

Pinacoteca do Estado de S.P.



FLÁVIO DE CARVALHO,
*ASCENSÃO DEFINITIVA
DE CRISTO*, 1932.

MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO

O Moderno e a Escola

MARIA CECÍLIA
FRANÇA LOURENÇO
é professora de
História da Arte da
FAU-USP.

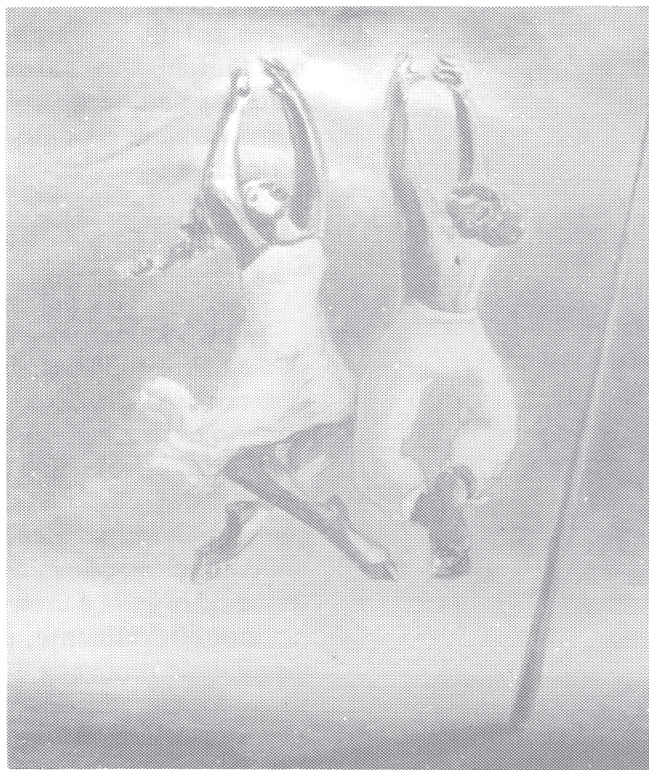
A arte moderna, entre nós, tem sido definida a partir das vanguardas européias, assim perdendo em interesse e em legitimidade, porquanto as condições sócio-artísticas são bastante diferentes. Durante os anos 30 e 40 as manifestações modernas brasileiras suplantam a juvenildade boreal e conquistam o que se pode entender por maioridade, fenômeno, aliás, que acontece em diversos âmbitos artísticos.

São Paulo e Rio de Janeiro, nesse período, acolhem artistas com características diferenciadas, comparativamente à primeira geração modernista: provêm de trabalhos artesanais ou do comércio, formam-se na prática artística, aproximam-se das Escolas de Belas Artes no anseio de dominar o ofício e, especialmente, têm a arte como uma atividade laborial, vital e sistemática. A categoria de modernidade torna-se significativa para a compreensão da referida produção que, em São Paulo, é identificada como Escola Paulista

por críticos como Mário de Andrade e Sérgio Milliet. Em verdade, aludem aos integrantes dos ateliês instalados no Edifício Santa Helena, próximo à

Catedral da Sé, então em fase conclusiva. Organizam, em 1937, o Salão da Família Artística Paulista, bastante distante das premissas desenvolvidas tanto por modernistas quanto por aca-

MAC/USP



CLÓVIS GRACIANO,
DANÇA DAS BANDEIRAS
VERMELHAS, 1943

Paulista

dêmicos. A reflexão sobre essa produção amplia o entendimento do fenômeno moderno, não mais analisado simplesmente como conservadorismo x inovação, mas voltado para uma revisão histórica, que deixa de lado as grandes batalhas e os heróis. Sintoniza-se com outros esforços emulados da análise do cotidiano, e que não admitem mais o ponto de vista único dos vencedores.

MODERNO - UM VELHO DESCONHECIDO

A arte moderna, segundo significativa parcela de estudiosos, seria já octogenária, pois teria se iniciado com a tela de Picasso *Senhoritas de Avignon*, concluída em 1907, o que é discutível e simplificador. Acreditar nisso é dar curso às fantasias sobre a genialidade humana, conferindo ao criador uma capacidade divinizadora, que com um toque dá origem a uma nova espécie.

Indubitavelmente, a questão de uma visualidade renovada e liberada de regras fixas e consagradas deve ser tributada a uma longa história, com importantes momentos e nada recentes. Leonardo da Vinci (1452-1519), por exemplo, ao afirmar que a pintura é “coisa mental”, amplia os esforços para alçá-la à posição de uma arte liberal, logo apta a possuir uma tratadística, mas também confere-lhe a dimensão humana, reconhecendo-lhe a capacidade de perene mutação e aperfeiçoamento. Assim, datar o moderno depende, antes de mais nada, do que se considera como tal.

Curiosamente, há ainda os que julgam a contemporaneidade segundo padrões de ruptura e inovação, como se estas características modernas estivessem em plena vigência. Diferentemente, em 1966, Mário Pedrosa (1900-81), com muita propriedade e justeza, apregoa “(...) o fim do que se chamou arte moderna” e o despontar de outro “ciclo, que não é mais puramente artístico mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado digamos pela *pop* arte” (1). Atente-se que Pedrosa identifica e nomeia este período como *pós-moderno*, assim antecipando-se ao que será um debate acalorado na década seguinte, a de 70.

Deseja-se levantar alguns questionamentos a fim de incluir uma definição terminológica mais rigorosa e

abrangente para as várias modalidades, como também uma revisão sobre a concepção equivocada de que o aureo moderno tenha ocorrido neste século. Ainda hoje, moderno, na linguagem corrente, confunde-se com *modernismo*, *modernização* e/ou *modernidade*, sendo que estes conceitos permeiam o debate sobre estilo e cultura, bem como aparecem atualmente com frequência até no discurso político nacional, das prefeituras ao governo federal. Haveria alguma semelhança entre o moderno alardeado por essas facções, tão contrastantes, e aquele artístico?

Torna-se importante pesquisar a origem da palavra, uma vez que as modificações são reveladoras de valores. Etimologicamente, “moderno” significa modo/maneira e também tempo vivenciado, porquanto une “modo” a “hodierno”, ou seja, formulações peculiares/características e ativas em determinado período. Moderno, enfim, pode ser atemporal quando se alude aos modos de qualquer tempo presente, numa mera relação com o hoje, sem conotação valorativa implícita, ou seja, não é considerado como ano zero de um futuro fantástico.

MODERNO COMO OPOSTO A ANTIGO

Há épocas e civilizações, como a oriental, onde “antigo” associa-se a sabedoria e respeitabilidade. Entretanto, seria possível aplicar tais parâmetros em países, como o Brasil, nos quais a velhice ainda não recebeu uma atenção mínima e satisfatória? Nesse sentido, o uso de “moderno” em nossa cultura, como antônimo e superior a “antigo”, ocorre de forma automática e impede aprofundamentos críticos.

A história da arte nascente, pela contribuição de Giorgio Vasari (1511-74), qualifica afirmativamente o termo “moderno”. O autor, ao editar, em 1550, sua célebre *Vidas...* (2) classifica as artes do desenho – arquitetura, pintura e escultura – em períodos cronológicos, desde Cimabue (c. 1240-1302), denominando-os por antigo, velho e moderno. Parte das biografias e analisa o desenvolvimento artístico até atingir a “grande maneira”, o ápice, que confere a seu contemporâneo Michelangelo (1475-1564).

Vasari é tributário da aceção da arte como materialização da Beleza, porém, ao

1 Mário Pedrosa, “Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna. Hélio Oiticica”, in *Dois Muros de Portinari nos Espaços de Brasília*, São Paulo, Perspectiva, 1981, pp. 205-10.

2 Giorgio Vasari, *Vida de Pintores, Escultores y Arquitectos Ilustres*, Buenos Ayres, El Ateneo, 1945, 2v.

esclarecer o que o moderno acrescenta à sabedoria do antigo, introduz dois outros valores - a Perfeição e a Graça - que passam a contracenar com a Beleza, sendo concebidos apenas pela autoridade do gênio. Igualmente observe-se que moderno confronta-se com velho e não com antigo, porquanto neste reside a origem transformadora e naquele a simples repetição caduca.

Moderno como positivo fica bastante relativizado na chamada “querela entre modernos e antigos”, ocorrida no século XVII europeu. Desenvolveu-se em diversos âmbitos e no pictural faz parte de uma contenda entre dois grupos, que o julgam de formas opostas. Centralizam o confronto artistas praticamente contemporâneos: os antigos defendem Nicolas Poussin (1594-1665) e os modernos Peter Paul Rubens (1577-1640), sobre o pretexto de que com aquele há o primado do desenho e, com este, o da cor.

A “querela” deve ser aprofundada para além das questões pictóricas, pois envolve uma disputa de poder, a saber: o pintor (não o significativo teórico) Poussin representa o “grande gosto” e a oficialidade militante na recém-inaugurada (1648) Academia de Belas Artes francesa, detentora hegemônica da difusão e do ensino artísticos. Rubens, ao contrário, lidera um segmento em ascensão: os “*connaisseurs*”. Inconformados com a distância do poder, rebelam-se contra a sujeição à autoridade e às regras controladoras, exercidas pela Academia, a legislar sobre a formação, a exibição, a premiação, a recompensa e, em especial, a normatização do que era valor na arte, daí a origem daquilo que chamamos, em arte, por academismo. Aqui moderno é um escudo contra o poder institucionalizado.

A “querela”, sob o aspecto teórico, não se circunscreve ao século XVII, havendo certa continuidade no seguinte, através das proposições formuladas pelo teórico alemão Johann Joachim Winckelmann (1717-68). Estabelece conceitos, em seu livro *História da Arte na Antiguidade* (1764) (3), fundantes para o neo-classicismo e para a concepção crítica da arte. Comparativamente ao sentido dominante na linguagem corrente, suas proposições evidenciam inversões nos sinais valorativos, uma vez que a antiguidade é exaltada, contrapondo-se ao seu tempo, então julgado menor.

Será com a colaboração das chamadas *vanguardas históricas* que os tempos modernos retornam à posição exponencial, acreditando-se no alvorecer do novo, um projeto transformador a marcar o presente e a fazer tábua rasa do passado, situação esta paradoxal, pois decreta sua própria obsolescência ou, como já se afirmou com muita propriedade, implanta a “tradição do novo” (4).

A exaltação das mudanças tem com o modernismo sua manifestação mais característica, porquanto despontam “pró-jetos” com velocidade feérica, adotam-se partidos claramente definidos, corpo de conceitos manifestos e com rompantes inaugurais a colidir com o público, como que a desejar conquistá-lo compulsivamente.

MODERNIDADE: O MODERNO E O TRANSEUNTE

Tem chamado a atenção de inúmeros autores o fato do período moderno se auto-identificar como tal, porquanto trata-se de uma adjetivação, enquanto outras eras históricas preferiram denominação de pedras, metais ou simplesmente nomes de soberanos.

A idade moderna, ou seja, a modernidade, é para nós o momento em que a forma moderna atinge o transeunte cidadão e torna-se uma cultura (5) imediatamente identificável. A modernidade assim proposta conflui com proposições estabelecidas, já no século passado, pelo poeta Charles Baudelaire (1821-67). Desde sua estréia, em 1845, como crítico no salão artístico francês, liga o verdadeiro pintor à visualidade, pois o define pela capacidade de “arrancar da vida moderna seu lado épico e nos fará ver e compreender, com a cor e o desenho, como somos grandes e épicos” (6).

Baudelaire evoca o viver cosmopolita, seja pelo que denomina o heroísmo e a beleza característica desse tempo, estando inebriado em face da marginalidade subterrânea ativa na grande cidade, bem como pelo espetáculo da vida elegante oferecido pelos trajes, a maquiagem e os tipos sociais, sendo tudo isso captado com a “imaginação ativa”. Publica em 1863, no jornal *Le Figaro*, o artigo “O Pintor da Vida Moderna”, descrevendo-o como um “cidadão do mundo” a caminhar pela multidão, dotado de imagi-

3 J. J. Winckelmann, *Historia del Arte en la Antigüedad*, Madrid, Aguilar, 1955.

4 Harold Rosenberg, *A Tradição do Novo*, São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 54.

5 Cultura identifica-se com o sentido proposto por Edgard Morin: “() uma cultura constitui um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções”. In Edgard Morin, *Cultura de Massa no Século XX*, (*O Espírito do Tempo*), 2ª ed., Rio de Janeiro, Forense, 1969, p. 17.

6 Charles Baudelaire, *Écrits sur L'Art*, Paris, Gallimard, 1971, V. 1, p. 126.

nação ativa, que procura algo, por ele denominado modernidade (7).

Para o autor de *Flores do Mal*, a modernidade possui uma dupla face: aquela transitória, efêmera e contingente e a outra eterna e imutável. Observe-se que a modernidade, em Baudelaire, implica uma relação temporal (8), a exaltar o presente, mas onde há interesse por algum passado, em especial o imemorial e possível de ser ressaltado, em fatores emuladores para o presente, afastando-se assim de um processo rejeitório apriorístico a que o submeteram os modernistas. Esta é uma diferenciação interessante para a análise do moderno brasileiro, em manifestações peculiares empreendidas em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, nos anos 30 e 40.

Henri Lefebvre, em seu estudo *Introdução à Modernidade*, a define com conceitos importantes para o deciframento de manifestações locais. Para o autor, trata-se de uma "(...) reflexão principiante, um esboço mais ou menos adiantado de crítica e de autocritica, numa tentativa de conhecimento" (9).

O modernismo e a modernidade possuem pontos confluentes, entre os quais são importantes a absoluta aversão ao conservadorismo, embora aceitem determinadas tradições (10). Mencione-se o irrestrito interesse por culturas onde os aspectos tradicionais são indiscutíveis, como a negra africana ou a oriental, chegando mesmo a individualizar tais manifestações.

Acrescentem-se como analogias entre moderno e modernismo a obsessão pelo impacto, a oposição perante o estabelecido e o questionamento permanente das conquistas, fatores responsáveis pela inquietude do moderno. O fascínio pela profanação explica igualmente o interesse despertado em autores marxistas, em especial os que vêem, na arte, a possibilidade de negatividade ante a sociedade, evitando o que denominam da alienação coisificante.

Entre estes, Walter Benjamin predica para a arte uma relação incitadora e modificadora de hábitos, proveniente de uma fruição ligada à diversão, onde o espectador não mergulha na interioridade da obra, mas a própria arte penetra na pessoa (11). A contribuição desses autores ultrapassa uma interpretação temática e conteúdofática, superando as limitações impostas pela chama-

da arte engajada, verdadeiro retrocesso, que anula os esforços modernistas em contestar o papel das artes do desenho como meramente acessório. Acreditamos que o verbo é a ferramenta dos poetas e literatos, enquanto a concepção de formas é campo das artes plásticas. O artista moderno diferencia-se dos outros, em nosso entender, por ser uma espécie de agitador quixotesco empenhado em produzir idéias visuais, inquietantes em seu nascedouro.

A modernidade é o ápice do projeto moderno, já que implica uma sabedoria decantada, após a ebulição dos rompantes juvenis dos modernistas. Segundo Henri Lefebvre, o modernismo caracteriza-se por uma situação onde predominam a "certeza e a arrogância", enquanto a modernidade volta-se para a "interrogação e reflexão, já crítica" (12).

ENFRENTAMENTOS AFIRMAM O MODERNO

A arte moderna ocidental prima por manifestos, escândalos e eventos integrados por várias modalidades artísticas. Essas iniciativas divulgam idéias e apresentam o moderno como um conjunto identificável para o cidadão, que pode chegar a uma fruição, concebida como uma interioridade do sentimento gerado pela obra. Trata-se de um momento de maturidade do moderno, profundamente significativo pois penetra em segmentos mais amplos, sem perder a qualidade de choque e a autenticidade de princípios.

Acrescente-se que fato semelhante ocorre entre nós durante os anos 30 e 40, marcando a maioria da arte moderna (13). Essa conquista deve-se a significativas e diversificadas contribuições, sendo essas últimas um complicador, que tem dificultado o interesse por estudos desse período. A referida análise passa pela necessidade em conceituar modernismo/modernidade, tradição/conservação e o entendimento da arte como um dos processos cognitivos a desenhar - ou designar ou desejar - contornos precípuos diante de um público urbano alargado.

A geração de artistas emergentes nos anos 30 inclui modernistas como Flávio de Carvalho (1899-1973), além de todo um conjunto de antigos artesãos, interessados

7 Idem, V. 2, p. 149.

8 Idem, p. 150.

9 Henri Lefebvre, *Introdução à Modernidade*, Prefácios, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969, p. 4.

10 "Tradição" está sendo usada como o que pode ser confiado e ensinado através das épocas, enquanto "conservadorismo" vincula-se à transmissão de fórmulas e domínio virtuosos em habilidades e pendores artísticos.

11 Walter Benjamin, "A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução", in *Textos Escolhidos*, São Paulo, Abril, 1975, p. 32.

12 Idem, nota 9, p. 5.

13 M. Cecília França Lourenço, *Majoridade da Arte Moderna em São Paulo. Anos 30 e 40*, São Paulo, FAU-USP, 1990. Tese de doutorado.

14 Vale lembrar que desde 1925 Volpi vinha atuando, quando organizara o Salão da Sociedade Juvenil Paulista, compondo em 1928 o da Sociedade Museal Itálica, juntamente com outros então desconhecidos, como Cândido Portinari e Aldo Bonaldi.

15 Cumpre esclarecer que o poder dos beliaartistas inclui significativas frentes artísticas, pois data de 1932 a incorporação da Pinacoteca do Estado àquela entidade, sob o pretexto de reorganização, bem como a fiscalização do ensino artístico, a celebração do Salão Paulista de Belas Artes e uma decisiva influência sobre o Conselho de Orientação Artística, que legislava, desde 1935, sobre a aquisição de obras para o Estado, entre outras atividades.

16 "O Caso dos Artistas da Paulicéia", in *Diário de S. Paulo*, 21/jan./1931, 1ª Seção, p. 4.

em dedicar-se à arte como ofício prevalente, trazendo todo um cabedal operacional fincado no domínio técnico e dos materiais, bem como na busca de passar para a obra o universo de valores existenciais. Resgatam a vertente da arte-fazer, calcada na sabedoria e no profundo respeito ao trabalho e às peculiaridades do ofício, sendo as inovações incorporadas na prática artística e apenas após longo amadurecimento.

Sem dúvida, o grande expoente do núcleo de antigos artesãos é Alfredo Volpi (1896-1988), embora só passe a ganhar destaque com a II Bienal de São Paulo, em especial ao receber a premiação máxima e empatar com Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976). Volpi era então um veterano, mas desconhecido do público (14), enquanto Di Cavalcanti desde a Semana de 22 já agitava o ambiente.

Acrescente-se que nos anos 30 há obrigatoriedade do artista em marcar sua atuação por uma adesão e definição de posições, seja no campo político ou artístico. Como consequência desse matiz maniqueísta, os modernos passam a hostilizar todo o segmento declaradamente acadêmico, organizado em torno da Escola de Belas Artes de São Paulo, um estabelecimento particular, mas com influências na esfera pública (15).

A história da arte brasileira tem dado pouca atenção às lutas travadas pelo moderno para se firmar junto ao público em geral, o que é injustificado porquanto trata-se de aspecto significativo e com clara preocupação em transformá-lo em trabalho, superando a definição da arte como bizarra e ao alcance de iluminados.

Entre os confrontos, mencione-se um em especial, ocorrido em 1930, envolvendo modernos e acadêmicos, que tem sido praticamente ignorado ou desconhecido da história artística brasileira: o Museu Roerich de Nova York promove uma mostra e a modernista Anita Malfatti (1889-1964) é incumbida de selecionar a representação paulista, reduzida a onze membros. Além dela, comparecem Tarsila do Amaral (1886-1973) e Antônio Gomide (1895-1967), sendo os demais uma composição bastante híbrida, incluindo desconhecidos e ativos integrantes dos acadêmicos, como Paulo Vergueiro Lopes de Leão (1889-1964).

O descontentamento é geral e no início

MAC/USP



do ano de 1931 noticia-se a formação do grupo "Corrente Estética e Salão dos Independentes", iniciado por Helios Seelinger (1878-1965) e formado a partir da insatisfação pela referida escolha. Desenrolam-se repercussões a ponto do presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes do Rio de Janeiro enviar um telegrama concitando os paulistas a superarem as divergências (16).

Dado curioso a ser assinalado é que, em abril de 1931, cria-se o Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo, contando com uma composição significativa, destacando-se a presença de Mário de Andrade (1893-1945), mas sendo de breve existência, pois nova legislação rapidamente (1932) substitui a anterior e nomeia todo o grupo encastelado na Escola de Belas

DANÇA DAS BANDEIROLAS, CLOVIS GRACIANO, 1943

Artes. Nesse ano, o jornal *Diário da Noite* promove um debate sobre a promulgação do decreto e, entre outros, entrevista Flávio de Carvalho, que mais uma vez expõe uma reflexão aguçada e crítica. Carvalho, na oportunidade, indaga se a arte é compatível com padrões estabelecidos pela oficialidade, uma vez que o que interessa é destruir verdades eternas ou, como aduz, “desorganizar o organizado” (17).

Essa luta será aguerrida em finais de 1932, quando se criam duas entidades modernas: a Sociedade Paulista de Arte Moderna (SPAM), liderada por Lasar Segall (1891-1957), e o Clube dos Artistas Modernos (CAM), onde estão Flávio de Carvalho, Emiliano Di Cavalcanti e Carlos Prado (1908), entre outros.

Realizam atividades sistemáticas e tipicamente modernistas, durante dois anos, e

assim ampliam as referências do que é a arte moderna. Além de marcarem publicamente oposição ao que desenvolvia o grupo acadêmico, chamam a atenção do segmento emergente de antigos artesãos, que dispõe apenas das emulações artístico-culturais do ambiente, estando assim longe das condições vivenciadas pelos primeiros modernistas.

O início dos anos 30 despede-se do modernismo, agitado por festas, serestas e provocações, programadas pelo SPAM e pelo CAM, capazes de acirrar os ânimos entre acadêmicos. Radicalizando, poder-se-ia dizer que ser moderno é nesse momento uma questão de facção, acentuada pela negatividade, ou seja, ser moderno é não ser acadêmico.

Rapidamente os conservadoristas procuram ganhar terreno e lançam o Salão Paulista de Belas Artes, cuja primeira edição transcorre em 1934, congregando modernos e acadêmicos, sob o manto da oficialidade. Essa façanha política é obtida graças à adesão de modernistas, como o escultor Victor Brecheret (1894-1955), compondo o júri, juntamente com todo o esquema belasartista.

O salão, embora hoje seja reduto do já visto, exerce nas primeiras edições uma atuação significativa, exibindo um importante acervo de Flávio de Carvalho, bem como lançando um novo núcleo, posteriormente identificado por Mário de Andrade como Escola Paulista.

ESFORÇOS PARA CONSTITUIR UM PERÍODO

Oswald de Andrade (1890-1954) faz uma abordagem aguda sobre o final dos anos 30, ao se manifestar a respeito da iniciativa de Paulo Duarte (1899-1984) e Mário de Andrade em criar o Serviço do Patrimônio Histórico paulista, antes mesmo de concretizar-se o correspondente órgão preservacional nacional, liderado pelo autor de *Macunaíma*. Duarte, então deputado, agita uma campanha “contra o vandalismo e o extermínio”, em 1937, com desdobramentos a favor e contra através da imprensa, estes últimos efetivados pelos belasartistas.

A polêmica reverbera e Oswald de Andrade manifesta-se através da *Revista do*

REUNIÃO 'A MESA,
ALFREDO VOLPI, 1943



Arquivo Municipal, numa clara revisão das posturas modernistas. Afirma que o momento agressivo estava encerrado, sendo então privilegiado "(...) constituir uma época - a contemporânea do rádio e do avião - com toda a dignidade que a outras deram os criadores das Catedrais ou Renascimento (...)" (18).

Ora, o que é possível depreender das declarações e atuações dos antigos moços de 22, quando proferem juízos autocríticos e passam a participar na criação de órgãos públicos, como Mário no Departamento Municipal de Cultura? Sem dúvida, a primeira constatação é de que se encerraram os tempos de "pretensões e projetos fantasiosos" (19), na acepção lefebvriana.

Entretanto, acrescenta-se a hipótese de que a primeira geração modernista defronta-se com a evidência de que é chegado o momento de erigir o monumento a ser legado às gerações futuras, transformando o moderno em cultura reconhecida, transmissível e pública (20). Curiosamente, o final dos anos 30 coincide com a emergência do segmento de antigos artesãos, bem como da nova leva internacionalista do moderno, representada pelo Salão de Maio e uma série praticamente desconhecida de significativos eventos trazidos durante a Segunda Guerra Mundial.

Decorre do Salão de Maio o primeiro esforço na criação de uma história do moderno, nas várias áreas de conhecimento, produzida na última edição do evento, ocorrido em 1939. Não é completa, porém deixa um roteiro até a atualidade válido e importante para serem analisados fenômenos, como a arquitetura, o cinema, a pintura e a literatura, modernos.

A ESCOLA PAULISTA NO CONTEXTO DA MODERNIDADE

A emergência de artistas autodidatas em São Paulo, sejam os nipo-brasileiros reunidos no Seibi-kai, ou o pessoal do Santa Helena, representa um desafio para a conceituação de suas contribuições. O procedimento habitual de compará-los ao moderno europeu não dá conta de certas particularidades, já que se avizinham apenas de algumas características propostas pelos "ismos" - expressionismo, cubismo e pós-cubismo. Igualmente não é possível o esta-

belecimento de influências recebidas de mestres com quem teriam estudado, dada a informalidade do processo formacional por que passaram.

Outra abordagem a merecer considerações é a de natureza psico-sociológica, como a empregada por Mário de Andrade em célebre artigo, quando se detém na produção de Clóvis Graciano (21). Mário compara-o aos demais santelenistas, considerando que seus companheiros optam pela temática suburbana e de natureza morta por um desejo de ascensão social. Não estamos diante de suas melhores teses, uma vez que o crítico estabelece uma relação que para ser aferida demandaria incursões em estudos de motivações, enfim, recursos extra-artísticos.

O exemplo ilustra outro caminho, amplamente adotado no estudo das manifestações da arte moderna, em que se parte das condições históricas, econômicas, políticas e sociais, acreditando-se que a arte é determinada por esse contexto. É uma das posturas possíveis, mas se reduz a arte a um plano secundário, como se fosse simples espelhamento do social, político e econômico, não se constituindo em um campo específico do conhecimento humano.

As limitações geradas pela tentativa em explicar a arte pelas modificações em outros campos ficam mais flagrantes com o crítico Luís Martins (1907-81). Para explicar o colorido dos santelenistas, repleto de tons acinzentados, ele formula a tese equivocada de que isto se deve à crise do café pela queda da Bolsa de Nova York, em 1929, assim formulando uma hipótese mecanicista e causal.

Martins justifica o cromatismo pouco vivaz pelo fato de São Paulo sofrer mais de perto o problema, enquanto o oposto se dá com José Ferraz de Almeida Júnior (1850-99), um pintor atuante na segunda metade do século XIX, portanto relacionado com a fase alta do café, e assim justificando seu colorido ensolarado, numa redução simplificadora de causa e efeito (22).

Sérgio Milliet (1898-1966), com muita sutileza, retoma tais proposições, refutando-as. Com acerto, refere-se ao colorido de Almeida Júnior como decorrência do contato com seu mestre francês, Alexandre Cabanel (1823-89). Considera que a questão nodal do debate está na diferenciação

17 "A arte que interessa é aquela que procura destruir uma suposta verdade, é uma força desorganizadora que oferece o encanto do desconhecido, que procura destruir o dogma organizado e mostra uma coisa sugestiva capaz de orientar o homem numa outra teoria. É uma mostra de juventude, de combate ao tédio - nasce da revolta como exemplar de gênio e o seu fatalismo está no inevitável conceito de desorganizar o organizado" (Flávio de Carvalho). In: "Ainda o Regulamento sobre a 'Orientação Artística'", in *Diário da Noite*, São Paulo, 2/fev./1932.

18 Paulo Duarte, *Contra o Vandalismo e o Extermínio*, São Paulo, Dep. de Cultura, 1938, p. 169.

19 *idem*, nota 9.

20 *idem*, nota 5.

21 Mário de Andrade, "Ensaio sobre Clóvis Graciano", in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, (10), 1971, pp. 156-7.

22 Luís Martins, "Pintura de Alta e da Crise", in *O Estado de São Paulo*, 5/fev./1941, p. 4.

entre arte de valor expressivo, a refletir a sensibilidade do artista, e outra voltada à “fórmula, padrão aceito e seguido, solução pronta, estabelecida em série, receita”, ou seja *academismo*. Nessa mesma ocasião (1941), Milliet alerta os santelenistas contra o perigo em continuarem indefinidamente com padrões homogêneos, a ponto de já serem identificados por Escola Paulista ao exibirem suas obras no terceiro Salão da Família Artística Paulista, realizado no Rio de Janeiro em 1941 (23).

Sintomaticamente, a partir dessa data, os santelenistas iniciam a carreira solo, com mostras individuais e abandono de seu próprio salão. Observe-se que Milliet assume um pioneirismo, junto com outros críticos, ao realçar a questão da arte moderna tornar-se uma tradição, por repetir indefinidamente as conquistas.

Nesse ponto é importante situar o percurso do pessoal reunido no Salão da Família para esclarecer situações ainda enevoadas da arte brasileira, na medida em que a história registra seu aparecimento no momento em que começam a alugar salas no Edifício Santa Helena, região central de São Paulo, como decorrência de um trabalho artesanal que realizavam, de forma a facilitar os contatos profissionais. Entretanto, discordamos dessa formulação porque desconsidera a importância do Salão Paulista e a aproximação com modernos, como Anita Malfatti, Vilanova Artigas (1915-85) e Sérgio Milliet, entre outros, dados estes cabais para a formação e o embasamento de suas produções.

Igualmente as cisões entre os acadêmicos deveriam ser levadas em conta, já que determinam a reativação da antiga Sociedade Paulista de Belas Artes, bem como sua transformação no Sindicato dos Artistas Plásticos, onde passam a atuar santelenistas e modernos (24). São acontecimentos a merecer atenção, porquanto incentivam a carreira e evidenciam que a perícia adquirida pode ser um diferencial favorável, em relação à primeira geração modernista.

Especialmente o Salão Paulista, em suas primeiras edições, desempenha papel significativo, embora reiteradamente tenha sido cunhado como meramente acadêmico. Vale lembrar que as consagrações iniciais de Alfredo Volpi ocorrem nesse evento, em 1935, sendo também aí que Mário de

Andrade começa a se interessar pelos santelenistas. Detém-se na abordagem crítica, desde o primeiro evento, e chega a integrar outra edição (V) como jurado.

Quando do primeiro salão, Mário de Andrade publica artigos em *O Estado de S. Paulo*, onde considera com simpatia a luminosidade de Arnaldo Barbosa (1902-81), um artista a expor com os santelenistas e hoje praticamente desconhecido, enquanto faz restrições a modernistas consagrados, como Tarsila do Amaral e Flávio de Carvalho. Da tela *Operários*, de Tarsila, afirma: “(...) terrivelmente mal construída pra chegar a ser quadro”. Sobre Flávio de Carvalho faz uma crítica infundada e calcada em meras impressões: “Em geral detesto todas as obras de Flávio de Carvalho. Hoje, mesmo na aquarela, confunde vigor com grosserias” (25).

Mário de Andrade destaca-se na análise das obras produzidas pelos santelenistas. Como Sérgio Milliet, dedica-lhes inúmeros estudos, sejam em exposições individuais ou em coletivas. Impressiona-se com a qualidade expressiva, entendida como uma somatória de sabedoria técnica associada a uma personalidade artística. De fato, são questões centrais na produção desses pintores, que fixam a paisagem em sua lógica interna, praticamente despreocupados com o verismo fotográfico.

Retratam seus ritmos, as matrizes constantes e eternas da natureza, valendo-se de elementos fugidios e circunstanciais, apenas como diferenciadores. A expressão deles identifica-se com a definição de Henri Matisse:

“A expressão, para mim, não se espelha num rosto, ou se afirma por um gesto violento. Ela se acha em todas as disposições do meu quadro: o lugar ocupado pelos corpos, os vazios ao redor deles, as proporções, tudo isso tem seu papel” (26).

Atente-se que aqui se aborda a qualidade expressiva e não exatamente o expressionismo. Este definitivamente é parcial no conhecimento da visualidade proposta, em que pese a importante presença de expressionistas fixados em São Paulo, como Anita Malfatti, Lasar Segall ou Ernesto De Fiori (1884-1945). Elementos distintivos são, realmente, a técnica, enten-

23 Sérgio Milliet, “Farmacêuticos e Artistas”, in *O Estado de S. Paulo*, 2/fev./1941, p. 5.

24 A Sociedade Paulista de Belas Artes é fundada em 1921 por iniciativa de Alexandre Albuquerque e apoiada por significativos expoentes a incluir Mário de Andrade. Por força legal, transforma-se em Sindicato dos Artistas Plásticos em 1937, diferenciando-se daquele dos Pintores, onde pontificavam os acadêmicos. Albuquerque nessa etapa havia se desligado da direção da Escola de Belas Artes e aproximava-se dos modernos, tendo recebido a adesão, entre outros, de Anita Malfatti. Quando morre, no final de 1940, esta assume a direção da entidade, tendo entre seus companheiros de diretoria alguns dos artistas ligados à Família Artística Paulista, como Aldo Bonadei, Mário Zanini e Rebolo.

25 Mário de Andrade, “O Salão Paulista II”, in *O Diário de S. Paulo*, 4/fev./1934, 1ª seção, p. 6.

26 Henri Matisse, *Écrits et Propos sur l'Art*, Paris, Hermann, 1972, p. 42.



didada como a organização impregnada em seu fazer, bem como as simplificações no desenho, a ausência de virtuosismos acadêmicos e um cromatismo neutral.

A análise dessas manifestações traz-nos a lição da impropriedade em se aplicar periodizações e mesmo métodos transpostos sem considerar as especificidades do objeto de estudo. Em verdade, esses artistas desenvolvem uma prática muito singular, pois se afastam das estratégias de choque, perseguem a operosidade e a sabedoria do manejo, assim como interessam-se pelos conhecimentos acumulados no desenvolvimento artístico. Dessa maneira, geram uma atitude reflexiva e crítica, característica de uma etapa, na concepção lefebvriana (27), denominada por modernidade.

Paulo Mendes de Almeida, ao prefaciá-lo primeiro evento dos santelenistas, em 1937, propõe de forma oportuna a máxima formulada por Ozenfant e Jeanneret e que

constitui o lado moderno dessa produção: "A pintura vale pela qualidade intrínseca do elemento plástico e não por suas propriedades representativas ou narrativas" (28). A análise das obras, especialmente as paisagens suburbanas do período em que se apresentam em conjunto, revela uma predominância de ritmos e construções. A repetição de certos temas, por outro lado, deixa claro a irrelevância do aspecto literário.

Em síntese, defende-se uma abordagem da história artística com múltipla articulação: uma atuação documentalista, aliada à formulação de conceitos e observância de métodos que atentem para a visualidade, pois são propiciatórios de uma reflexão interpretativa. Particularmente, considera-se fundamental a superação de preconceitos, voltados exclusivamente para a perseguição de rupturas, por vezes deixando de lado a qualidade técnica e a força da obra capaz de atingir o indivíduo em seu cotidiano.

**LUTADORES,
MÁRIO ZANINI, 1943**

27 Henri Lefebvre, op. cit., p. 5.

28 Paulo Mendes de Almeida, *De Anísio ao Museu*, São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 96.