

cultura: imagens e representações

ESTUDOS DO SÉCULO

XX

número 8 . 2008

**Sobre a visualidade do Brasil Moderno
Causas e combates pelo “retorno à ordem”**

Maria Bernardete Ramos Flores

Maria Bernardete Ramos Flores. Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Professora Titular na Universidade Federal de Santa Catarina – Brasil, Pesquisadora Nível IC do CNPq.

A estética monumental

Sob a linguagem visual do entre-guerras, todo país que desejou fazer propaganda de seu regime político lançou mão da monumentalidade, dentro do espírito clássico, universal e atemporal, por enfeixar valores comuns a todo o Ocidente, desde a Antigüidade.

Nos Estados Unidos, a política simbólica do governo Roosevelt, pautou-se por duas estratégias fundamentais: monumentalidade clássica e representação das raízes agrárias. A natureza como símbolo do solo pátrio resumia os valores da nação e não afrontava a moderna mitologia industrial¹. Na Itália, Laura Malvano diz que qualquer análise da cultura do regime de Mussolini não pode prescindir da abordagem das imagens. Os temas recorriam a um feixe de ideologias: do fascismo rural, uma nostalgia do séc. XIX e um retorno à tradição; do fascismo planificado, tecnocrático e moderno, dos anos trinta; e do fascismo imperial, projetado em direção ao *Mare Nostrum*, ou, mais precisamente, em direção às opções políticas, expansionista e colonial². Na Alemanha, os famosos nus de Arno Breker recriaram a beleza helênica, representativa do homem viril como símbolo da pureza racial³. A estatuária salazarista que povoou Feiras, Exposições e Praças com figuras masculinas – descobridores, desbravadores, missionários, poetas, reis, navegadores, guerreiros, conquistadores –, figuras robustas, eretas, “massas quadrantes”⁴ executada pela geração de escultores postos a serviço pela encomenda oficial de Antônio Ferro, à frente do Secretariado da Propaganda Nacional, criaram a imagem monumental que servira à visualidade do nacional-historicismo da *política do Espírito* do Estado Novo Português.

No Estado Novo brasileiro, a monumentalidade não chegou a ser significativa, se comparada às dimensões assumidas pela portuguesa, espanhola, estadunidense, italiana, alemã, entre outras. Contudo, o projeto do Ministério de Educação e Saúde Pública, do governo de Getúlio, analisado através das cartas do ministro Capanema, dos termos dos editais e das encomendas, da crítica especializada, das obras realizadas ou das maquetes, ensejou o simbolismo veiculado pela linguagem visual do entre-guerras. Considerando-se apenas o seu projeto escultórico, percebe-se que artistas convidados – Celso Antônio, Adriana Janacópulus, Bruno Giorgi, Ernesto de Fiori – tiveram formação na Europa, entre as décadas de 20 e 30. Foram alunos ou, pelo menos, sofreram a influência do “tríptico” – Maillol, Despiau, Bourdelle – que assumiu “um papel supostamente clássico, onde se reviu o gosto tradicionalista francês”, na fase do “revivalismo do entre-guerras”⁵.

¹ FABRIS, Annateresa - *Fragmentos Urbanos*. São Paulo: Studio Nobel, 2000, p. 172.

² MALVANO, Laura - *Fascismo e política dell'immagine*. Torino: Bollati Boringhieri, 1988. p. 141.

³ DUTTON, Kenneth R. - *The perfectible body*. The western ideal of male physical development. New York: Continuum, 1995, p. 207.

⁴ PORTELA, Artur - *Francisco Franco e o Zarquismo*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, s.d., p. 41.

⁵ FRANÇA, José Augusto - *História da Arte Ocidental. 1780-1980*. Lisboa: Livros Horizontes, 1987, p. 302-303.

O episódio do desacordo entre o escultor Celso Antônio e Gustavo Capanema quanto à concepção da escultura do *Homem Brasileiro*, a ser erigida no pátio do edifício do Ministério - um bloco de granito, aproximadamente de 11 metros de altura, de um homem sentado sob um diminuto pedestal, é esclarecedor. A estátua, por recomendação do ministro, deveria ser a de um homem “sentado num soco, nu, como o *Penseur* de Rodin, mas de aspecto que denotasse calma, domínio, afirmação...”. Uma “concepção grandiosa (...) qualquer coisa parecida com os colossos de Menon, em Tebas, ou com as estátuas do templo de Amon, em Karnak”⁶. Quando Capanema rejeitou o projeto de Celso Antônio, pois a maquete era a de um homem de “feições sertanejas, barrigudo e pouco atlético”⁷, a obra foi entregue a Brecheret, com a determinação de que não fizesse trabalho estilizado e nem decorativo; que seguisse o rumo dos grandes escultores contemporâneos, Maillol, Despiau. O homem deveria ser figura sólida. “Nada de rapaz bonito. Um tipo moreno, de boa qualidade, com o semblante denunciando a inteligência, a elevação, a coragem, a capacidade de criar e realizar”⁸.

A estética do entre-guerras que serviu aos programas imagéticos oficiais europeus - nazista, fascista, estado-novista, mas também praticado pelos estados liberais - re-introduziu na arte a figura, a volumetria, a representação, o tema, a simbologia, a monumentalidade, o construtivo, a forma e a geometria, a relação com o espaço, a harmonia das proporções, a integridade do corpo. Depois da declaração da morte da arte pelo Movimento Dada, uma nova ordem cultural e artística tratou de fazer frente a certas peculiaridades das vanguardas - individualismo, materialismo, pluralidade e originalidade -, vindo recolocar na obra de arte elementos que restabelecessem “a unidade incindível entre técnica e representação, entre forma e conteúdo; unidade que caracteriza a obra-prima de natureza universal e eterna”⁹. Na França, para onde acorria a maioria dos artistas de vários países, teóricos como Gleizes, Lhote e Léger defendiam a regeneração da arte, definindo as regras técnicas e morais da criação artística, contra a transgressão praticada pelas vanguardas. Léger, que foi o grande mestre de artistas brasileiros, dizia que “toda criação objetiva humana depende de leis geométricas absolutas”¹⁰. A expressão *retour à l'ordre* ganha as páginas da *Nouvelle Revue Française*, a partir de 1919, voltada às manifestações do novo espírito francês¹¹. Na Itália, em *Periplo dell'arte*, publicado em 1928, Soffici criticou a pintura pura, a arte pela arte, liberta de qualquer preocupação conteudística ou verossímil, arte praticada pelas vanguardas artísticas, e preconizou uma “forma de arte plena, completa, nossa, totalmente humana”, que “espelhasse concretamente a plenitude vital do novo tempo”¹².

⁶ Idem, p. 225.

⁷ Cf. LISSOVSKY, M. e MORAES DE SÁ, P. E. - *Colunas da Educação. A construção do Ministério de Educação e Saúde*. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN: Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996, p. 221.

⁸ Idem, p. 231.

⁹ FABRIS, Annateresa - “A “estética do fantoche”: Soffici e a volta à ordem na Itália”. In: *Anais. IV Congresso Brasileiro de História da Arte*. Porto Alegre, 1991, p. 61-67, p. 61.

¹⁰ KERN, Maria Lúcia Bastos - *A modernidade pictural: Argentina e Brasil*. Acesso: dia 04/03/06. Disponível em: www.cesa.art.br/revistas/vol_02/art7.html.

¹¹ LOURENÇO, Maria Cecília França - *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec/USP, 1995, p. 45.

¹² FABRIS, Annateresa - “A “estética do fantoche””, ob. cit., p. 61-67.

O modernismo brasileiro

Os historiadores da arte brasileira já demonstraram exaustivamente a relação tensa entre o modernismo e o nacionalismo: como a arte modernista tratou dos assuntos nacionais para criar uma identidade nacional. A experimentação artística com as linguagens das vanguardas européias para representar valores nacionais, o folclore, as origens do homem brasileiro, a terra do Brasil, oscilaram entre aceitação e rejeição, nos níveis das tendências artísticas e correntes intelectuais. Ao Brasil antropofágico que tanto valorizou as devoções e comilanças, Guilherme de Almeida, no poema *Raça*, opôs o espetáculo de um Brasil prudente e conciliador, por transfusões ocidentais serenas, fiel ao seu propalado papel civilizador, sem “embargo da contribuição berrantes dos seus papagaios, macumbas e matos virgens”¹³.

Nesse artigo a intenção é deslocar a análise da abordagem do tema do nacionalismo e enveredar para a abordagem da relação entre o modernismo e a questão racial brasileira. Que estética foi chamada para representar o “homem brasileiro”, melhor dizendo, “o porvir do homem brasileiro”, numa relação da arte com a política racial? Se o debate sobre a proposta cultural para a jovem República e a formação do “novo homem” girava em torno do dilema entre a renovação “americanista” (pragmatismo, objetivismo, utilitarismo, racionalista), e a restauração “iberista” (tradição humanista católica), o debate estético foi o axial para o qual convergiram todos os enunciados da modernização e da modernidade brasileira: embelezamento do povo, branqueamento, educação, saúde, trabalho, urbanização, progresso, tecnologia, civilização.

O futurismo foi praticado para criar imagens da velocidade, da verticalização, do urbanismo e do maquinismo; o cubismo e o expressionismo para falar da força da expressão, do volume, da cor, da construção do homem brasileiro; o surrealismo para falar do direito ao sonho, ao mito, ao inconsciente, da busca de nosso passado índio-africano, na construção de um mundo antropofágico. Na perspectiva católica humanista, a crítica à arte de vanguarda é o retorno ao passado clássico, greco-romano, e à tradição, criou imagens de um mundo perdido. Pautou-se, então, pela busca da ordem, da limpeza e da pureza da vida rural, da perenidade e da continuidade da cultura ocidental, da regeneração do passado, no registro da arte acadêmica, das linhas puras, da perspectiva da forma e do espaço, da linearidade do tempo, da ordem da representação.

Contudo, a arte brasileira, no seu engajamento político pela reforma e regeneração do povo brasileiro não podia optar nem pelas propostas das vanguardas no que ela tinha de mais destruturador e nem pela arte acadêmica da corrente clássica. A estética que atendeu aos anseios da visualidade modernista brasileira foi aquela do chamado “retorno à ordem”, sob os princípios de Lothe, Glezes e Léger, mestres de vários artistas brasileiros. O movimento modernista no Brasil, segundo Mário de Andrade, depois do “período heróico”, iniciado com a exposição da pintura de Anita Malfatti, em 1917, “anos [em que os modernistas foram] realmente puros e

¹³ IVO, Ledo – “O principal do príncipe”. In: ALMEIDA, Guilherme de - *A Raça*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. 13.

livres, desinteressados”, a Semana da Arte Moderna (1922) abriu a fase do “espírito destruidor”. Mas, com a entrada de Getúlio em cena, em 1930, o modernismo brasileiro deu início a “uma fase mais calma, mais modesta e cotidiana, mais proletária, por assim dizer, de construção”. Mário esperava que a outras formas sociais imitassem o caminho das artes, atingindo esse estágio de “estabilização de uma consciência criadora nacional”¹⁴.

O historiador de arte, Tadeu Chiarelli, afirma que o modernismo brasileiro enveredou pela estética do “retorno à ordem”, por lhe possibilitar ao mesmo tempo o “resgate do homem brasileiro”, seqüestrado da produção artística que o antecedeu, e a inclusão do Brasil no circuito artístico internacional. Mário de Andrade, o líder incontestável do modernismo pós 1930, não podia aceitar uma produção artística desprovida de uma relação mais concreta com a realidade aparente e com um sentido moralizante ou “educativo” explícitos, recusando as manifestações de vanguardas ocorridas no Brasil, como foi o caso de sua rejeição à obra de Ismael Nery, artista que praticou uma arte metafísica, que se afastou do cubismo praticado por Lèger, pendendo para Picasso, e que teve em Chagall inspiração para uma arte surrealista. A opção por uma produção que trafegou entre o protótipo do homem brasileiro (os painéis do Ministério, de Portinari), do homem e da paisagem locais (a fase pau-brasil de Tarsila) e a fixação mais próxima do realismo naturalista do homem brasileiro (*Mestiço*, de Portinari; *Ciganos*, de Di Cavalcanti) possui várias razões que a justificam e várias implicações que dela brotam¹⁵.

Um parêntese

A imagem do Brasil, herdada do século XIX, era surpreendentemente assustadora. Não são poucos os exemplos que nos falam de um “espetáculo racial brasileiro”¹⁶, a “bela amostragem de barbárie, de ilusionismo barroco”, que causara mal estar a Ferdinand Diniz¹⁷. O Brasil era tido como um país degenerado, cujo povo de feição estranha, “da qual só pode fazer idéia quem observou as diversas raças na sua promiscuidade”. A procissão dos festejos de Nosso Senhor do Bonfim, aos olhos de Spix e Martius, forma um “luxuoso préstito”, com “gente de todas as cores”, e padres cercados pelo “barulho selvagem de negros exaltados” e pelo “tumulto de mulatos ágeis”. Povo degenerado e uma natureza representada pela estética do pitoresco e do sublime, cuja beleza exuberante é amedrontadora¹⁸.

¹⁴ ANDRADE, Mário de - *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972, p. 231-255.

¹⁵ CHIARELLI, Tadeu - *Pintura não é só beleza. A crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporânea, 2007, p. 241-242.

¹⁶ Cf. SCHWARCZ, Lília Moritz - *O espetáculo das raças. Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil - 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993, p. 189.

¹⁷ Cf. LIMA, Luís Costa - *O Controle do Imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 132.

¹⁸ Apud. LISBOA, Karen Macknow - *A Nova Atlântida de Spix e Martius. Natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 136-137.

Criar, portanto, uma nova feição, regenerar, civilizar, modernizar, embelezar, branquear, alcançar um estalão racial, eram tarefas que atormentaram intelectuais, políticos, educadores, religiosos, juristas, artistas, jornalistas, antropólogos, médicos, psicólogos, da jovem República brasileira. O Brasil era um tipo étnico em formação!

O discurso da eugenia, como arte e como ciência, prometia eliminar todas as *desgraciosidades*. “O homem capaz de talhar no mármore a Vênus, é capaz também de moldar plasticamente toda a humanidade. (...) Cada um de nós poderá transformar-se em Policleto, Miron, Fidias, poderá criar tipos com vida, como Doryphoro, aquele belo efebo da estatuária, o mais antigo tipo da arte grega, considerado a representação mais acabada da beleza e da energia humanas.” afirmava Dr. Kehl¹⁹. Arthur de Vasconcellos, ao prescrever “a temperança da mesa”, fazia referência ao Apolo de Belvedere, ao mesmo tempo um modelo de beleza e um marco admirável para as fronteiras da saúde²⁰. O educador Fernando de Azevedo defendia a prática de exercícios para as mulheres alcançarem a “beleza da Afrodite de Milo”²¹. Hernani de Irajá, médico, artista plástico e crítico de arte, condenava os pintores que representaram o corpo humano deformado, quadros de “aleijões de plástica humana”, tentando convencer o leitor de que a reprodução artística do corpo, dentro do “cânone clássico”, está imbricada com a configuração ideal da raça. Por isto o mundo grego teria produzido os grandes escultores da plástica humana: Fideas e Miron, Doriforo, Agoracrito e Alcameno²². A arte – segundo esse artista médico – deveria estar a serviço da medicina para a construção estética do corpo e criar um estalão brasileiro.

O modelo de beleza que definia os estereótipos nacionais na Alemanha, na Inglaterra ou nos Estados Unidos era o padrão almejado. A beleza corporal, associada à beleza da raça, como política da estética, constou dos programas estatais, em todo mundo ocidental, seja no nazismo ou fascismo, nas ditaduras de todos os matizes estadonovistas, ou nas democracias liberais, a despeito de peculiaridades próprias dos projetos, estilos, tópicos, dicções e metodologias de cada nação. Na Alemanha, os famosos nus de Arno Breker recriam a beleza helênica, representativa do homem viril como símbolo da pureza racial. (Dutton, 1995: 207) No filme “Os Deuses do Estádio”, 1938, sobre as Olimpíadas de Berlim, Leni Riefenstahl associa estátuas da Antiguidade Clássica ao atleta modelo. O projeto fascista foi um projeto estético. Uma verdadeira “política da beleza” como designou Gabriele D’Anunzio, um dos primeiros artistas a serviço do fascismo italiano, não só a nomeá-la, mas também a praticá-la²³.

¹⁹ KEHL, Renato - *A Cura da Fealdade*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1932. p. 202.

²⁰ VASCONCELLOS, Arthur - “Conceitos pathogenicos da obesidade” (I). In: *Arquivos Brasileiros de Medicina*. Outubro/1932, p. 517.

²¹ AZEVEDO, Fernando de - *Da educação física*. São Paulo: Melhoramentos, s/d, p. 80. A primeira edição é de 1916 e a segunda, de 1920.

²² IRAJÁ, Hernani de - *Sexo e beleza*. 4º ed.. Rio de Janeiro: Pongetti, 1958, p. 19.

²³ MOSSE, George - “Estética fascista e sociedade. Algumas considerações”. In: MOSSE, G., BRAUN, E. e BEM-GHIAT, R. - *A estética do fascismo*. Trad. Carlos Queirós. Lisboa: Edições João Sá da Costa. 1999, p. 3-12, p. 5.

O debate estético

A estética é por excelência o campo teórico, sob o qual as problemáticas da Modernidade podem ser abordadas. Winckelmann, Lessing, Burke e Baumgarten criaram a disciplina da estética para formular princípios universais de classificação e julgamento da beleza. Friedrich von Schiller, nas *Cartas sobre a educação estética do homem*, define como função da arte a educação pela beleza, que permite aceder ao Estado estético graças ao domínio racional das pulsões, condição para chegar ao Estado político. O sujeito autônomo, capaz de agir livremente de acordo com os parâmetros das Luzes não é outro senão o sujeito de juízo estético kantiano.

Norbert Elias e Peter Gay, entre outros historiadores, têm mostrado que a subjetividade moderna é o corolário da criação de um corpo capaz de, ao mesmo tempo, controlar suas emoções, sua sexualidade, dominar os seus gestos, conter a violência, interiorizar as normas, ter o governo de si. Como analisa também Terry Eagleton, a estética moderna, como ciência da subjetividade e do sensível, desenvolveu-se, *pari passu*, com a civilização ocidental, para responder às problemáticas colocadas na ordem do corpo, da classe, do sexo e da nação²⁴. A experiência estética define, portanto, uma meta-política, isto é, o projeto moderno de mudar as tradicionais formas de vida, encarnando no corpo do cidadão a lei do auto-governo, para atingir a harmonização do gosto, das atitudes, dos hábitos, do comportamento, da imaginação, enfim, de toda a nossa parte sensorial, realizando a coesão social, minimizando assim a necessidade da coerção externa.

Mas é também o mesmo sujeito, o *homo aestheticus*²⁵, livre, autônomo, moderno, que compreende o regime político democrático, no qual grupos e facções em debate criam o dissenso próprio do regime estético das artes. Para Jacques Rancière, na democracia, a arte produz facções ou dissensos. A arte faz política não porque trabalhou pela estetização dos Estados totalitários. Nem porque há estetização das mercadorias na era de consumo de massa. A arte é política no seio de sua própria política. Ao ocupar recortes do espaço sensível comum, redistribui relações entre o ativo e o passivo, os que governam e o povo, os que têm o direito de falar e o “comum”. A arte produz, assim, formas de re-configuração da experiência que são o terreno sobre o qual podem se elaborar formas de subjetivação políticas que, por sua vez, re-configuram a experiência comum e suscitam novos dissensos artísticos²⁶. Dissensos próprios da democracia, o contrário dos consensos próprios dos regimes autoritários que investem na homogeneização visual para a nação, das sociedades midiáticas contemporâneas que deixam pouco espaço para o heterogêneo sobreviver, transformando-o em mercadoria na sociedade do consumo de massa.

²⁴ EAGLETON, Terry - *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, p. 17.

²⁵ FERRY, Luc - *Homo aestheticus. A invenção do gosto na era democrática*. Trad. Eliana Maria de Melo Souza. São Paulo: Ensaio, 1994.

²⁶ RANCIÈRE, Jacques - *Política da arte*. Seminário. 17 a 19 de abril de 2005, SESC-Belenzinho, São Paulo/Brasil. Ver também *O desentendimento* (Editora 34, 1996); *Políticas da escrita* (Editora 34, 1995); *A parrilha do sensível: estética e política* (Exo Experimental; Editora 34, 2005.)

Com a implantação da República brasileira, abriu-se o debate sobre a formação do Brasil moderno. A *intelligentsia*, artistas, ensaístas, políticos, literatos, assimilaram correntes do pensamento europeu, no que tange às teorias e concepções estéticas. Obras e revistas literárias, ensaios e tratados de antropologia, sociologia, medicina e educação defenderam, como princípio, a tese de que a arte teria a função de embelezar a vida e, como hipótese, funcionar como modelo ideal, ao ensinar a beleza ao mundo. Médicos, educadores, antropólogos, imputaram a si a missão de regenerar, reformar, educar, embelezar, o povo brasileiro. As artes foram chamadas a colaborar com a política de *perfectibilidade* racial. Como aplicação consciente de um conhecimento especializado, a arte está para a estética, assim como a medicina antropológica, como um conhecimento científico, está para a fisiologia, a antropometria e a morfologia do humano²⁷.

No modernismo brasileiro, antes de 1930, os escritores coexistiam na suas disputas ideológicas: os *passadistas* mantinham o espírito do século XIX; *modernos e independentes* colocavam-se numa posição descompromissada em relação ao modernismo, Monteiro Lobato, por exemplo; os *modernistas*, por sua vez, distribuíam-se em correntes, tais como: *dinamista, primitivista, nacionalista e espiritualista*²⁸. Primitivismo foi palavra de ordem que perpassou várias correntes com diferentes semânticas. Para Oswald de Andrade, primitivismo na poesia pau-brasil (1924) era fazer a mediação entre fontes originais e técnicas artísticas das vanguardas européias; para o grupo *Terra Roxa*, alertar para os perigos da imigração e valorizar o nacional; na antropofagia de Oswald de Andrade (1928), deglutir a experimentação vanguardista, aclimatando-a localmente. No ufanismo patriótico do grupo *Anta*, Plínio Salgado marchou em direção ao ultra-nacionalismo e à busca das raízes nacionais. Segundo correntes católicas, a questão era a retomada de traços universalizantes e monistas²⁹.

Os modernistas dos anos de 1920 estabeleceram relações fortes com o futurismo, o cubismo, o expressionismo. E, embora a relação com o dadaísmo e o surrealismo fosse menor, houve adesões, aproximações e experimentações. Oswald de Andrade, Pagu, Tarsila, Raul Bopp, Flávio de Carvalho, Ismael Nery, Aníbal M. Machado, Murilo Mendes, Mário Pedrosa, Cícero Dias, são citados por historiadores da arte brasileira como aqueles que foram tocados pelos princípios do surrealismo e praticaram, embora sem a configuração de um grupo, uma arte e uma literatura surrealistas.

A Revista *Estética* (Rio de Janeiro, 1924-1925) teve como programa a defesa do surrealismo³⁰. Se o artigo de abertura, feito por Graça Aranha, defendia um objetivismo mecânico, Sérgio Buarque proclamou em suas páginas o aproveitamento do inconsciente, o “direito ao sonho”, numa alusão a sua aproximação com o surrealismo e à aplicação da psicanálise freudiana nas artes: “... em nome da realidade temos de procurar o paraíso nas regiões ainda inexploradas. [...] Só à noite en-

²⁷ Sobre a relação entre ciência, arte e política na formação do Brasil moderno, ver FLORES, Maria Bernardete Ramos - *Tecnologia e estética do racismo. Ciência e arte na política da beleza*. Chapecó/SC: Argos, 2007.

²⁸ CASTELLO, José Aderaldo - *A literatura brasileira*. Vol.II. São Paulo: Edusp, 1999, p. 70.

²⁹ HELENA, Lucia - *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*. São Paulo: Editora Ática, 1986.p. 10-14.

³⁰ Cf. LEONEL, Maria Célia de Moraes - *“Estética” e modernismo*. São Paulo/ Brasília: Hucitec/ INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

xergamos claro.” E reporta-se a Marcel Proust, em seu “trecho admirável”: “... no instante mesmo que a razão nos abandona, os olhos se cerram e antes de se conhecer não só o inefável, mas o invisível, a gente adormece”³¹. No mesmo número, aparece um artigo de A.C. Couto de Barros rejeitando os pressupostos defendidos por Soffici que “quer introduzir a arte hermética, onisciente, onipresente, onipotente”. Ora, diz o autor: “Enganas-te, Soffici. Ela [a arte] sabe transformar todas as energias, mesmo as mais abstratas, as mais refinadas, as quase imperceptíveis.”³² Contra a ordem, a lei e o plano de simetria, Couto de Barros defendia o complexo, o multiforme, o pluralismo.

A revista de *Antropofagia* (São Paulo, 1928-1929) acolheu Benjamin Péret, surrealista *full-time* que morou no Brasil entre 1929-1931 e fez pesquisas sobre cultura afro-índia. A *Antropofagia* “não tem orientação ou pensamento de espécie alguma: só tem estômago.”³³ Conforme analisa Lúcia Helena, a *Revista de Antropofagia* é o termômetro dos impasses do modernismo brasileiro: como enlaçar o “direito permanente à estética” com o peso da tradição? Quais as fronteiras entre o regional, o nacional e o universal? Como distinguir o nacional de sua “idealização”? Como se definir a embaraçada noção de “brasilidade”? E, em face desse projeto, que alianças fazer, quais rechaçar, e por quê? A antropofagia faz, diante desse quadro, uma opção bem nítida. A de explicitar – dura, irônica e agressivamente – as contradições, das quais nenhum grupo esteve isento³⁴.

Manifestos e revistas que permitem aos participantes encontrarem-se num protesto, revestem-se de duplo aspecto, diz Sirinelli. Como se formam os grupos? Quais as correntes ideológicas, as polêmicas, os abalos e estremecimentos que percorrem a consciência nacional? Uma revista, por sua vez, é um observatório privilegiado de sociabilidades e microcosmos intelectuais, lugar precioso para a análise do movimento das idéias, pelas fidelidades que arrebatam, influências que exercem, exclusões e posições tomadas, debates suscitados e cisões advindas³⁵.

No Brasil, no contexto que estamos analisando, os grupos e tendências usaram esse veículo próprio da época, a revista (embora algumas não ultrapassassem o terceiro número e em muitas os colaboradores transitassem por entre elas). Na década de 1920, a arte fez política, voltando aqui a lembrar Jacques Rancière, ao falar do regime estético da arte. As diversas revistas que circularam no período³⁶ nos possibilitam perceber o “lugar próprio” onde os grupos expressavam, debatiam e defendiam idéias, através da crítica de arte, traduções de autores estrangeiros, resenhas de obras, entrevistas e respectivos manifestos – “pau-brasil”, “antropofagia”, “ver-

³¹ HOLLANDA, Sérgio Buarque de - “Perspectivas”. In: *Estética*. Ano I, Volume I, Jan. Fev. 1925. p. 272-277.

³² BARROS, A.C. Couto Soffici - *Estética*, ob. cit., 252-255.

³³ *Revista de Antropofagia*, p. 8. Ano I, número I, maio de 1928.

³⁴ HELENA, Lucia - ob. cit., p. 63.

³⁵ SIRINELLI, Jean-François - “Os intelectuais”. In: RÉMOND, René - *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/Editora da FGV, 1996, p. 231-270. p. 249.

³⁶ Em São Paulo: *Klaxon* (mai. 1922 - jan. 1923), *Terra Roxa e Outras Terras* (1926), *Novíssima* (1923/1925), *Revista de Antropofagia* (mai. 1928 - fev.1929, 1º “dentição”; mar. - ago. 1929, 2º “dentição”). No Rio de Janeiro, além de *Estética*, tivemos *Festa* (ago.1927 - jan. 1929 1º fase; 1934-1935 2ª fase), - Em Minas Gerais *A Revista* (jul.1925 - jan. 1926), *Verde* (set, 1927 - jan. 1928).

de-amarelismo”, “católico”, “dinamismo”, “festa”, “verde”, “terra roxa e outras terras”. Os escritores-artistas configuravam agrupamentos de subjetividades e davam publicidade aos desentendimentos e dissensos no projeto da “jovem” nação.

O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), de Oswald de Andrade, remete a nacionalização da arte, onde a matéria prima artística brasileira se encontra na poesia primitiva e selvagem³⁷. No *Manifesto Antropófago* (1928), Oswald define a “Lei do antropófago”, a apropriação da cultura estrangeira: “Só me interessa o que não é meu” [...] O cinema americano informará³⁸. O *Manifesto Nhegaçu* (1929) verde amarelo (ou da escola da anta), assinado por Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Plínio Salgado, exalta o nacionalismo, a fé nas instituições conservadoras, as expressões históricas do povo, “a alma da nossa gente”³⁹. *Festa* (1927), humanista, espiritualista e universalista, numa aliança entre religião e política, proclama a arte como anúncio do futuro, re-iniciação da esperança, a promessa do esplendor⁴⁰. O manifesto do grupo *Verde* (1927), de Minas Gerais, declara-se “objetivistas”, “não damos a maior importância para a crítica”⁴¹. O *Manifesto Leite Criolo* (1929) publicado em Belo Horizonte, faz a defesa da negritude⁴².

Em São Paulo, além da *Antropofagia*, a revista *Klaxon*, com a contribuição dentre outros, de Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Mario de Andrade, Rubens de Moraes, Oswald de Andrade, Sergio Milliet e Manuel Bandeira, além da colaboração de escritores estrangeiros, trazia uma concepção estética que anunciava o moderno, o século XX, pedindo passagem para o atual. (*klaxon* era o termo empregado para designar a buzina externa dos automóveis). *Terra Roxa e Outras Terras*, que contou com a colaboração de Mário de Andrade e Rubens Borba, enfatizou a busca do caráter brasileiro, no registro de manifestações folclóricas, no relato de festas da zona rural e de viagens pelo interior e por outros Estados. A revista *Novíssima*, dirigida por Cassiano Ricardo e Francisco Pati, com Plínio Salgado e Menotti Del Picchia como colaboradores, na linha do verdeamarelismo, faz o culto à Beleza nos destinos da pátria⁴³. No Rio de Janeiro, além de *Estética e Festa*, aparecem *América Brasileira*, 1922, dirigida por Elysio de Carvalho, no contexto das comemorações do Centenário da Independência e *Terra de Sol* – Revista de Arte e Pensamento, 1924, dirigida por Tasso da Silveira e Álvaro Pinto. Em Minas Gerais, sem a irreverência da revista *Verde*, *A Revista*, sob a direção de Martins de Almeida e Carlos Drummond de Andrade, tinha como fim solidificar as tradições.

Se todas essas revistas, além de outras que deixamos de citar, tiveram vida quase efêmera, não ultrapassando o clima da sua própria ressonância no movimento da década revolucionária de 1920 (muitas não foram além do terceiro número), chamamos a atenção a *Revista do Brasil* e a revista *A Ordem*, pela duração que alcançaram,

³⁷ ANDRADE, Oswald de - *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. São Paulo: Correio da Manhã, em 18 de março de 1924.

³⁸ Idem, *Manifesto Antropófago*. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo, 1 de maio de 1928, n.º 1.

³⁹ Manifesto do verde-amarelismo. In: *Jornal Correio Paulistano*, edição de 17 de maio de 1929.

⁴⁰ Manifesto Revista *Festa*: Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1927, n.º 1, p. 1.

⁴¹ *Revista Verde de Cataguazes*. Minas Gerais, setembro de 1927, n.º 1.

⁴² Cf. HELENA, Lucia - ob. cit., p. 80.

⁴³ Idem, p. 52-63.

varando a fronteira, engajadas no projeto de reforma do povo brasileiro e restauração da tradição.

A *Revista do Brasil* (que teve início em 1916 e, com diferentes fases e algumas interrupções, perdurou até a década de 1990) a princípio não foi um órgão representativo de um grupo literário ou artístico específico. No contexto que se seguiu à Semana de 22, a tensão entre os modernistas e os passadistas explodiu em suas páginas. Sob a direção de Monteiro Lobato, na sua primeira fase, teve uma atitude claramente regeneradora da nação, "...quer lutar contra os males, os maus hábitos, o mau ensino, as más organizações, o parasitismo, os vícios ...quer levar todo o Brasil ao trabalho, à confiança em si mesmo, o balanço de suas virtudes e das suas misérias, à lenta e enérgica terapêutica do seu organismo gigante mas doente..."⁴⁴. A intelectualidade presente no periódico, gerada e nutrida em teorias deterministas, fossem elas de cunho racial, climático ou cultural, invariavelmente terminava por reafirmar a impermeabilidade de uma nação tropical e mestiça à civilização, preocupada com a noção de *perfectibilidade* do brasileiro e pela busca de um tipo nacional característico⁴⁵.

A revista *A Ordem* (1921-1945), fundada pelo católico Jackson de Figueiredo, representou o movimento, juntamente com a criação do Centro Dom Vital, de "reação católica", de aproximação com o Estado, e revitalização do tomismo no campo das idéias. Em 1922, os membros do Centro Dom Vital e do grupo *A Festa* se opuseram à concepção do modernismo da Semana de Arte Moderna. Segundo eles, o modernismo deveria estar ligado à "autenticidade e tradição", noções essas que estavam ausentes do movimento devido à orientação dada ao evento pelos "esquerdistas". Com a morte de Jackson de Figueiredo, em 1928, assumiu a direção da revista, Alceu do Amoroso Lima, figura de proa na crítica às linguagens artísticas de vanguarda. Até a criação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 1941, o Centro Dom Vital foi o principal lugar de reunião dos intelectuais católicos brasileiros. Segundo Margaret Todaro, tanto o Centro Dom Vital quanto a revista *A Ordem* se caracterizavam por uma preocupação com causas políticas conservadoras, empenhados na "luta pelo espírito contra a matéria, pela liberdade contra o despotismo, pelo fascismo contra o comunismo". O Centro declarava que o fascismo era o aliado natural do catolicismo contra o socialismo e o marxismo⁴⁶.

O retorno à ordem.

As mudanças de rumo a partir de 1930, com a implementação da política nacionalista do governo de Getúlio Vargas; com a intensa atividade dos intelectuais católicos e sua estética humanista, espiritualizante; com a adesão de artistas e intelectuais modernistas ao integralismo e seu autoritarismo e irracionalismo; com a retirada de grupos mais vanguardistas para engajar-se nas fileiras do PCB, a exemplo de Oswald de Andrade; o modernismo brasileiro foi abandonando a sua

⁴⁴ LUCA, Tânia Regina de – *A Revista do Brasil. Um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1999, p. 17.

⁴⁵ Idem, p. 31.

⁴⁶ KORNIS, Mônica - *Centro Dom Vital*. Fundação Getúlio Vargas/CPDOC. 05 de maio de 2008. Disponível em <http://www.cpdoc.fgv.br/dhbb/verbetes_htm/8739_1.asp>.

potencialidade criativa da década de 1920 e abraçando a estética do “chamado à ordem”, entrando naquela fase “construtivista”, defendida por Mário de Andrade, citado acima. O que passou a preponderar no Estado Novo brasileiro, não foi então a busca das raízes vitais do povo, como queriam os jovens intelectuais-artistas da década de 1920, e sim a tentativa de fazer do catolicismo tradicional e do culto dos símbolos e líderes da pátria a base mítica do estado forte, na tentativa da criação de uma visualidade homogênea, de um consenso ideológico⁴⁷. Daí, a rejeição e a condenação do surrealismo no Brasil. Para ilustrar essa condenação, basta citar o caso de Benjamin Péret, expulso do Brasil em dezembro de 1931, por Decreto assinado por Getúlio Vargas e Oswaldo Aranha, por ter sido considerado, “conforme foi apurado pela polícia desta capital, se tem constituído elemento nocivo à tranqüilidade pública e à ordem social”⁴⁸.

A estética que serviu ao programa visual, pós-1930, como de resto se praticava no contexto mundial nesse período de nacionalismos xenófobos, foi a estética do chamado “retorno à ordem”, por *re-figurar* o corpo fragmentado, descorporizado, pelas vanguardas. No Brasil, a crença no advento do “homem novo”, representado numa linguagem simbólica na qual o corpo jovem, garboso e atlético, seria o binômio da nação jovem; o trabalhador, num corpo vigoroso e monumental, o binômio da nação industrial e moderna; a mãe, num corpo saudável, forte e belo, o binômio da própria pátria.

Ao analisar o método pelo qual Mário de Andrade, o líder incontestável do modernismo brasileiro, fazia sua defesa da vertente estética do retorno à ordem, rejeitando qualquer manifestação de vanguarda que rompesse com a noção de representação da obra de arte, Tadeu Chiarelli, conclui que seus conceitos no campo da teoria e da história da arte repousavam em grande medida nas teorias do filósofo e historiador francês Hippolyte Taine, que vinculou à arte o estado geral da civilização, a arte como função natural no homem, exercida por uma faculdade mestra dominada pelos fatores raça, momento histórico e meio⁴⁹. Mário, diz o historiador, excluiu qualquer possibilidade dos artistas modernistas enveredarem para a não-representação; agiu contra a abstração, o que só se fez presente no Brasil, após sua morte.

O posicionamento de Mário de Andrade em relação à pintura de Anita Malfatti foi exemplar, diz Tadeu Chiarelli. Embora Mário defendesse a artista por razões afetivas e em “que pese o declínio paulatino da qualidade da produção de Malfatti após os anos 20”, o crítico nunca reconheceu a obra dela, por ter optado “por um retorno à ordem particular”. Lasar Segall também não se enquadrava nos propósitos de Mário. Tarsila do Amaral, praticamente, saiu de cena após o início dos anos de 1930. A produção de Di Cavalcanti interessou a Mário por representar uma “arte moderna e brasileira, preocupada com a captação da paisagem humana do país”, mas

⁴⁷ SCHWARTZMAN, Simon – *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: USP. 1984, p. 80.

⁴⁸ Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1931, 110º ano da Independência e 43º da República. (Ass.) Getúlio Vargas, Oswaldo Aranha.

⁴⁹ CHIARELLI - ob. cit., p. 243.

foi por um breve período. Na verdade, conclui Chiarelli, foi na obra de Portinari que Mário de Andrade encontrou o grande instrumento para sanar a lacuna que a arte realista-naturalista do século XIX não conseguira preencher⁵⁰.

A construção do edifício do *Ministério de Educação e Saúde*, designado por Capanema como o *Ministério do Homem*, marcou a “parceria entre governo e artistas”⁵¹. Composto “numa harmonia de sentidos”, integrando arquitetura, escultura e pintura, expoente da política imagética do Estado Novo, o Ministério destinava-se a “preparar, compor e aperfeiçoar o homem do Brasil”⁵². Um programa de decoração escultória envolveu vários artistas: Celso Antônio, Adriana Janacópulus, Bruno Giorgi, Ernesto de Fiori, todos formados nas escolas do “retorno à ordem” de Lothe, Lèger e Gleizes, todos foram alunos de Maioll, Depiau ou Bourdelle.

A Portinari coube os murais dos ciclos econômicos para o Ministério. Portinari não freqüentara cursos em Paris, quando lá esteve, entre 1929 e 1931, para onde acorriam os artistas brasileiros. Mas estudara os pintores primitivos e renascentistas italianos no Museu de Louvre e convivera em meio a retomada da tradição clássica, absorvendo assim a construção da forma⁵³.

Celso Antônio fora aluno de Bourdelle (esse fora assistente de Rodin por vários anos, até romper com o mestre e ingressar num estilo bem comportado⁵⁴), escultor que trabalhou em várias encomendas oficiais, de grande projeção, especialmente na América Latina. As obras de Celso Antônio para o Ministério de Educação e Saúde Pública – a *Mãe*, para o salão de exposições, hoje exposta na praia de Botafogo; *Moça reclinada*, para o terraço do ministro; e *Moça ajoelhada*, para o oitavo andar, apresentam uma carga emocional dos gestos expressionistas, a volumetria adquirida do cubismo, alguns traços do simbolismo, alguma estilização do *art déco*, mas tudo nos limites realistas da representação da figura humana, sob a re-estruturação da obra, nas formas geométricas, na integridade das partes, no equilíbrio entre espaço, volume e contornos.

Adriana Janacópulus, que esculpira *Mulher sentada*, em granito, para o terraço do Edifício, uma escultura hierática, de linhas puras, sem artificios decorativos, um corpo íntegro na sua serenidade e equilíbrio, formara-se em Paris, influenciada por Charles Despiau. Este fora, nos anos 20 e 30, um “fenômeno na França”, tendo suas obras reverenciadas pelo mundo, mas no final da vida viveu no ostracismo devido a amizade que tinha com o escultor nazi-alemão Arno Breker. Despiau chegara a organizar uma exposição das obras de Breker na Paris ocupada, em 1942⁵⁵.

⁵⁰ Idem, p. 257-261.

⁵¹ FABRIS, Annateresa - *Fragmentos Urbanos*. ob. cit., p.155-169.

⁵² Cf. Exposição de motivos de Capanema a Getúlio Vargas. 14/6/1937. Apud. LISSOVSKY, M. e MORAES DE SÁ, P. E. - ob. cit., p. 225.

⁵³ KERN, ob. cit.

⁵⁴ Cf. *Catálogo*. Antoine Bourdelle / Curadoria de Véronique Gautherin. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1998.

⁵⁵ ZANINI, Walter. (Org.) - *História geral da arte no Brasil*. Apresentação de Walter Moreira Salles. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983, p. 609.

Bruno Giorgi executou *Monumento da juventude brasileira*, para o jardim, obra reveladora de harmonia, calma e proporções resolutas, atendendo à recomendação de Mário de Andrade⁵⁶, tivera formação junto a Maillol, “este, nada revolucionário nas artes”⁵⁷. *Moça de pé*, também de Bruno Giorgi, em terracota, para a entrada privativa do Ministro, elogiado pela crítica, já que o escultor soubera extrair proveito dos nítidos blocos maiolescos. Giorgi fazia da figura feminina jovem o contexto de conteúdo/forma por excelência de seus ideais que, sem um despreendimento das condições objetivas, voltava-se para um mundo de afirmação de valores transcendentais. Corpos que encantavam pela sua pureza, implícita a noção do monumental atingida por soluções plásticas equilibradas entre a estaticidade do volume – exaltado no engrossamento de pernas e braços – e o movimento rítmico dos gestos⁵⁸.



Ernesto de Fiori, por intermédio de Portinari, realizou várias maquetes, que não chegaram a se concretizar – entre as quais *O brasileiro*, *Figura feminina reclinada*, *Atleta em repouso*, *Adolescente* e *Maternidade*. De Fiori começara seus estudos em Munique. Mais tarde, em Paris, tomado de desespero ante a inexplicável perfeição da obra de Cézanne, decidiu abandonar a pintura; meses mais tarde re-encetou a carreira artística, dessa vez como escultor. Tinha então 27 anos e trabalhava sob a influência de Maillol e Degas. Em 1914, achava-se em Berlim, onde seu prestígio depois da I Guerra crescia a ponto de se tornar em breve um dos melhores escultores vivos da Europa. Pelo seu ateliê berlinense desfilaram personalidades como Greta Garbo e o próprio Hindenburg. Com a ascensão de Hitler, em 1934, De Fiori resolveu abandonar a Alemanha, dirigindo-se ao Brasil⁵⁹.

Em conclusão, a visualidade requerida para a formação do povo brasileiro da jovem república não podia assimilar o que as vanguardas européias tinham de mais destruidor. A estética que serviu à representação do futuro homem brasileiro voltou-se à linguagem plástica do novo realismo e do novo classicismo, o que não significa que eliminasse elementos retóricos do Expressionismo, do Cubismo e até do Simbolismo. Se o Expressionismo desaparecera como movimento nos anos 20, permanecera como conceito estético-artístico a

⁵⁶ Carta de Mário de Andrade à Capanema. 19/8/1943. Apud. LISSOVSKY, M. e MORAES DE SÁ, P. E. - ob. cit. p. 300.

⁵⁷ Idem. 307.

⁵⁸ ZANINI, Walter - ob. cit., p. 610.

⁵⁹ ARTE no Brasil. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 797.

indicar, fundamentalmente, aversão ao fixo, ao estático, ao estável e ao convencional. A carga emocional dos gestos expressionistas, ainda que implicasse na deformação de aspectos geométrico e plástico, possibilitava expressar a força dos corpos, na ordem estática e perene da pedra, projetada para o futuro. Mesmo em Portugal, cuja indumentária fora fartamente utilizada como símbolo da proeza da história portuguesa que se quis narrar – a expansão, a conquista, a cristianização, a colonização – não encobrir a projeção do autodomínio dos corpos numa atitude viril dos músculos, dos peitos e das cochas, por sob a roupa, ou das pernas e dos braços desnudos. A solução plástica, para plasmar na escultura o ideal da raça, num figurativo “retorno à ordem”, na estética de virtude construtiva realista, conciliou-se com elementos do expressionismo modernista que possibilitavam, na ordem estática e perene, um movimento dos corpos, a sua expansão dinâmica.