspiano, verdadeira imersão na escala real das obras que desmente a esquizofrenia das “exposições imersivas” com projeções gigantescas de obras de arte em megaeventos de *shopping-centers*. No Centro Cultural da FIESP, a observação de uma reprodução de Léger impressa em 1928 era pontuada pelo clamor de Tarsila do Amaral para que Anita Malfatti “viesse” a Paris, onde sua arte seria compreendida. Na carta, também exposta, a caligrafia parece estranhamente atual. Depois de sucessivas reformas ortográficas e uma sobreposição vertiginosa dos meios de comunicação, o papel manuscrito parece uma transmissão mais comunicativa do que toda digitação. Nas entrelinhas e sussurros sentia-se a violência da crítica fascista que intimidara a destinatária por anos a fio. No Museu de Arte Contemporânea da USP, a expografia também oferece o estímulo auditivo discreto, mas musical, das *Variações de um tema nordestino*, compostas por Camargo Guarnieiri a partir do “coco de Lampião”, recolhido por Mário de Andrade em 1938. Trata-se da trilha para o bailado *A cangaceira* (1953), com concepção visual criada por Flávio de Carvalho. *Projetos para um cotidiano moderno no Brasil* concentra-se em documentos do MAC-USP “relacionados à circulação da linguagem moderna no ambiente paulistano” de acordo com o texto de parede produzido pelas curadoras. Não se trata, então, de obras de arte tradicionais como pintura e escultura, mas de trabalhos nas áreas de artes gráficas, *design*, muralismo, figurino

e cenário. Assim como a reprodutibilidade técnica, o ambiente urbano transforma a natureza das obras de arte. *Projetos* avalia a participação dos modernistas nas escalas mais públicas e menos auráticas do espetáculo, das revistas ilustradas e da mobilidade urbana. Alguns desses trabalhos foram vistos por milhares de pessoas, como a charge *Dança do Capital com a Morte* (Di Cavalcanti, 1950), em que um personagem obeso com fraque e cartola dança com uma versão da Catrina, “*la calavera garbancera*”, criada por José Guadalupe Posada nos anos de 1910 para criticar os privilégios da elite e retomada por Diego Rivera em mural de 1947. Outros nem chegaram a ser executados. O bailado *A cangaceira* foi proibido pelo então prefeito Jânio Quadros, informa o texto curatorial. Os estudos para murais de John Graz (fig. 3), um dos participantes da Semana, evidenciam o vínculo da arte moderna com o ambiente urbano. Eletrificação, trabalho, mobilidade, paisagismo e verticalização não negam a experiência estética, mas produzem outras formas de sensibilidade, que se oferecem ao conjunto da sociedade e não a círculos restritos, que podem ser vistos por todos os passantes e não apenas pelos que têm acesso, que podem ser reproduzidos. O recorte temporal da exposição possui um teor crítico, uma vez que demarca o período em que essa dimensão utópica tem validade.

Desde 1922, o Theatro Municipal não havia sediado exposições de arte. O artista plástico Jaime Lauriano, a antropóloga Lilia Schwarcz e o pesquisador Pedro Meira produziram,

para o centenário da Semana de Arte Moderna, a exposição *Contramemória* no local onde ela ocorreu. Das exposições aqui contempladas, trata-se da única na qual o espaço ao redor exerce um papel determinante para a observação das obras. No saguão, o bronze *Tião* (Flávio Cerqueira, 2017) mistura-se com o espaço, uma vez que a escadaria é decorada com estátuas de bronze. Mas se trata de um corpo descamisado com o rosto coberto, as mãos amarradas e crivado de balas, como um São Sebastião profano. A escultura *Trópico 22* de Sonia Gomes, por sua vez, destoa do espaço. Produzida com tecidos usados, costurados e retorcidos, sua forma recusa a condição de coisa, possui a corporeidade dos gestos, da experiência de vida, da memória que emerge, não da memória morta do “lugar de memória”, mas da memória ativa. Não podendo pendurar quadros nas paredes, os curadores desenvolveram suportes que ligavam os corredores do segundo andar do teatro. A artista indígena Daiara Tukano teve dois projetos negados pela administração do espaço e desabafou sua revolta com um texto sobre papel *craft*, que deveria ficar estendido sobre a escadaria, o que tampouco foi permitido, de modo que sua *Carta cobra* serpenteava entre as obras, enrodilhada nessa estrutura expositiva.

Em alguns setores, os curadores criaram painéis nos quais as imagens entravam em choque. Um desses painéis reunia quatro trabalhos de Denilson Baniwa, um artista de origem indígena, dois desenhos de Tarsila do Amaral, a célebre artista modernista e uma pintura de Clóvis Aparecido dos Santos, ligado ao Atelier Gaia, do Núcleo Psiquiátrico da Colônia

Juliano Moreira, antigo Jacarepaguá, no Rio de Janeiro. Desenhos como *Criança com igreja e palmeiras* e *Portal com gente*, bem conhecidos por quem frequenta o acervo do MAC-USP, não reproduzem o discurso mítico e identitário das paisagens pintadas, com seus volumes impositivos e cores pulsantes. Muitas vezes as linhas não se tocam, as paisagens parecem prestes a se desfazer com um sopro, há continuidade entre natureza, arquitetura e gente. Nascido na região do Rio Negro (AM) e radicado em Niterói (RJ), Denilson Baniwa produziu intervenções sobre quatro gravuras de Johann Moritz Rugendas, artista alemão que veio ao Brasil para trabalhar na expedição Langsdorff e permaneceu por alguns anos depois de se desentender com o barão. *Encantados* (fig. 4) reformula o procedimento praticado por Baniwa durante o programa *Vozes contra o racismo*, realizado em 2020 pela Secretaria Municipal de Cultura, quando projetou imagens de grafismos indígenas sobre o *Monumento às Bandeiras*, opulento grupo escultórico colonialista criado pelo egresso da Semana de Arte Moderna, Victor Brecheret. De certo modo, *Encantados* também presta homenagem a Jaider Esbell, recentemente falecido, uma vez que em *Cartas ao velho mundo* (2019) o artista makuxi produz intervenções parecidas, sobrescrevendo um luxuoso livro de história da arte com desenhos de seres espirituais e textos anticolonialistas. Apesar da procedência mítica dessas imagens, o procedimento remete à montagem vanguardista e ao forte teor agonístico dos “atropelos” da arte urbana. O MASP recebeu em 1992 a

doação da impressão de uma das gravuras ressignificadas pelo artista amazonense. Em *Guerillas*, o embate entre as flechas do grupo indígena e os arcabuzes dos invasores parece equilibrado. Há mortos dos dois lados e, embora uma parte do grupo pareça fugir mata adentro, os “brancos” parecem cercados, acuados, assustados e desorientados por uma queimada descontrolada. A principal diferença, Rugendas parece fazer questão de apontar, uma vez que o faz no primeiro plano da gravura, é a presença de mulheres e crianças entre os indígenas. Uma criança pequena, pouco maior do que um bebê, abraça o pescoço de uma mulher caída ao lado de sua lança. Perto dela, um homem negro é atingido no peito enquanto um índio resiste bravamente à lâmina da baioneta trocando olhares e gritos furiosos com seu algoz. A colonização das Américas é excepcional, uma vez que não se trata apenas de um confronto entre um modo de produção regulado pelo parentesco e o Estado tributário. Trata-se do estabelecimento de um “sistema-mundo” (cf. Quijano, 2000) preparatório para o modo de produção capitalista. As comunidades indígenas não possuem autoridade política centralizada, uma vez que são reguladas por mitos e ritos. Tradicionalmente, as imagens dos seres espirituais ocupam mais o imaginário coletivo do que a cultura material. Torná-las visíveis não é uma tarefa simples para os artistas indígenas contemporâneos, embora os artistas e escritores modernistas o fizessem com desenvoltura operando sob o lema de que “a antropofagia nos une”. Jaider Esbell, Denilson Baniwa e Daiara Tukano (era esse um dos projetos

vetados) evidenciam a persistência desse imaginário ao “atropelar” as imagens físicas colonialistas com uma modalidade de imagem que a sociedade moderna, normativa e desritualizada já não é capaz de produzir, a não ser em experiências radicais, limítrofes, como a de Clóvis Aparecido dos Santos, que viveu em situação de rua, trabalhou como catador e passou a pintar formas e seres imaginários sob tratamento psiquiátrico. Tarsila do Amaral capta em seus desenhos uma realidade tênue, fugidia, pois desprovida dos elementos míticos e simbólicos nos quais os outros trabalhos encontram sua substância. *Contramemória* produz miríades desses choques, com obras de grandes mestres modernistas, de artistas contemporâneos, coletivos de ativistas, mas principalmente com o próprio espaço. Enquanto o seu entorno tornou-se lugar de manifestações políticas, festas populares e diversas performatividades, o interior do Theatro Municipal conserva intactos os signos dos privilégios patrimonialistas que cem anos de modernismo não abalaram.

Com curadoria do artista plástico Emanuel Araújo, diretor do Museu Afro Brasil, *Esse extraordinário Mário de Andrade* abre mão de qualquer austeridade, produz uma grande quantidade de referências cruzadas, estímulos visuais e sonoros e abusa das reproduções. Em sua ousadia expográfica, flerta com o risco de amortecer pelo excesso, mas obtém alguns resultados importantes. Com teor elogioso à figura de Mário de Andrade e aos artistas modernos como um todo, a exposição do Museu Afro Brasil reúne

parte importante das coleções do Acervo Histórico da Prefeitura Municipal de São Paulo e do Museu de Arte Sacra. Pinturas de Vicente do Rego Monteiro, um bronze monumental de Brecheret e fotografias de Militão Augusto de Azevedo. A exposição termina em dois salões que colocam lado a lado uma instalação sobre os bailes da Sociedade Pró-Arte Moderna, ou SPAM, decorados por Lasar Segall, e uma coleção de pinturas acadêmicas que circunscreve o cânone que os modernistas combateram.

Um gesto expográfico notável reuniu uma Nossa Senhora das Dores de Aleijadinho à coleção de ex-votos (fig. 5) sob o som de *Viola quebrada* (1926), parceria de Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos, na versão de Teca Calazans produzida pela Funarte em 1998. O pesquisador das culturas populares brasileiras também investigou a arte sacra, participou da valorização da obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e dedicou seu último livro à vida e obra do Padre Jesuíno de Monte Carmelo, cujas pinturas o Museu de Arte Sacra também emprestou ao Museu Afro Brasil por ocasião da exposição sobre o escritor.

Era impossível olhar para a imagem religiosa oficial sem ver, ao fundo, o conjunto de imagens do catolicismo santorial. Enquanto a letra da canção trata do “golpe duro” pelo qual o “coração estremeceu”, a estatueta exprime o repertório de emoções prescrito pela cultura da Contrarreforma: cada prego corresponde a uma das “dores” de Maria causadas pelos presságios sobre os sofrimentos do filho, o terror da perseguição imposta por Herodes, o pavor da fuga para o Egito, o desespero de ter perdido o menino por três dias, por vê-

lo com a cruz a caminho do calvário, presenciar sua morte, receber seu corpo e sepultá-lo. Ao fundo, os ex-votos, que correspondem a retribuições prestadas pelos sofrimentos reais das pessoas comuns, repercutem e ampliam esse estoque de emoções. Neles se materializa a interação social que Mauss (2003) descreveu como “fenômeno social total”, as obrigações de dar, receber e retribuir, pelas quais certos objetos materiais se tornam portadores de vínculos, o “espírito da coisa dada”, ou dádiva. A prática dos ex-votos atesta o fracasso das autoridades eclesiástica e política em capturar completamente esse sistema de trocas recíprocas, que sobrevive nas comunidades apesar do processo de modernização, que por sua vez impõe uma divisão social do trabalho a princípio incompatível com a ideia de dádiva. O semblante da Nossa Senhora das Dores traduz o sentimento coletivo compartilhado pelos objetos posicionados ao fundo e ao redor dela, imagens-testemunho de aflições que impeliram pessoas a responder a uma “quarta obrigação”, aquela que é devida aos ancestrais, aos seres do mundo espiritual ou, no caso, aos santos, tal como quis vê-los o povo, ainda que desautorizado pelas instituições. As mais radicais experiências da arte moderna europeia exteriorizam o desespero pela falta desses significados coletivos e a possibilidade de reconstituí-los em outras formas de vida comunitária.

Enquanto pensadores do século XIX sistematizavam as práticas artísticas segundo períodos, estilos e categorias, tentando reformular as narrativas clássicas em linguagens pretensamente

universalizadoras e supostamente objetivas, os artistas que viveram a formação dos novos centros urbanos e a consolidação do modo de produção capitalista puderam explorar, talvez pela primeira vez na história da Europa, um campo aberto à experimentação e desprovido de prescrições retóricas. No Brasil, a Academia Imperial de Belas Artes e a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro não trataram apenas de legitimar o mesmo prolongamento do Antigo Regime ridicularizado em *Execução do Imperador Maximiliano* (Manet, 1869). A pintura acadêmica brasileira também atuou na desqualificação da arte sacra popular e erudita. Ao excluir a imagem religiosa do campo das artes, excluía-se os pintores, entalhadores, escultores e arquitetos da condição de artista. Seja por meio da visita de estrangeiros, do acesso aos livros ou de viagens de estudos, os jovens artistas da cidade de São Paulo não entraram em contato com a arte moderna europeia para dar voz aos excluídos, mas para apurar sua própria sensibilidade e, assim como os artistas modernos europeus, apropriaram-se das outras formas, ou das formas dos outros, como meios de expressão. Essas formas, porém, continuam vivas em outras modernidades e ressurgem.

Em meio às diversas formas do moderno formuladas pelas expografias do centenário da Semana, Emanuel Araújo criou um choque entre as modalidades oficial e santorial do catolicismo, entre o popular e o erudito, entre uma retórica barroca repleta de classicismos e a delicada simplicidade dos mestres santeiros, entre a teologia e o pensamento

mágico, entre os aspectos emocionais ditados pela liturgia e aqueles que advêm de violências e moléstias reais, ainda que manipulados em tratos com o imaginário. O moderno não está nem em um nem em outro, mas entre.

## Bibliografia

- Bagolin, L. A. “O homem-espiga”. *Ars*, n. 40, ano 18. USP, 2020.
- Belting, H. *Das Ende der Kunstgeschichte*. München: Beck, 1995.
- Brito, M. da S. *História do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- Didi-Huberman, G. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: UFMG, 2017.
- Inojosa, J. *Os Andrades e outros aspectos do modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- Freyre, G. *Casa-grande & senzala*. Recife: Globo, 2003.
- Mauss, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- Quijano, A. *Colonialidad del poder, Eurocentrismo y América Latina* in *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: Clacso/Unesco, 2000.
- Silveira, N. *Imagens do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- Teixeira, F. “FACES do catolicismo brasileiro”. In: *Religiosidade no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012.



Figura 2 - sem título (detalhe, Carlos Pertuis, 1952), SESC 24 de Maio, foto nossa, 26/02/2022.

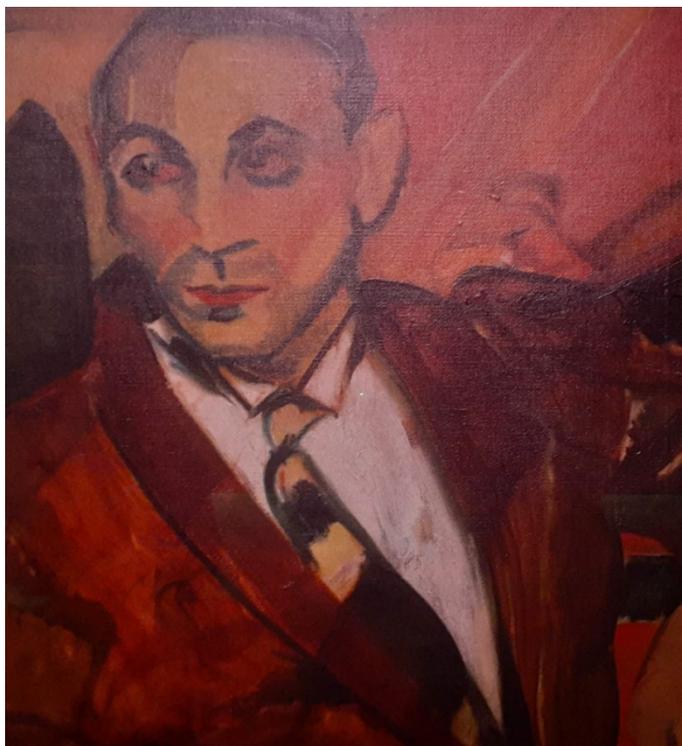
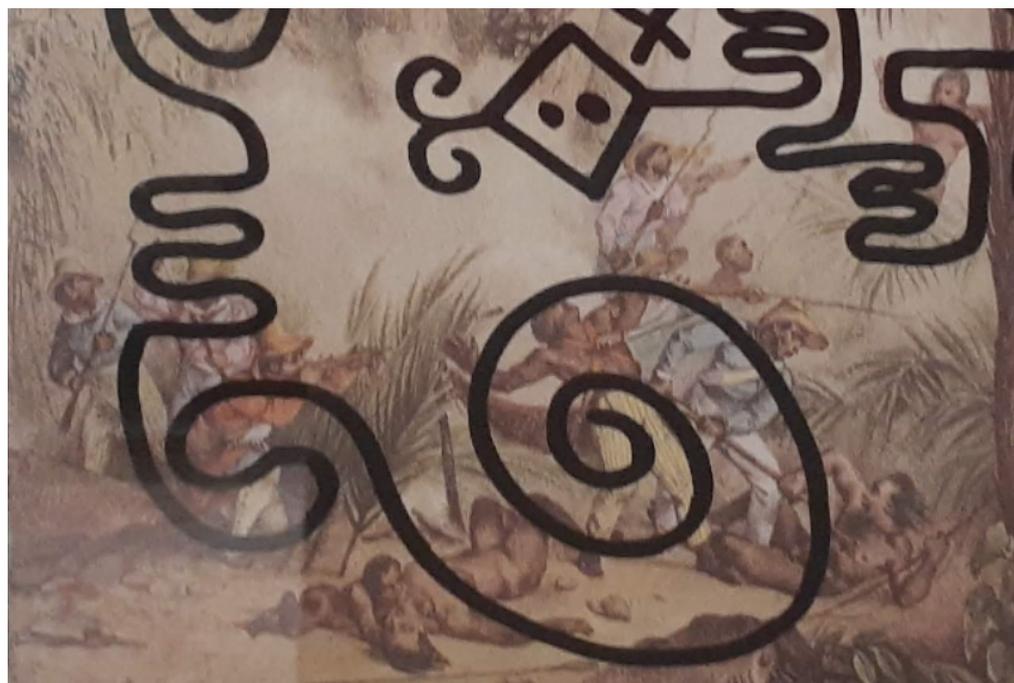


Figura 1 – O homem amarelo (detalhe, Anita Malfatti, 1915-16), Centro Cultural FIESP, foto nossa, 22/05/2022.



*Figura 4 – Estudo para mural – Cigarra (detalhe, John Graz, sem data), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, foto nossa, 28/01/2022.*



*Figura 3 – Encantados (detalhe, Denilson Baniwa, 2022), Teatro Municipal de São Paulo, foto nossa, 08/05/2022.*



*Figura 5 – Nossa Senhora das Dores (Aleijadinho, século XVIII). Ao fundo, coleção de ex-votos. Museu Afro Brasil, 02/03/2022, foto nossa, 02/03/2022.*