

H O M E N A G E M



Marta Rossetti

MODERNISMO

RESUMO

Este texto faz uma leitura da produção artística trazida pelo movimento modernista, seja pelo esgotamento do acadêmico, seja pela transformação cultural brasileira da época, durante o início do século XX e o final da década de 1920. Para tanto, perpassa por questões como: a pesquisa do nacional; o papel da cidade de São Paulo; a formação do modernismo pelas artes plásticas, com destaque para o percurso dos artistas radicados no país, para a influência de Paris e para as contribuições do expressionismo, todos fornecendo elementos para a estruturação da linguagem moderna brasileira.

Palavras-chave: procura do nacional, cidade de São Paulo, Semana de Arte Moderna de 1922, Escola de Paris.

ABSTRACT

This text approaches the artistic production brought about by the modernist movement, both from the viewpoint of the exhaustion of academic tradition and the cultural change taking place then in Brazil, from the onset of the 20th century to the late 1920s. To do so, it works on questions such as the research on the national elements, the role of the city of São Paulo, and the formation of the modernism through fine arts. In doing so it gives emphasis to the paths taken by artists based in the country, the influence from Paris, and the contributions from expressionism. All of those elements helped structure the Brazilian modern language.

Keywords: search for the national identity, city of São Paulo, 1922 Modern Art Week, School of Paris.

Na época da Primeira Guerra Mundial, alguns jovens escritores, músicos, pintores e escultores abandonam a arte tradicionalmente praticada porque descobrem que... o Brasil entrava no século XX e estava à procura de sua identidade como nação. Vão pensar e produzir dentro desses dois polos.

São integrantes de uma geração nascida nos últimos anos do século XIX, que desenvolve seus primeiros livros, músicas, quadros e esculturas do período da guerra. Nos anos 1920, formam um grupo inovador que deixa obras importantes, uma produção artística que enriquece o patrimônio cultural brasileiro. São poucos os que primeiro se atrevem nos novos caminhos, são a vanguarda que constitui o movimento modernista.

O termo modernismo – que eles mesmos usavam para se classificar – não quis e não quer dizer uma escola com regras e leis rígidas, mas serve para designar aqueles que, negando os padrões ultrapassados da arte brasileira no início do século, procuram desenvolver uma linguagem nova para expressar seu tempo e seu meio. Engloba escritores como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, músicos como Villa-Lobos, e artistas plásticos – estes últimos serão examinados aqui.

O movimento modernista é fruto da própria situação da cultura brasileira da época: tanto do cansaço e esgotamento das fórmulas de arte em uso – esgotamento que propicia o aparecimento do novo – como das transformações por que passa o país. O modernismo é fruto da época, século XX, e do meio brasileiro, que finalmente se interessa pela arte nova e procura a brasilidade.

A ATUALIZAÇÃO FORMAL

No início do século XX, o ensino e a propagação da pintura e da escultura continuavam centrados na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Era a Academia

que preservava a arte acadêmica, baseada em modelos já desgastados, herdados da tradição renascentista (composição segundo modelos conhecidos, uso das regras da perspectiva exata, das sombras, do claro-escuro, etc.). A tradição passava de professor a aluno, a tal ponto que os padrões de representação que se seguiam eram considerados “regras imutáveis que regem as artes”, como diziam na época.

Esse modo de transmissão do conhecimento artístico era baseado no modelo francês. Aliás, nessa época o academismo era ainda a arte oficial do Brasil e da França, isto é, era a arte ensinada nas escolas oficiais e protegida com exposições, prêmios e aquisições pelos dois governos.

Entretanto, havia uma clara diferença entre o panorama da arte francesa e o da brasileira nas vésperas da Primeira Guerra Mundial. Na França, e em outros países europeus, desde o século XIX, ao lado da arte oficial, acadêmica, sucediam-se os movimentos dissidentes. Grupos com novas propostas de representação, recusados pelos júris dos salões oficiais, reuniam-se para expor suas obras “heréticas” em sucessivos salões de recusados. Esses grupos dissidentes, de movimento para movimento, destroem a representação pictórica tradicional e criam o que há de novo e vivo na arte desde os impressionistas – com primeira mostra coletiva quarenta anos antes da guerra. Sucedem-se, entre outros, os pós-impressionistas, os simbolistas e, já no século XX, os fauvistas, os cubistas, os futuristas italianos, os expressionistas alemães. É evidente que essas modificações no modo de conceber a arte estão ligadas às profundas transformações por que passa a sociedade dos séculos XIX e XX. A industrialização, os progressos científicos e tecnológicos provocam alterações no modo de vida e no pensamento da época. As máquinas passam a ter peso no cotidiano, invadido por trens, bondes, automóveis e aviões; pela fotografia, telégrafo, telefone e rádio; pela luz elétrica e pelo cinema. Muitas das descobertas científicas têm influência direta na evolução da arte moderna – entre elas, a fotografia, as descobertas sobre a percepção

MARTA ROSSETTI
(1941-2007)
foi historiadora da arte, museóloga e professora do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP.

Texto originalmente publicado em: Acervo Artístico Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, São Paulo, 1995, pp. 35-69.

O resumo deste texto foi elaborado por Bianca Dettino, supervisora da coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP.

das cores e, logo mais, as teorias da relatividade e as de Freud. Por outro lado, a revisão do medieval e o contato com a arte de outros continentes – a japonesa e, depois, a africana e a oceânica – fornecem ao europeu exemplos de modos de expressão poderosos e diferentes da tradição renascentista.

No Brasil, não aparecem esses movimentos dissidentes, de grupos autônomos com força para contestar a arte oficial. Aos salões anuais da Escola Nacional de Belas Artes não se seguiam protestos e exposições paralelas de recusados. Os artistas não eram numerosos nem sustentados por um grande público, e se adaptavam bem àquela arte conhecida. Foram cem anos de arte acadêmica incontestada. É verdade que se verificam tênues modificações no correr daqueles anos devido a infiltrações de características já popularizadas da arte dos grupos dissidentes europeus, mas sempre muitos anos depois do aparecimento do movimento inovador e de modo tão superficial que não quebrasse os padrões tradicionais. Tanto nas academias europeias como na brasileira.

Enquanto na Europa se desenvolvia o impressionismo, no Brasil – ainda escravocrata – os artistas pintavam grandes batalhas e cenas heroicas. No início do século XX, enquanto na Europa nasciam o fauvismo, o expressionismo, o cubismo e o futurismo, no Brasil os pintores continuavam a trabalhar com a representação tradicional do espaço, o colorido mais fiel ao modelo, fixando suas paisagens, retratos e cenas – no máximo, com cores mais claras e pinceladas mais livres vindas da vulgarização do impressionismo. A transformação de nossas artes plásticas vai se dar de forma diferente da evolução europeia.

Lá, cada movimento de secessão contestava um aspecto da arte tradicional e para ele propunha novas soluções; foi uma sucessão de movimentos contestatórios, cada vez mais radicais, que fixou o novo modo de encarar a arte. Aqui, não haverá evolução: a mudança se fará por saltos que dificultam a penetração, a compreensão e a sedimentação da arte moderna.

Nossa *belle époque*, nosso século XIX, se prolonga até a Primeira Guerra Mundial. É nessa época que surge a inquietação. O desenvolvimento das cidades iniciado com a República, as grandes levas migratórias, a industrialização incipiente, os operários, a vida urbana modificando a sociedade patriarcal; a eletricidade, o bonde, os automóveis, o telefone invadindo o cotidiano evidenciam um novo tempo que acredita no progresso, na dinâmica e higiene da “vida moderna”. Alguns percebem que, na literatura, na música, nas artes plásticas, era necessário procurar uma linguagem em consonância com essa idade moderna. A arte precisava traduzir o novo tempo, refletir o pensamento e o modo de vida do homem do século XX.

Essas ideias aparecerão claramente, por exemplo, na Semana de Arte Moderna de 1922, na conferência em que Menotti del Picchia apresenta os escritores:

“Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonho, na nossa Arte... Morra a Hélade!... Fora a mulher-fetiche... Queremos uma Eva ativa, bela, prática, útil no lar e na rua, dançando o tango e datilografando uma conta corrente...”.

Colocando-se contra os modelos aceitos e difundidos pelo academismo, o artista modernista, ao começar a montar sua linguagem, encontra-se sem parâmetros preestabelecidos (como acontecera com as sucessivas levas de novos criadores europeus). A arte moderna irá estimular a criatividade, pedindo a cada artista maior independência no desenvolvimento da linguagem pessoal. Na época da Semana de 1922, essa sensação de liberdade de expressão, de independência para pesquisar e criar, também será exaltada, por exemplo, por Mário de Andrade ao examinar as artes plásticas.

Com esse espírito, os modernistas procuram se atualizar, estudando as pesquisas europeias. Serão os primeiros a trabalhar influenciados pela arte europeia não oficial

e, à margem do oficialismo, introduzirão a arte moderna no Brasil. Os primeiros artistas plásticos modernistas procurarão se atualizar na Alemanha expressionista, na Itália – ainda bastante acadêmica, mas sede do futurismo – e na Suíça, onde recebem ecos da movimentação francesa e da alemã. Só depois de 1922 procurarão a França moderna – do pós-guerra, dos prolongamentos do cubismo, do *art déco* e do surrealismo. Descompromissados com a cadeia de fatos da evolução da arte moderna europeia, vão sofrer influência de um ou outro segmento, às vezes misturando-os e adaptando-os a seu modo. Nossa absorção e evolução vai ser... à brasileira.

A PROCURA DO NACIONAL

A arte nova que procuram deveria expressar o novo tempo e um meio, o brasileiro. As primeiras experimentações modernas dão-se justamente na época da Primeira Guerra Mundial, quando os sentimentos nacionalistas se exacerbam.

A preocupação com o nacional antecede o modernismo e tomará novas tonalidades com ele. Se já no Império os românticos cantaram e pintaram nosso índio idealizado, na República um progressivo “tomar posse do território” conduz a uma consciência maior de nação. Vários fatos vão nos expondo a nós mesmos, como, no início do século XX, Euclides da Cunha com *Os Sertões* desvendando a Guerra de Canudos, ou as missões de Rondon às regiões longínquas do país, contatando tribos indígenas e colocando sua cultura em evidência.

Nas vésperas da guerra, Afonso Arinos fala sobre as tradições brasileiras. Em 1914, Ricardo Severo prega a reutilização de elementos da arquitetura colonial, iniciando o movimento neocolonial na arquitetura. Em 1915, Oswald de Andrade escreve “Em Prol de uma Pintura Nacional”. Monteiro Lobato marca época ao expor com força o nosso caboclo. A *Revista do Brasil*, fundada em 1916, propõe desenvolver uma “consciência nacionalista”. Alguns escritores produzem

obras regionalistas, valorizando os costumes locais. Aparecem estudos sobre o folclore.

Monteiro Lobato é voz poderosa: ridiculariza os francesismos, prega a necessidade de uma arte nacional que retratasse nosso meio. Que os artistas pintassem nossas matas, e não paisagens europeias, retratassem nossas lendas, e não a mitologia alheia. Essa pregação já mostra que não somos feitos à imagem e semelhança do europeu. Mas ainda não se contestam os métodos tradicionais de expressão. A exacerbação nacionalista prossegue no pós-guerra, com os preparativos para a comemoração do Centenário da Independência.

Os modernistas ampliarão essa pesquisa do nacional. Procurando uma arte de seu tempo, constroem uma linguagem atual. E vivendo seu tempo brasileiro, procuram refletir seu meio. Alguns o farão mais profundamente, querendo criar uma arte caracteristicamente brasileira. Ostentam a face mestiça, principalmente os escritores, que serão os teóricos do modernismo, criam movimentos e polemizam sobre as características de uma arte nacional.

SÃO PAULO, SEDE DO MODERNISMO

O modernismo nasce e se desenvolve em São Paulo, por vários fatores. A cidade não tinha maiores tradições artísticas. Desde o Império, o Rio de Janeiro, sede da corte e das academias – portanto, sede da arte oficial –, centrou as atenções. Nas artes plásticas, só a passagem pela Escola Nacional de Belas Artes e seus salões anuais consagrava um artista; portanto, a capital do país atraía os artistas promissores de todas as regiões. Ainda na época da guerra, São Paulo nem mesmo possuía uma escola de belas artes.

Essa cidade, sem maiores tradições artísticas, pequena e pobre durante o Império, começou a se expandir com rapidez, principalmente com as sucessivas levas de imigrantes, que logo marcam a vida urbana. Eles estão também na acumulação da riqueza vinda do café e no início da industrialização. Tanto os

imigrantes, que querem conquistar seu lugar na terra nova, quanto a alta burguesia enriquecida, educada na cultura europeia, acreditam no progresso, vendo o crescimento vertiginoso da cidade que, em fins de 1920, já será chamada por Mário de Andrade a “Pauliceia desvairada”. Seu dinamismo exemplifica a “vida moderna”, a vida do homem do século XX. A alta burguesia, em dia com a Europa, é ávida pelas “novidades” que trazem para suas casas em São Paulo – alguns de seus integrantes até apoiarão as “heresias” modernistas.

Mas o curioso é que, na época da Primeira Guerra Mundial, São Paulo também é sede da movimentação nacionalista mais intensa nas artes – vários dos exemplos citados acontecem nela. É na cidade de muitos imigrantes que Lobato desenvolve sua pregação, que Oswald de Andrade pede uma arte nacional. Uma cidade em que, às vezes, os próprios imigrantes respondem a esses apelos nacionalistas...

Será em São Paulo, longe das estruturas mais sedimentadas do Rio, que o grupo modernista se concentrará e polemizará acirradamente sobre a criação de uma arte nacional. Apesar de pequeno, consegue se proteger, produzir e divulgar a arte moderna. É o grupo da cidade que está preocupado em inventariar a produção e os modernistas que vão surgindo em São Paulo, no Rio de Janeiro, em Recife ou ainda – no caso da literatura – em Minas, Rio Grande do Sul e outros centros do Norte e Nordeste.

Entre 1917 e 1921, os modernistas se conhecem, descobrem novos adeptos, pesquisam a arte moderna em busca da atualização. Produzem as primeiras obras inovadoras, ou com tentativas de inovação. Às vésperas da Semana de 1922, já unidos, relacionados com os novos do Rio de Janeiro, polemizam pela imprensa, atacando os “passadistas” e divulgando o “credo novo”. Depois de 1922, o movimento atinge seu apogeu: é um período de reuniões constantes, de debate e definições de caminhos já dentro da arte moderna. Até 1929, enquanto se sucedem movimentos e manifestos, aparece a produção mais característica do movimento modernista.

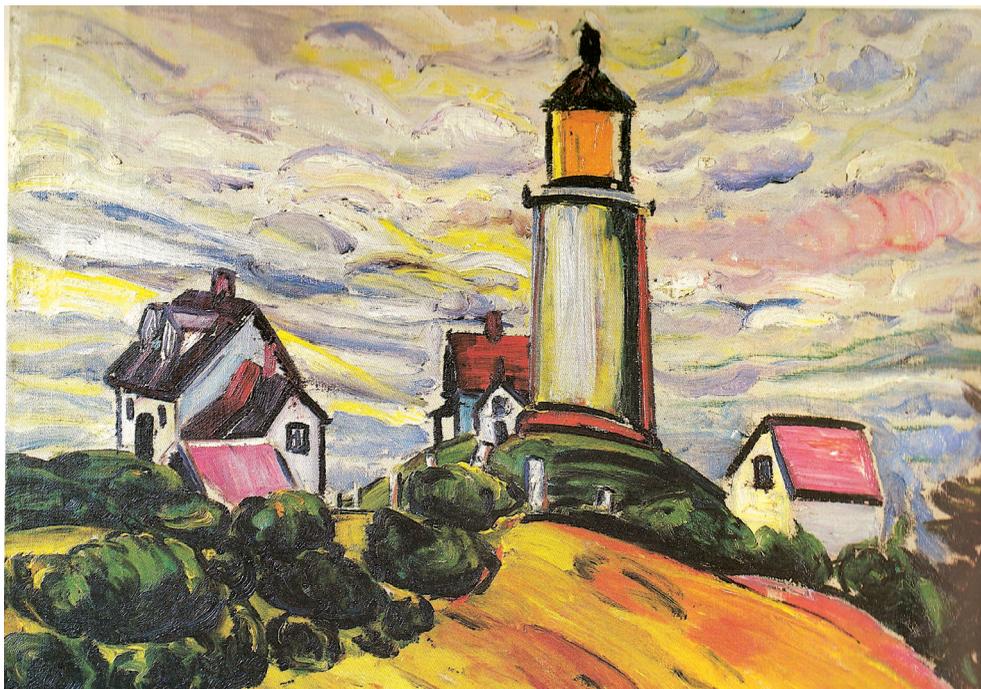
O INÍCIO

O primeiro choque: Anita Malfatti

As manifestações literárias sempre tiveram mais força, entre nós, do que as das artes plásticas. Entretanto, no período de formação do modernismo, os primeiros sinais inovadores, que vão acordar e incentivar os escritores, partem de dois artistas plásticos: a pintora Anita Malfatti e o escultor Victor Brecheret. Acontecem em São Paulo e já são fruto de imigração. Os dois cresceram em São Paulo e iniciaram seus estudos artísticos na Europa, nos países ligados às suas origens familiares. Seus primeiros contatos com a arte moderna deram-se ainda independentes de uma fermentação maior no meio brasileiro.

Anita Malfatti (1889-1964), paulistana, filha de um italiano e uma norte-americana de pai alemão, aprende a pintar na Alemanha, antes da Primeira Guerra Mundial. Depois de passar pela tradicional Academia Imperial de Belas Artes em Berlim, intuitivamente procura, cada vez mais, tendências ligadas à arte moderna. Estuda as teorias da cor, de tanta influência sobre a arte impressionista e pós-impressionista; estuda no ateliê do exaltado Lovis Corinth. Conhece a obra dos modernos europeus numa grande exposição retrospectiva da arte moderna – tanto os franceses como a arte de Munch e de todos os jovens alemães que, com suas pinturas deformadas, de colorido gritante, estavam consolidando o expressionismo.

São lições liberadoras para a brasileira, que só conhecia a pintura acadêmica. Nesses três anos e meio, desenvolve o essencial de sua técnica e produz retratos e paisagens que se distanciam da arte passada: abrevia a representação de suas figuras, eliminando, por exemplo, ilusões de profundidade e os claro-escuros. Mas principalmente libera a cor da antiga “imitação fiel” do retratado: compõe cabeças com pinceladas aparentes alternadas de vermelhos, amarelos e verdes, fundos com pinceladas violentas e paralelas, tintas não misturadas previamente na paleta.



Anita Malfatti,
O Farol, 1915

Seu interesse maior, desde o início, é a figura humana, e suas obras já se aproximam do expressionismo. Mas ainda não apresentam deformações acentuadas e são vistas – quando as apresenta em São Paulo em sua primeira individual, em 1914 – pelos críticos como “cruas”, as inovações, percebidas como “imperícia técnica”.

Nos Estados Unidos, em 1915-16, aumenta seu grau de liberdade. Em Nova York, nesses anos de guerra, quando artistas europeus aí se refugiam, a influência do cubismo era grande. Anita Malfatti, como outros pintores, exercita-se na construção do quadro a partir das lições vindas do cubismo, procura nas figuras e nas paisagens as estruturas geométricas básicas. Constrói o quadro como uma entidade autônoma, superfície plana coberta por combinações de formas e cores. Assim, quebra as últimas amarras acadêmicas.

Nas férias de verão de 1915, passadas na Ilha Monhegan, faz paisagens como *A Ventania* – ainda transição dos estudos alemães para os norte-americanos, com lembranças de Corinth e de Van Gogh –, *O Farol*, *Rochedos*, *O Barco*, entre outras. Seus estudos da forma se aprofundam, e muitas vezes ela já estrutura o espaço por planos superpostos, cobrindo-

-os com largas áreas de cores vibrantes, semelhantes aos dos *fauves*. Sua linguagem torna-se ainda mais estruturada e definida nos trabalhos que realiza em 1915-16, na Independent School of Art de Homer Boss, em Nova York, especialmente em seus retratos a óleo, às vezes abstratizantes, com o uso de cores e formas arbitrarias, angulações, deformações, como *O Homem Amarelo*, *O Japonês*, *A Boba* ou *A Mulher de Cabelos Verdes*.

É preciso acentuar que Anita Malfatti, descobrindo e construindo planos e cores, monta uma linguagem que lhe é necessária para transmitir seu drama pessoal, identificando-se com os marginais da vida. O conteúdo é mais importante que a forma. Pinta com urgência, direta e rapidamente sobre a tela, seus seres deformados, deserdados da vida. Torna-se uma expressionista, contemporânea dos jovens expressionistas alemães.

Essas obras de Anita Malfatti são um salto muito grande em relação à pintura acadêmica então praticada no Brasil. Causam escândalo no meio paulistano, quando a artista as expõe em 1917-18. São especialmente os retratos deformados, de cores arbitrarias, que chocam o público e que motivam o famoso ataque de Monteiro Lobato – que não

aceita aquele novo tipo de representação. São também os retratos norte-americanos, principalmente, que mostram a alguns jovens artistas e escritores – como Di Cavalcanti, Mário de Andrade e Oswald de Andrade –, pela primeira vez, uma arte realizada segundo novos critérios, uma linguagem de seu século – linguagem de que eles estão à procura para construir sua obra. Na época da exposição, Oswald de Andrade tenta uma defesa, da pintura e da arte nova, e Mário de Andrade faz um poema... parnasiano em honra a *O Homem Amarelo*. Mário escreverá depois que: “Aqueles quadros foram a revelação, e ilhados na enchente de escândalo que tomara a cidade, nós, três ou quatro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam *O Homem Amarelo*, *A Mulher de Cabelos Verdes*”. Essa polêmica em torno da segunda individual de Anita Malfatti marca o início do movimento modernista.

Mas o grupo modernista ainda levará três anos para se formar como tal e começar uma produção mais atualizada. E Anita Malfatti permanece isolada com suas obras incompreensíveis; recua em suas conquistas, realizando uma arte mais próxima da tradicional. Em 1921-22, reagindo às concessões, desenvolverá trabalhos contidos, mais sintéticos – alguns com intenção nacionalista, como *Moemas*, que expõe na Semana de 1922. Aliás, na Semana, terá a maior representação individual, voltando a mostrar os trabalhos que causaram a polêmica de 1917-18 e que permanecerão como sua maior contribuição para o modernismo.

O segundo choque: Brecheret

Também se deve à imigração o aparecimento do escultor Victor Brecheret (1894-1955), que veio da Itália para São Paulo ainda criança. Inicia seus estudos na cidade, no Liceu de Artes e Ofícios, mas é em Roma, onde permanece de 1913 até depois da guerra, que se desenvolve como escultor. Na capital italiana aprende a modelar, trabalhando com o escultor Arturo Dazzi; também estuda anatomia, que domina muito bem. Pode-se notar

ainda, quando se examina sua obra, que procurou conhecer os grandes escultores, como Michelangelo. Admira Rodin e encaminha-se relativamente para a modernidade, principalmente através do exame da obra de Ivan Mestrovic, escultor iugoslavo nessa época realizando obra de grande exaltação nacionalista: os aspectos dramáticos, de força acentuada, seus cavaleiros heroicos e mesmo as peças mais espiritualizadas vão cativar nosso escultor.

Esses estudos e conhecimentos de Brecheret evidenciam-se nas poucas peças que trouxe, ao voltar a São Paulo em 1919, assim como nas que executa nesse ano, em que trabalha solitário. Obras como *Ídolo*, *Eva* ou *Cabeça de Cristo*, de postura inovadora para nosso meio, e *Vitória*, exemplo de suas acentuações das proporções humanas e da musculatura tensa e exaltada para maior sensação de força. Ainda em grande parte preso à representação tradicional da figura, Brecheret, abstraindo detalhes supérfluos, concentrando força e dramatização por alguns exageros e acentuação de formas, como a musculatura em destaque, torna suas esculturas, expostas a contrastes de luz e sombra, uma novidade, um avanço sobre a escultura brasileira da época, então amaneirada, perdendo-se em detalhes e alegorias literárias. Assim suas obras irão causar grande impressão nos modernistas, que descobrem o escultor nos primeiros dias de 1920 e logo o exaltam em numerosos artigos pelos jornais.

Aliás, o momento de sua descoberta não podia ser mais propício para os modernistas nesse pós-guerra de preparativos para a comemoração do Centenário da Independência do Brasil, em que se projetava a construção de vários monumentos exaltando feitos e figuras de nossa história. Brecheret é visto pelos modernistas – e também por Lobato – como um novo, do grupo, com capacidade para vencer concorrentes nacionais e estrangeiros.

A partir de sua descoberta, Brecheret convive com o grupo modernista que se forma. Por influência de alguns deles, modela a maquete de um *Monumento às Bandeiras*, com suas características de força e monumentalidade, organização concentrada das

formas, nus potentes, de musculatura dramatizada. Seu gênio marca Oswald de Andrade e Menotti del Picchia, que o transformam em personagens de seus romances. E Mário de Andrade, cuja revolta com a incompreensão familiar diante da *Cabeça de Cristo*, que comprara, permite a eclosão, finalmente, dos versos de *Pauliceia Desvairada*, primeiro livro realmente moderno da literatura brasileira. E Brecheret faz a *Máscara de Menotti, Sórora Dolorosa*, homônima de versos de Guilherme de Almeida, e ainda outras obras ligadas aos modernistas, como o mármore *Cabeça de Daisy*, retrato póstumo de uma companheira de Oswald de Andrade.

Na Semana de Arte Moderna, Brecheret apresenta doze peças dessa primeira fase – uma, hoje não identificada, *O Regresso*, possivelmente relacionada com a saga bandeirante. Mas, naquele 1922, Brecheret já está em Paris, onde desenvolverá nova fase em sua escultura.

O terceiro modernista histórico

Diferentemente de Malfatti e Brecheret, Di Cavalcanti (1897-1976) não era fruto da imigração, não estudaria no exterior nem marcaria sua aparição com o impacto dos outros dois. Sua evolução se dá com os demais companheiros e está em todos os acontecimentos dessa fase inicial: é um dos que convencem Anita Malfatti a expor, está entre os primeiros descobridores de Brecheret, consta que foi o autor da ideia da Semana e, vivendo entre Rio e São Paulo, funciona como elemento de ligação do grupo modernista.

Seu interesse por uma nova arte vem certamente da atividade de caricaturista. A caricatura, por sua temática, ligada ao cotidiano que comenta ironicamente, aproxima-se mais da vida atual. E, considerada arte menor na hierarquia acadêmica, sem vigilância mais rígida sobre seus padrões estéticos, pode evoluir com maior liberdade. Tem liberdade para compor, acentuar e deformar traços, de maneira a provocar o riso, para isso podendo fugir da apresentação tradicional da figura e do espaço.

Di Cavalcanti, durante esse período e

mesmo no seguinte, é essencialmente um ilustrador e caricaturista, trabalhando para vários periódicos e expondo suas caricaturas – a primeira vez, no Salão dos Humoristas no Rio, em 1916, e, depois, na primeira individual, já em São Paulo em 1917. Sofre influência de várias tendências do fim do século XIX, entre elas da *art nouveau*. No início dos anos 1920 começa a pintar, a pastel e a óleo, e seus primeiros trabalhos – que mostra numa individual em São Paulo, em 1921 – também estão ligados ao “fim de século”. Usa cores terrosas, as figuras mais iluminadas destacando-se imprecisamente desses fundos escuros. São desse tipo as doze peças – pinturas, desenhos e ilustrações – que apresenta na Semana de Arte Moderna, como *A Dívida*, *A Piedade da Inerte*, *Coqueteria* ou *Boêmios* – até os títulos reveladores de obras com pequena atualização, ainda vivendo o século XIX e, curiosamente, nada a respeito do tema nacional. Nessa época, 1922-23, Di Cavalcanti está procurando seu caminho, informando-se como pode sobre a arte moderna. Algumas pinturas que executa antes de partir para Paris, em 1923, já mostram um colorido vibrante, cobrindo largas áreas, quebrando amarras com o tradicional.

Outro ilustrador, Ferrignac (1892-1958), dono de um desenho refinado também ligado ao *art nouveau*, participa da Semana de 1922 com uma obra, *Natureza Dadaísta*, cujo título mais que tudo evidencia a vontade de inovação dos expositores.

Outros artistas da semana

Na Semana de Arte Moderna apresentaram-se dois estrangeiros chegados havia pouco em São Paulo: o pintor John Graz e o escultor Wilhelm Haarberg.

Pouco conhecido hoje no Brasil, Haarberg (1891-1986) veio da Alemanha para trabalhar em editora paulista como ilustrador. Dedicou-se às artes decorativas e leciona em colégios alemães da cidade. Também esculpe, principalmente em madeira, e são desse tipo as peças que expõe na Semana. Do pouco que se conhece, seriam obras de pequena dimensão,

mas guardando caráter de monumentalidade, por suas formas concentradas, resumidas ao essencial, dramatizadas, com tendência expressionista. Descoberto por Mário de Andrade, Haarberg não é, entretanto, um participante assíduo das reuniões modernistas; em 1925, voltará definitivamente para a Alemanha.

Por outro lado, o suíço John Graz (1891-1980) radica-se definitivamente no Brasil, relacionando-se, desde sua chegada, com os modernistas. Formado em Genebra, tendo estudado na Escola de Belas Artes, já traz para São Paulo uma pintura de bom nível, de uma modernidade contida e sóbria, mostrando influência da arte moderna suíça e em especial de Hodler. São paisagens e retratos sintetizados nas linhas e cores, construídos por planos sucessivos e abstração de detalhes supérfluos, que Graz expõe numa individual já em 1920-21 e também – oito telas – na Semana de Arte Moderna.

Antes de vir para o Brasil, John Graz estudara também artes decorativas, de cartazes de publicidade a vitrais para igrejas. E será principalmente às artes decorativas que se dedicará nos anos 1920. Aliás, os três artistas que se educaram em Genebra na época da Primeira Guerra Mundial, John Graz, Regina Gomide – com quem se casou – e Antônio Gomide, trabalharão com grande constância na decoração (integraram-se ainda ao grupo que se formou, em Genebra, dois escritores que também voltam em 1920, Sérgio Milliet e Rubens Borba de Moraes, que tiveram importante papel de difusores da arte moderna entre os modernistas paulistas em 1920-21).

Dois outros brasileiros participantes da Semana de 1922 – com trabalhos vindos por intermédio de Ronald de Carvalho, do Rio – tinham estudado na Europa na adolescência. Zina Aita (1900-68), mineira de família italiana, na Itália durante a Primeira Guerra Mundial, já mostrava interesse pelas artes decorativas. No início dos anos 1920 desenhava, aquarelava e pintava dentro de uma linguagem pós-impressionista, ora preenchendo a tela como um tapete de manchas coloridas, ora sintetizando a figura em planos coloridos – expôs oito peças desse tipo na Se-

mana e várias na individual que realizou em São Paulo, logo a seguir. Em 1924 partirá definitivamente para a Itália, dedicando-se especialmente à cerâmica até o fim de sua vida.

O outro artista era o único, nesse período, que estudara em Paris: o pernambucano Vicente do Rego Monteiro (1899-1970). Partira em 1911 com sua irmã mais velha, Fédora, pintora acadêmica, e iniciara seus estudos na Academia Julian, de ensino tradicional e muito procurada pelos acadêmicos brasileiros. Não cremos que, nesse estágio, tenha assimilado a arte da vanguarda; era muito jovem, e o que produz na volta ao Brasil, a partir de 1914, leva a crer que suas primeiras tentativas em direção à arte moderna deram-se aqui mesmo. Seu primeiro interesse maior foi a escultura e, durante a Primeira Guerra Mundial, entre as peças que realiza, está uma maquete de *Monumento aos Heróis de 1817*, que seria erguido no Recife, o que mostra que também ele sente a voga nacionalista do período. Tanto assim que, no imediato pós-guerra, quando parece crescer seu interesse pela pintura, sua temática preferida serão as lendas indígenas, que desenvolve em numerosas aquarelas. Do ponto de vista formal, apresentam várias pesquisas ligadas ao fim do século XIX, como simbolismo, orientalismo e linha fluente, às vezes lembrando o *art nouveau*. Em óleos que realiza entre 1920 e 1921, retratando cabeças de negras e lendas, distribui a cor com pinceladas impressionistas. Faz ainda retratos mais desenhados que pintados. É essa diversidade de tentativas de inovação que Rego Monteiro apresenta na Semana de Arte Moderna, incluindo retratos, *Lendas Brasileiras* e até duas obras simplesmente intituladas *Cubismo* – hoje não identificadas. Provam simplesmente seu desejo de inovação e a procura de uma linguagem pessoal – que finalmente construirá na fase seguinte em Paris, para onde partirá antes da Semana.

Assim, a Semana de Arte Moderna apresenta, do ponto de vista da pintura e da escultura, pesquisas e experiências iniciais de artistas em busca de uma linguagem atualizada – só Anita Malfatti e John Graz já mostram uma linguagem coerente e pessoal.

Quanto à procura de uma arte nacional, há poucas peças – nas representações de Anita Malfatti, Brecheret e Rego Monteiro – que evidenciam o interesse por temas brasileiros.

O APOGEU

Se as duas marcas iniciais do modernismo foram deixadas pelos artistas plásticos, são os escritores que, já em 1920-21, descobrem os “novos”, reúnem o grupo e divulgam as novas ideias estéticas. Os artistas plásticos não foram “teóricos” da arte moderna, não a explicaram e muito menos lançaram manifestos ou criaram movimentos. São os escritores que o fazem no correr de todos os anos 1920.

São eles, em fevereiro de 1922, os responsáveis pelas apresentações dos novos escritores e dos novos artistas nos três saraus da Semana de Arte Moderna – um totalmente dominado pela música de Villa-Lobos, o grande impacto da Semana –, enquanto no saguão, por toda a semana, os escultores, pintores e arquitetos expõem seus trabalhos.

Depois da Semana de 1922, são ainda os escritores que criam as polêmicas já dentro da arte moderna, editam sucessivas revistas difusoras do novo credo, correspondem-se e estabelecem elos com inovadores de outros estados. São eles também que discutem as características de uma arte nacional, a utilização do primitivismo, do popular, como veículo adequado à construção dessa arte, desvinculando-a de amarras de uma cultura erudita branca e europeia, do colonizador para o colonizado. Pelo meio dos anos 1920 – o que não faziam anteriormente – darão maior atenção à política, e as divisões e polêmicas – pau-brasil *x* verde-amarelismo e, depois, antropofagia *x* anta – serão paralelas às definições políticas e ideológicas.

Os artistas plásticos frequentam os “salões”, acompanham as polêmicas, mas em geral produzem mais isoladamente na definição de uma linguagem pessoal. Não formam grupos definidos quanto às características de sua obra, ou quanto à procura de um tipo específico de arte brasileira. Aliás, muitos passam grande parte do período em Paris.

A influência de Paris

Diferentemente do período anterior, agora Paris atrai os inovadores brasileiros – além de continuar a receber os acadêmicos. É lá que a maioria dos artistas plásticos modernistas encontra, nesse período, condições de estruturar uma linguagem moderna e pessoal, além da possibilidade de viver, expor e discutir sua arte de caráter experimental, em constante evolução.

O êxodo começa antes da Semana de 22: no fim de 1921 já estão em Paris Brecheret e Rego Monteiro, que só retornarão definitivamente ao Brasil nos anos 1930. Em 1923, chegam Di Cavalcanti, que permanecerá dois anos, e Anita Malfatti, que ficará cinco. Novos artistas plásticos que se integram ao modernismo, depois da Semana de 22, também lá se encontram: Antônio Gomide, por quase todos os anos 1920, o escultor Celso Antônio, entre 1924 e 1926. Ismael Nery realiza duas viagens, em 1920 e em 1927. Tarsila do Amaral é a única que passa o período num vaivém constante entre Paris e São Paulo – vai ser a que mais de perto acompanha, e participa, das discussões teóricas dos escritores modernistas.

Na multiplicidade de manifestações da Escola de Paris, absorvem influências às vezes desordenadas, que lhes parecem úteis na formação de sua linguagem individual. Alguns se atêm às pesquisas de uma representação realista, mas de desenho e colorido livres das receitas acadêmicas. Muitos sofrem a influência dominante no período, de experiências formais baseadas na estruturação geométrica das obras desenvolvidas por vários movimentos continuadores do cubismo, nessa época se popularizando até nas artes decorativas. Para o fim da década, alguns sofrerão influência do surrealismo.

Ao mesmo tempo, a Escola de Paris, composta de várias “colônias” de artistas, aprecia as manifestações de arte característica dos países de seus integrantes. Assim, também pode estimular nossos modernistas, que já haviam vivido a voga nacionalista, a pensar sobre uma arte nacional. Alguns o fazem de

maneira mais permanente e consciente; outros, em Paris, preocupam-se sobretudo com a construção da linguagem, detendo-se no tema nacional de maneira esporádica.

Novas representações do real

Dos modernistas iniciais, Anita Malfatti, que chega a Paris ainda titubeante, por vir de uma pintura rápida e emocional, de tendência expressionista mais preocupada com o conteúdo, tem dificuldades em procurar um estudo predominantemente formal. Passa a cuidar de suas composições, testá-las, e produz uma pintura aparentada à dos *fauves*, ainda lembrando sua alegria com as cores e sua admiração por Matisse. Torna-se mais intimista, à maneira de Bonnard. Pinta nus, interiores, especialmente nos primeiros anos de Paris. No final, usa um colorido mais contido – influência do ambiente francês da época – em telas às vezes com algo de primitivo, como em *Mulher do Pará*, um tema nacional mostrando sua preocupação com a volta ao Brasil.

Outro modernista de período inicial, Di Cavalcanti, nessa primeira viagem à Europa, busca conhecer os mestres, modernos e antigos, e pouco produz nesses dois anos. Impressiona-se com o Picasso “clássico”: chega a ter aulas com Léger, mas parece examinar também a produção de vários ilustradores e desenhistas franceses, entre eles Dignimont, que desenha e compõe cenas bastante próximas do real, de ruas de Paris, o porto, bares e bordéis, mas com traço livre e fluente. Di Cavalcanti parece continuar a liberar-se de ranços acadêmicos pelo desenho. Ao voltar ao Brasil em 1925, mostrará um desenho próximo ao daqueles franceses, tanto pelo tema quanto pelo tratamento.

Mostra uma absorção superficial de várias tendências da Escola de Paris nas obras da segunda metade dos anos 1920. Na pintura, às vezes testa construções mais estruturadas que lembram as de Léger – entre elas, seus *Sambas*, *As Moças de Guaratinguetá* e a decoração para o Teatro João Caetano do Rio. Também algumas de suas figuras fe-

mininas apresentam o “gigantismo” que vira em obras de Picasso; e às vezes constrói um clima onírico, de quem conhece as obras de De Chirico. No desenho exercita-se ainda, algumas vezes, num traço ingresco, limpo, muito em voga na Paris dos anos 1920, mas trabalha com mais constância nos seus traços soltos e sensuais. Na verdade, está se exercitando e definindo sua linguagem, que se manterá sempre ligada à figuração, ao real, mas numa construção distante das regras acadêmicas. Com suas formas maleáveis, cores quentes e grande sensualidade, enfocando seus bares, mulheres, a Lapa, o mangue, suas mulatas – nos desenhos e nas pinturas –, ao ater-se aos temas do seu cotidiano, está sendo naturalmente nacional. No início dos anos 1930, produzirá obras de denúncia social, como os importantes desenhos do álbum *A Realidade Brasileira*.

A fase francesa de Brecheret

Outro modernista de primeira hora, Brecheret, abandona sua escultura dramática para desenvolver uma representação geométrica e globalizante da figura humana, uma representação inventada e não mais dependente do modelo. Coloca-se assim na mesma linha de pesquisa formal que caracteriza os continuadores do cubismo, mesmo que através de seus aspectos mais popularizados. Ao chegar a Paris, ainda expõe um *Templo de Minha Raça*, mas, depois, dedica-se à nova maneira e a novos temas – em especial, nus femininos – resolvidos dentro de um desenho geral circular, ou em curvas e movimentos espiralados. Suas superfícies não estão mais carregadas de ressaltos da musculatura, mas são lisas e polidas, refletindo a luz que marca o movimento geral da peça. São obras como a *Portadora de Perfume*, de 1923, ou a *Dançarina*, de 1925, que vai expondo nos salões franceses. Mostra também a nova fase numa individual em São Paulo em 1926. Depois, suas concepções curvilíneas vão apresentando sinais de esgotamento, aparecem formas mais amaneiradas, tendentes ao decorativis-

mo. Mas Brecheret também observa a obra de vários escultores que o influenciam – como Brancusi, com suas formas sucintas e quase abstratas, ou escultores da linha cubista, como Henri Laurens e Jacques Lipchitz. E, como que revigorando seu modo de representação, realiza várias esculturas de formas reduzidas, a figura humana facetada, como seus *Beijos* – obras do tipo que mostrará em São Paulo em 1930. Esse desenvolvimento formal de Brecheret ficará marcado no *Monumento às Bandeiras*, que, finalmente, depois de sua volta definitiva, poderá executar em São Paulo, de 1936 até um ano antes de seu falecimento.

Outro escultor, hoje pouco citado, mas que manteve relação com os modernistas, Celso Antônio (1896-1984), estudou com Bourdelle em Paris. Também procura uma escultura mais de acordo com seu tempo, mas atém-se a uma representação realista da figura humana, eliminando detalhes e concentrando sua expressão em massas compactas. Esse mesmo tipo de representação caracteriza a obra de outra escultora brasileira em Paris, Adriana Janacopulos (1897-1978), que manteve poucos contatos com o grupo modernista no Brasil, por ter se educado na Europa e permanecido em Paris até 1932 – a partir de então se integrará ao meio moderno carioca dos anos 1930.

A contribuição de Rego Monteiro

Boa parte da vanguarda francesa dos anos 1920 está prosseguindo as pesquisas iniciadas pelo cubismo, de construção da obra a partir de uma estrutura básica e globalizante. Dão assim atenção quase que exclusiva a aspectos formais. Brecheret, como vimos, desenvolve esse tipo de concepção da obra de arte: suas figuras têm que se adaptar à forma geral que ele escolhe para caracterizar a peça. Mais ainda, alguns pintores brasileiros também se vinculam decididamente a essa concepção: Rego Monteiro, Tarsila e mesmo Gomide.

Rego Monteiro, na busca de um estilo próprio, tem trajetória muito interessante no período. De início, continua preocupado com

a procura do nacional, como se pode constatar pelas ilustrações que faz para dois livros. No primeiro, *Légendes, Croyances et Talismans des Indiens de l'Amazonie*, publica, depois de reestudá-los, as ilustrações sobre as lendas indígenas que já o ocupavam no Brasil em 1920-21. Depois, parece perceber que os temas eram indígenas, mas seu modo de expressão, europeu. Então realiza como que a experiência inversa no outro livro, *Quelques Visages de Paris*. São ilustrações curiosas, chapadas, com perspectivas múltiplas, ângulos da cidade de Paris como que vista por um “chefe indígena” (como esclarece na apresentação da obra), portanto, um tema francês com um modo de representação nosso. A França também lhe propicia o conhecimento de várias civilizações antigas, que ele pode comparar com a indígena à procura de modos de representação comuns, de formas que fossem constantes. Rego Monteiro parece querer construir então uma obra moderna com formas mais permanentes, um “moderno-clássico” – preocupação de alguns grupos da Escola de Paris na época.

Observa a arte do período, convive com escultores, conhece a obra de continuadores do cubismo e, depois das experiências iniciais, em 1922-23, define seu próprio estilo, muito individual. É um saudoso da escultura: a representação do espaço, das figuras, por sequência de planos, toma o aspecto de um baixo-relevo. Como acontecia com a construção do quadro. Sua cor é muito contida, limitada quase a ocres e terras, e usada em camadas ralas, colocadas com cuidado para não permitir que o observador distinga a pincelada, para não deixar visível o gesto do pintor – mostrando assim o controle do intelecto sobre a emoção. O desenho é dominante: dentro de um jogo básico de linhas, de formas geométrizadas, Rego Monteiro insere o tema que vai tratar. Todos os elementos se adaptam a esse esquema, paisagens, animais, figuras humanas, inventadas e não copiadas do modelo.

Quanto aos temas, depois das experiências pictóricas iniciais, muitas vezes feitas em retratos, detém-se em nus femininos e principalmente em uma série de quadros re-

ligiosos, dos mais famosos em toda sua obra, como *Crucifixão*, *Pietá* e *Fuga para o Egito*. Às vezes enfoca um tema social, às vezes um tema nacional, como *Atirador de Arco*.

Na segunda metade dos anos 1920, nova evolução: em algumas obras, pelo tema e pelo tratamento, aproxima-se mais dos cubistas e, em outras, com seu modo peculiar, abre mais as formas. A representação da figura humana aproxima-se mais da representação realista, como em *Nu e Bola Vermelha*. As figuras ficam mais soltas, colocadas sobre fundos muito claros, como em *Tênis*. Também será com formas soltas sobre fundos quase brancos que realizará algumas obras influenciadas pelo surrealismo.

Essa fase de Rego Monteiro, a mais importante de sua obra, marcará permanentemente sua produção, mesmo em épocas em que se dedicou preferencialmente a revistas e à poesia. Voltando ao Brasil por volta de 1933, alternará até o fim da vida períodos de residência em Recife e em Paris, e em sua arte, a dedicação à poesia e à pintura. No fim da vida se voltará mais acentuadamente à pintura, revivendo suas pesquisas dos anos 1920.

Nas imediações do *art déco*

Prova de que o cubismo estava atingindo amplas camadas de artistas é sua popularização, nos anos 1920, através das artes decorativas, no estilo conhecido como *art déco*. Sua geometrização, as alternâncias de curvas e retas aliam-se a várias outras influências – como formas encontradas em antigas civilizações – caracterizando o estilo decorativo do período e atingindo até escultores e pintores da época. Em nossos artistas, isso pode ser visto em obras, por exemplo, de Brecheret e de Rego Monteiro e, também, com força, nas pinturas dos brasileiros que se dedicam por largo período de suas vidas às artes decorativas – entre eles, Gomide.

Antônio Gomide (1895-1967) estudou na Suíça durante a Primeira Guerra Mundial e, depois de rápida passagem por São Paulo, vive os anos 1920 na França. Esteve em

Toulouse trabalhando para o pintor Marcel Lenoir em afrescos religiosos. De volta a Paris – aí, desde 1923, mantém contato com modernistas –, ao lado de sua atividade decorativa, devido à qual trabalha muito a aquarela, dedica-se também à pintura, realizando dois tipos básicos de experimentação. É evidente que conhece e estuda a produção dos seguidores de Cézanne e continuadores do cubismo. Realiza uma série de óleos construindo os elementos, por exemplo, de uma paisagem, através de superfícies facetadas, mas utilizando pincelada aparente e colorido brilhante – a que não se permitiram os pintores “mais ortodoxos” daquele grupo. Assim, as lições do cubismo para ele são só no sentido de uma estrutura firme e coerente do quadro. Da experiência com os afrescos de Marcel Lenoir, e ainda de seus trabalhos decorativos, desenvolve também um tipo de pintura próxima de soluções *art déco*: obras construídas com desenho curvilíneo, onde curvas se entrelaçam, se contrabalançam, definem cenas e figuras. Mantém ainda a pincelada aparente, mas seu colorido – terras e azuis – é mais sucinto que nas pesquisas anteriores. Nessa experiência realiza várias obras de tema religioso, inclusive – quando vem ao Brasil, em 1926-27 – alguns afrescos em residências paulistas.

Na vinda ao Brasil, Gomide se interessa pelo tema nacional e, com angulação lembrando suas experiências francesas, pinta algumas cabeças de índios. Voltando definitivamente a São Paulo em 1929, será absorvido por sua atividade decorativa, mas nas pinturas esporádicas que produz vai mostrando interesse pelos temas brasileiros – procissões, cenas populares. No fim da vida, pintando com mais constância, desenvolverá uma fase importante, retratando danças e ritos afro-brasileiros, de modo espontâneo e sensual, abandonando a geometrização dos anos 1920. Nas inúmeras decorações que executou em São Paulo, o *art déco* continuou sua marca.

É curioso que os três representantes típicos do *art déco* no modernismo sejam os três artistas que se educaram na Suíça. Desde aquela época já realizavam estudos de arte decorativa, e é com ela que vão ga-

nhar a vida em São Paulo. John Graz, que na Semana de 22 apresentou pinturas de boa qualidade, como vimos, a partir de então só pintou esporadicamente, dedicando-se às decorações de interiores, dos móveis aos painéis e objetos. Mesmo suas pinturas, dos anos 1920 aos 1950, têm esse caráter decorativo, como *Pastoral*, ligada ao *art déco* por suas formas, cores e tema – o bucólico e o arcaizante, também usados nesse estilo. Sua esposa, Regina Gomide Graz (1897-1973), dedicou-se especialmente à tapeçaria, executada às vezes a partir de desenhos do irmão ou do marido, às vezes de sua própria criação. Composição com figuras é típica, com suas formas geométrizadas – muitas vezes as usou sem referências figurativas –, construindo um fundo sobre o qual coloca duas figuras curvilíneas, cujas linhas se repetem ao redor, como que irradiadas.

Caixa Modernista, Edusp / Editora UFMG / Imprensa Oficial, São Paulo, 2003

Tarsila: pau-Brasil, antropofagia e pintura social

Tarsila do Amaral (1886-1973) teve formação acadêmica, aderindo à arte moderna no pós-Semana de 22. Paulista de família tradicional, foi criada em fazenda e em internatos europeus – a influência francesa fazia parte de seu cotidiano. Durante a Primeira Guerra Mundial inicia seus estudos artísticos em São Paulo, estudando escultura e depois pintura com Pedro Alexandrino e Elpons.

Desenvolve uma arte acadêmica e não parece prestar maior atenção à vaga nacionalista do período. Em 1921-22 passa um ano em Paris, frequentando a Academia Julian – continua com sua pintura tradicional e, entre outras, executa várias *Academias* de nus femininos. Em São Paulo, durante o segundo semestre de 1922, conhece os modernistas e convive com eles no chamado “grupo dos cinco” (Anita, Tarsila e os escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia). Nas reuniões constantes do grupo, os modernistas, entusiasmados com as novas pesquisas, procuram convencer Tarsila a aderir à arte moderna.



Trabalhando junto com Anita Malfatti, a pintora já mostra um colorido mais liberto e alegre; retrata os novos amigos *Mário de Andrade*, *Oswald de Andrade*, e visitantes, como a poetisa *Fernanda de Castro*. É essa convivência com o grupo modernista que finalmente a convence a procurar a atualização quando volta a Paris no final de 1922.

1923 é ano importantíssimo em sua carreira, pois nele define sua linguagem. Acompanhada por Oswald de Andrade, mantém contatos com a vanguarda francesa, procura tudo que julga importante em Paris e se atualiza com rapidez. Situa-se na linha dos construtores, dos continuadores do cubismo. Estuda com Lhote, com quem se exercita na construção de figuras facetadas; estuda com Gleizes, nessa época dedicado à pintura abstrata, com quem se exercita em composições com formas geométricas; e frequenta o ateliê

**Capa do
Manifesto da
Poesia Pau-Brasil,
de Oswald
de Andrade, 1924**

de Léger, cuja pintura de formas acilindradas, mecânicas, vai-lhe fornecer um elemento importante para a construção de sua linguagem. Pinta várias telas que mostram esses estudos – e também obras que já apontam claramente seu caminho, em especial duas telas que a mostram, em Paris, preocupada com uma arte caracteristicamente nacional: *A Negra*, prenúncio da fase antropofágica, e *Caipirinha*, da fase pau-brasil. A pincelada vai-se tornando disfarçada, apagando os gestos do pintor, como no caso de Rego Monteiro.

De volta ao Brasil, no início de 1924, recebe o escritor Blaise Cendrars; com ele e alguns modernistas vê o carnaval no Rio. Na Semana Santa vão conhecer as cidades históricas mineiras; vão, entre outros, Tarsila, Oswald de Andrade, Cendrars, Mário de Andrade e D. Olivia Guedes Penteadó. A viagem a Minas tem grande importância para os modernistas, ficando conhecida como a viagem da “descoberta do Brasil”. O escritor estrangeiro, entusiasmado com o que vê, ajuda os brasileiros a perceber o característico de sua terra. É poderoso estímulo para Tarsila e para os outros modernistas, no sentido de ver o país sem se ater ao gosto erudito tradicional, mas valorizando o primitivo, o popular. Tarsila passa a suas telas, a partir de então – como ela mesma declarará –, cores que, na infância, havia aprendido serem de “mau gosto”, referindo-se a seus rosas e azuis, vistos nas decorações populares. Alia esse colorido à linguagem formal que desenvolvera em Paris e pinta, entre 1924 e 1926, uma série importante de obras, sintetizando e estilizando a vegetação e a paisagem brasileira, os costumes populares. Obras como *Carnaval em Madureira*, *Morro da Favela*, de anotações do Rio, *O Mamoeiro*, *As Meninas*, de anotações de Minas. Das credences populares fixa, entre outros, *Anjos e Religião Brasileira*. Não teme o popular e compõe por superposição de planos, como os primitivos. Os elementos são geometrizados; a vegetação, as pessoas, os animais, acilindrados pelo uso da cor mais escura nos limites da figura.

Tarsila admirava as obras de Léger, que a influenciaram. O curioso é que Léger é dos

pintores mais preocupados com seu tempo, com o maquinismo da era moderna, que se reflete no relacionamento de suas formas acilindradas. Tarsila, ao voltar ao Brasil nos fins de 1923, atualizada, também está preocupada com seu tempo: em algumas telas, detém-se em símbolos “modernos” da cidade de São Paulo, em automóveis e estradas de ferro – *Passagem de Nível*, *E.F.C.B.*, *A Gare*, entre outros. Mas a viagem a Minas, reforço sobre reminiscências infantis no meio rural, direciona a pintora com força para os aspectos interiores e tradicionais do Brasil – talvez também por senti-los mais adequados a criar um imaginário tipicamente nacional. E acabaram evidenciando realmente a realidade brasileira dos anos 1920, não tão modernizada quanto pretendiam, oscilando entre o rural e o urbano.

Essas obras – que Tarsila mostra em individual em Paris em 1926 – pertencem à fase pau-brasil, nome do movimento criado por Oswald de Andrade depois da viagem a Minas. pau-brasil – nosso primeiro produto de exportação. Portanto, intenção de criar uma arte nacional “exportável”: uma arte característica que mostrasse ao estrangeiro nossa civilização primitiva, diferente da europeia.

Segue-se outra fase também relacionada com um movimento levado por Oswald de Andrade: a Antropofagia, com preocupações com o homem primitivo e com as teorias freudianas, paralelas às pesquisas surrealistas que então se desenvolviam em Paris. Tarsila deixa virem à tona imagens de pesadelos infantis, paisagens de sonho. São obras como *Abaporu*, *O Lago*, *Distância*, de 1928, ou *Antropofagia*, de 1929 – expõe algumas delas em Paris, em 1928. Continua com sua linguagem característica, a pincelada disfarçada, mas criando agora figuras de membros agigantados, cabeça minúscula, e paisagens totalmente irrealis, às vezes vazias e solitárias.

Tarsila foi a pintora do modernismo que mais conscientemente procurou construir uma arte brasileira – obras que só se atreve a expor no Brasil, em individuais no Rio e em São Paulo, em 1929, com grande sucesso e... escândalo. Irá sentir a mudança que se opera no Brasil com a Depressão e a Revolução de

1930. Procurará (uma das primeiras), por volta de 1933, realizar uma arte de denúncia social, pintando *Operários* e *2ª Classe*. Depois, às vezes, pintará trabalhadores, procissões, voltando aos poucos, mais para o fim de sua vida, a uma temática e modo de expressão reminiscentes de sua fase pau-brasil.

NOVAS CONTRIBUIÇÕES VINDAS DO EXPRESSIONISMO

Enquanto pintores e escultores se atualizam em Paris, cresce o número dos modernistas no Brasil. Em 1923, há uma chegada importante a São Paulo, a de Lasar Segall (1891-1957). Segall estudou na Alemanha: passou pela tradicional Academia Imperial de Belas Artes de Berlim, da qual se distancia ao se ligar ao grupo do dito impressionismo alemão. Já nessa época, pré-Primeira Guerra Mundial, mostra interesse fundamental pelo ser humano. Em Dresden inicia uma maior atualização de sua linguagem, que começa a se aproximar do expressionismo. Esse caminho inicial de Segall tem semelhanças com o de Anita Malfatti. E o pintor também mostrou as obras dessa fase no Brasil, em 1913, em duas individuais que antecederam a primeira da brasileira.

De volta a Dresden, Segall firma seu modo de representação, uma pintura dramatizada em fortes angulações – como os expressionistas desenvolviam então, depois de ver a exposição futurista de 1912 – e combinações de cores surdas e contidas. No pós-guerra, suas características se alteram, aproximando-se de nova objetividade alemã. As formas ovaladas definem os seres humanos de grandes cabeças e olhos que consomem o resto do corpo. Pinta mulheres, grávidas, velhos judeus e famílias desvalidas. Mesmo tipo de revolta e denúncia da fase anterior, presente não só na pintura, mas em séries marcantes de gravuras – xilos, litos e gravuras em metal. São algumas dessas obras, de um pintor de linguagem e características consolidadas, que Segall apresenta na individual de 1924, em São Paulo,

pouco depois de sua chegada definitiva ao Brasil. É nessa ocasião que encontra e inicia a convivência com o grupo modernista.

O Brasil então modifica sua pintura: nos primeiros anos aqui, sua obra se transforma, apresentando um colorido vibrante e uma temática de encantamento com a nova terra. Curiosamente, o Brasil que o estrangeiro vê apresenta semelhanças com o que Tarsila constrói. São paisagens e figuras geometrizadas, favelas, mulatos, bananeiras, entre outras. Retrata vários modernistas por volta de 1927, quando já procura seu equilíbrio usual, mais contido. Retrata o mangue, o marinheiro e, depois, ainda com certa paz bucólica, as paisagens de Campos do Jordão. Mas o horror da Segunda Guerra Mundial o reconduzirá a obras altamente dramáticas enfocando *pogroms*, os imigrantes, a guerra – uma revolta frente a velhos dramas da humanidade, que tão bem caracteriza os expressionistas.

Como dissemos, Segall era também um grande gravador já ao chegar a São Paulo, para onde trouxe vários álbuns e gravuras avulsas, tanto da fase angular, quanto da fase ovalada. No Brasil, continua a gravar, dedicando-se, ainda nos anos 1920, a duas séries principais: os imigrantes (com fixação no navio que os carrega); e o mangue (a zona de prostituição do Rio).

O expressionismo será uma corrente muito fecunda no Brasil, especialmente na gravura. Oswaldo Goeldi (1895-1961) também sofrerá sua influência. Goeldi foi educado na Suíça, de onde voltou em 1919, impressionado com a obra de expressionistas como Münch e Alfred Kubin – com quem manterá correspondência. Vivia no Rio, meio isolado, dedicando-se a desenhos de caráter expressionista e a ilustrações. Eram desenhos dramatizados por sucessão de traços, como que escandindo uma figura ou cena. Começa a trabalhar na gravura em madeira a partir de 1924. Desenvolve uma técnica, podemos dizer, “pelo avesso”: em que os traços definidores, escavados na madeira, constituem as únicas áreas luminosas da obra. Suas gravuras apresentam assim um ar noturno, em que os seres e os animais, na vegetação, nas praias

e na cidade, permanecem solitários. São características constantes em toda a sua obra.

ARTISTAS DO FIM DA DÉCADA

Como Goeldi, que vivia meio isolado, mas já era conhecido entre os modernistas no final dos anos 1920, há mais dois artistas do Rio de Janeiro que se evidenciam nesse final de decênio.

Ismael Nery (1900-34) também sofre influência da Escola de Paris. Iniciou seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes do Rio. Em 1920, em Paris, frequenta a tão procurada e tradicional Academia Julian, mas também – importante para sua definição – observa a obra dos pintores modernos, entre eles, a dos construtores e continuadores do cubismo. De volta ao Rio de Janeiro, testa vários modos de representação, na aquarela e no óleo. Pinta uma série de retratos construídos em facetas, quase monocromáticos, para melhor estudar sua estrutura geométrica. Faz ainda vários autorretratos.

Mas também, por influência do que conheceu em Paris, desenvolve uma pintura nuancada de colorido vibrante, sempre centrada na figura humana, para a qual parece procurar um tipo-padrão. Em 1927, depois de outra estadia em Paris, quando conhece a obra dos surrealistas, passa a sofrer influências dessa escola e será, entre os modernistas, seu mais típico representante. Continua a pintar a figura humana, suas mulheres, ou um casal, que agora se fundem, exterior e interior, embaralhando-se visceralmente. Pinta assim até sua morte, em 1934, deixando um legado importante, uma obra de erotismo contido, desenho, composição e cores refinados.

Cícero Dias (1907-2003), mais moço que os outros modernistas, foi de Recife para o Rio de Janeiro em 1925, onde estuda na Escola Nacional de Belas Artes. Não sai do Brasil nos anos 1920.

Em 1927-28 suas aquarelas – então seu meio preferido de expressão – já apresentam as características que marcam a primeira fase de sua carreira. Sofre influências do primiti-

vismo, do popular e certamente – através de reproduções e informações – da obra de Chagall, que contribui para seu enfoque surrealista. Constrói o espaço à maneira primitiva, por sucessão de cenas, com arquiteturas instáveis, dimensões arbitrárias, superposição, monstros e figuras voando, libertas da lei da gravidade. São alegres cenas populares, circos, reuniões, ao lado de representações às vezes mais inquietantes e insólitas. Suas obras, junto com as de Ismael Nery, causarão escândalo no Salão Revolucionário de 1931, no Rio, devido a seu distanciamento da representação tradicional, por seu sensualismo exacerbado e pela ligação com o surrealismo.

Em São Paulo, há também um artista que se evidencia no final dos anos 1920: Flávio de Carvalho (1899-1973). Educado na Europa, formado engenheiro na Inglaterra, onde também estudou pintura, volta a São Paulo em 1922, mas, dedicando-se à engenharia, só em 1927-28 começa uma atuação de vanguarda e liga-se ao grupo modernista. Convive com Oswald de Andrade, apresenta teses antropofágicas em congressos de arquitetura na passagem 1920-30. No Salão Revolucionário de 1931, apresenta obras em todas as seções, arquitetura, pintura, desenho e escultura, mostrando uma linguagem altamente experimental e a intenção provocativa que o irão caracterizar. Realizará sua primeira individual em 1934 – época em que monta também o inovador Teatro da Experiência. Sua pintura centra-se na figura humana: interessado na psicologia, usa deformações, cores gritantes, postas em pinceladas largas, violentas e gestuais, para construir uma imagem emocional, psicológica do retratado. Interessado nas motivações profundas do ser humano, não se preocupa em desenvolver uma arte nacional, mas sim uma arte altamente experimental, de seu tempo. É figura ímpar entre os artistas plásticos brasileiros, por seus aspectos de provocador, criando teorias e polêmicas, e por sua atuação nos mais variados campos das artes plásticas – arquitetura, pintura, desenho, escultura, teatro e, depois, moda e cinema. Será figura de destaque no meio artístico paulistano dos anos 1930.

textos