"Os loucos anos 20" – O primitivismo ou a inscrição da "Terra brasilis" no concerto internacional

The twenties – primitivism or the insertion of "Terra brasilis" into the international context

Mônica Eustáquio Fonseca*

Resumo

O presente trabalho trata das origens do interesse pelo tema *primitivo* na cultura e na arte européia e sua manifestação no Brasil, tentando entender a mediação que essas idéias exerceram na busca de um tipo de identidade nacional. Dessa forma, focaliza o papel que os *modernistas* e a Semana de Arte Moderna de 1922 tiveram no desenho dessas idéias, procurando apontar algumas possibilidades de compreensão da condição nacional que as artes fizeram despontar.

Palavras-chave: Modernismo; Arte; Cultura; Primitivismo.

Abstract

This paper makes some considerations about modernism and primitivism, especially their manifestations in art and culture in Europe and in Brazil, in an attempt to understand how those ideas worked as mediators in the construction of a national identity. It focuses on the modernist artists in the Week of Modern Art, in 1922, when some of them created a kind concept of the country and its culture in a search for self-knowledge.

Key words: Modernism: Art; Culture; Primitivism.

* Professora de História da Arte da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

O ensejo de comemoração dos 80 anos da Semana de Arte Moderna fez surgir um debate atualizador sobre o evento. Entre os críticos que se manifestaram a respeito, muitos tentaram, apoiando-se no resfriamento das paixões que a distância produz, fornecer uma espécie de balanço das verdadeiras repercussões e do valor agregado das idéias e ações propostas então.

Entre esses, estava Rodrigo Naves, para quem "não há grandes méritos no legado modernista" (NAVES, 2002, p. 1). Posição polêmica, sem sombra de dúvida, mas que dá continuidade, por outro lado, a algumas das avaliações realizadas pelos próprios modernistas. Oswald de Andrade descreveu o Modernismo como um equívoco onde "o contrário do burguês não era o proletário, e sim o boêmio, num território onde as massas continuavam ignoradas, enquanto os intelectuais brincavam e de vez em quando davam *tiros entre rimas*" (CAMARGOS, 2002, p. 53). Da mesma forma, Mário de Andrade, em crônica no Diário Nacional, em abril de 1932, afirmava que com o Modernismo "se alteraram as maneiras de versejar, espevitara-se um bocado o jeito de dizer, enfeitando-se a nossa escrita de brasileirismos vocabulares: grande mudança!". E, em 1944, admitiu o engano de quem "combateu lençóis superficiais de fantasmas". (...) "Deveríamos ter inundado a caducidade utilitária do nosso discurso de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como está. Em vez: fomos quebrar vidros de janelas, discutir modas de passeio, ou cutucar os valores eternos, ou saciar nossa curiosidade de cultura" (CAMARGOS, 2002, p. 55).

A crítica de Naves ao Modernismo e às obras modernistas, apoiada e reforçada pelas revisões críticas feitas por eles próprios, reside no que considera a "*ilustração de idéias* mais ou menos fortes que orientavam o modernismo" (grifo meu), o que teria contribuído para afastar os artistas de uma pesquisa verdadeiramente artística, conduzindo-os para uma produção vinculada a uma ordem de fatores

exógena ao campo estético, à identidade nacional, resultando numa dimensão meio edificante e sem grande diversidade, mais identidade do que diferenciação. "Isto comprometeu fortemente a arte produzida por eles" (NAVES, 2002, p. 1).

O modernismo brasileiro apresenta, assim, um problema de nascença: os compromissos assumidos para que ganhasse envergadura ao mesmo tempo o engessaram artisticamente. Eles romperam a crosta, mas se transformaram num empecilho ao desenvolvimento da arte brasileira. Passaram a ser modelo do que seria a boa arte.

O teor dessa crítica, que coloca uma questão de fundo na concepção estética e na produção técnica da arte a partir dos produtos da Semana, denuncia, por outro lado, uma disposição em fazer com que a arte, no compasso das idéias e dos projetos políticos, contribuísse para formular um "pensamento sobre o Brasil".

Os modernistas não só assimilam os programas artísticos defendidos pelas vanguardas européias (futurismo, surrealismo, dadaísmo, cubismo etc.), mas definem um comportamento "libertino" dos intelectuais e artistas na construção de uma utopia das artes e da nação brasileira. "Marco Zero dos Andrades. *A Europa é aqui*" (SANTIAGO, 2002, p. 17). A caravana dos paulistas em 1924 ao interior das Minas Gerais, da qual participou o poeta francês Blaise Cendrars, produziu a consciência de nosso hibridismo e criatividade. "Antropófagos! *O Brasil não é longe daqui*" (SANTIAGO, 2002, p. 18).

O início desse processo de auto-reconhecimento e de reconhecimento das culturas extra-européias pode ser buscado no surgimento de idéias "primitivistas", que marcaram toda uma geração de artistas na Europa e, contaminando o campo das artes no Brasil, conduziram à formulação de projeções de tipo nacionalista.

No final do século XIX diversas mudanças se anunciavam na concepção estética das obras de arte. Crescentemente, formas de representação que se opunham explícita ou implicitamente à cultura ocidental urbana coexistiram com concepções passadas que mantinham viva a crença nas potencialidades estéticas dos temas urbanos.

Esta oposição assumiu com freqüência a forma de uma discriminação positiva em favor dos chamados temas e técnicas "primitivos".

Antes de Picasso haver incorporado elementos "primitivos" em seus trabalhos (por volta de 1906-1907), outros artistas oitocentistas já o faziam, entre eles Gauguin, que havia pesquisado fontes e sociedades primitivas, identificando nelas uma cultura artística que correspondia aos interesses dos artistas ocidentais modernos.

A compreensão dessa preparação é fundamental para sabermos avaliar os interesses de muitos artistas de vanguarda do século XX. A visão inovadora que antecipa as vanguardas concentra-se em aspectos técnicos e implica afinidades formais com ampla variedade de fontes supostamente "primitivas" ou não-ocidentais.

No final do século XIX as artes visuais na Europa apresentavam um quadro, se não fosse de relativa tranqüilidade, pelo menos sem demonstrar nenhum sinal das grandes e revolucionárias tensões que iriam contaminá-las a partir dos primeiros anos do século XX. No ano de 1905 alguns jovens artistas produziram uma mostra de seus trabalhos na Galeria do Salão d'Automne. Chocaram o público com a apresentação de obras ousadas, brilhantemente coloridas. Em razão disso foram denominados de *fauves* (feras), com todas as suas conotações de expressão instintiva e espontânea. Apesar do grande escândalo que provocaram, escândalo este tornado ainda maior através da crítica de arte que veio a seguir, os interesses que exprimiam em seus trabalhos já se encontravam em circulação nos meios artísticos, especialmente parisienses, antes da exposição de 1905. Exprimiam em seus trabalhos o conceito de "arte pura", que já vinha sendo formulado por Gauguin, entre outros. Dentre os artistas que se destacaram a partir dessa exposição, um se projetou acima dos demais: Henri Matisse. Sua obra era vista sob o rótulo de *le fauve des fauves*, uma encarnação dos elementos mais significativos desse novo movimento artístico. Destacava-se, sobretudo por sua "originalidade" e suas qualidades "expressivas", que se apresentavam nos debates contemporâneos sob o estatuto de "moderno". A aparência tosca e inacabada de algumas dessas telas, com áreas deixadas freqüentemente sem pintura, caracterizava o estilo.

As distorções formais e a "liberdade" colorística são os dois aspectos mais diretos por meio dos quais se configurou essa crítica às convenções da arte acadêmica.

Ao lado dos fauvistas, confirmando uma tendência expressionista da arte do século XX, estava o movimento alemão *Die Brücke*, que apontava como solução para a crise dialética da arte, um romantismo profundo, existencial: a ânsia de possuir a realidade e a angústia de ser arrastado por ela. Seus temas estão ligados à crônica da vida cotidiana. O homem em meio ao mundo.

Essas atitudes achavam-se apoiadas no culto a Nietzsche, encorajador de tendências individualistas e narcisistas, com exaltação da vida e da livre expressão artística, no caso do fauvismo; ou baseadas numa profunda tradição popular, em que o princípio é a ação criativa e a arte está ligada à cultura prático-operacional, no caso alemão. No foco mesmo do debate manifestava-se uma outra questão: a exaltação do espírito latino contra o espírito alemão (o próprio Nietzsche empregou as expressões *dionisíaco* e *apolíneo* para representar modos alternativos similares de expressão artística, em **O nascimento da tragédia e o espírito da música**).

Entre os fauvistas, muitos chegavam a se denominar "bárbaros". O fato de essas idéias serem recorrentes sugere o intercambiamento entre as expressões "feras" e "bárbaros".

Como relacionar esses tipos de interesse e associações a pinturas reais, às técnicas e aos temas empregados?

O próprio Matisse parece ter estimulado algumas associações, menos aber-

tamente políticas, por exemplo, na escolha do título e do tema para sua obra **Bonheur de vivre**, às vezes chamada **Joie de vivre**, reconhecendo, portanto, conotações naturistas.

Figura 1. Matisse – **Joie de vivre** (1905-1906) [HARRISON, 1998].

A obra apresenta mulheres e homens nus dançando, abraçando-se e reclinados em meio à natureza. Esta obra tem também raízes nos temas pastorais de Poussin, nos quais temas mitológicos acontecem em paisagens cuidadosamente compostas. Em **Bonheur de vivre** Matisse reelabora o tema de uma arcádia clássica. Pelo menos no tema, Matisse continua duas tradições "primitivas": um "primitivo" classicizado e um culto da vida (supostamente) mais espontâneo. Os dois conjuntos de associações são evocados através da relação entre figura e paisagem.

O "primitivo" classicizado é evocado através da noção de calma e ordem numa terra distante. É, contudo, também, uma cena moderna de lazer, dominada por figuras: mulheres banhistas estão fazendo piquenique, nuas numa praia, numa estação de férias.

Para o *Die Brücke*, a arte realizaria a aspiração criadora do trabalho humano, seria o momento supremo da criação, obediente a preceitos, necessariamente, não-racionais. Ligada à profunda tradição das artes gráficas, a imagem se liberta da matéria, se imprime sobre ela como ato de força ligando-se à pasta densa e recoberta da tinta ou da mancha alastrante. Abandona os matizes e esfumaduras, na violência brutal das cores (PERRY, 1998, p. 74).

Figura 2. Kirchner – **Banhistas em Moritzburg** (1909) [HARRISON, 1998].

A escultura forma uma unidade com o bloco compacto da madeira ou da pedra. Assim, a cor na pintura e o bloco na escultura não constituem um meio ou uma linguagem para manifestar as imagens, mas uma matéria, que sob a rude ação da técnica, torna-se imagem.

No início do século XX, a produção da arte envolvia também uma outra forma, mais literal, de primitivismo. Os artistas haviam começado a "colecionar" arte não-ocidental, haviam "descoberto" a arte africana através de objetos adquiridos em bistrôs, através dos museus etnográficos e das discussões geradas pelos historiadores de arte sobre esse tipo de objeto artístico.

De maneira geral, por volta da virada do século, a noção de primitivo se confundia com os produtos dos países colonizados, da África ou da Ásia. E a palavra "primitivo" foi usada, nesse contexto, para distinguir as sociedades européias contemporâneas e suas culturas, de outras sociedades e culturas que eram então consideradas menos civilizadas; ou mesmo aquelas que não faziam parte do "mundo europeu" – as culturas orientais ou ameríndias. O termo marcou a dimensão de uma diferença e uma escala de valores que definia essas culturas como diferentes segundo uma noção ocidental do que é civilizado. Usar o termo seria fazer, implicitamente, um juízo de valor.

Para a maioria do público, a palavra significava povos e culturas atrasados e incivilizados. Essas noções eram reforçadas pelos estudos antropológicos, que canalizavam, para a Europa, inúmeras imagens e objetos que deixavam clara sua natureza incivilizada e bárbara, bem como sua falta de progresso cultural.

Ao mesmo tempo, visões mais positivas da pureza e bondade essencial da vida "primitiva", em contraste com a decadência das sociedades ocidentais supercivilizadas, ganhavam espaço. Essas visões eram influenciadas por noções do "bom selvagem" (derivadas dos escritos de Jean-Jacques Rousseau) e de tradições de pastoralismo na arte e na literatura. Desse modo a noção de primitivo definia-se como "vidas e sociedades simples com pensamentos e expressões mais puros" (PERRY, 1998, p. 6). Essas tradições supunham que havia uma relação entre pessoas "simples" e expressão mais direta ou purificada; exaltavam o camponês e a cultura popular como evidência de um tipo de criatividade inata.

Diversos artistas na época se entusiasmaram com essas noções e adotaram apaixonadamente seus preceitos; entre os pioneiros nessa busca encontravam-se Gauguin e Van Gogh.

A questão que se colocava para os artistas era encontrar fontes puras que traduzissem sua vontade de expressão mais simples e direta, próximas da pureza da vida desses homens primitivos e contrários à cultura urbana civilizada.

Em especial, a "descoberta" da escultura "primitiva" africana suscitou entre os artistas alguns problemas estéticos e técnicos: quais desses aspectos poderiam ser traduzidos na dimensão bidimensional da pintura? A arte apresentava nessa época um tipo de interesse que se expressava na ênfase do modelado: sugestão de

efeitos esculturais por meio de planos facetados. Ao mesmo tempo, as formas estilizadas distorcidas da arte africana sugeriam outras possibilidades estéticas: o desenho superficial através de uma gama de tipos formais muito variados.

Figura 3. **Máscara da Tribo Dan**, África Ocidental (GOMBRICH, 1993).

Matisse utilizava essas fontes como meio de desenvolver sua noção de que a arte ainda pode penetrar as verdades supremas do ser, as infinitas harmonias do Universo. A maneira como empregava essa referência traduzia-se mais como uma "pilhagem" para reforçar interesses estéticos – estruturas formais e formas aparentemente abstratas – do que empréstimos diretos, com o emprego de convenções influenciadas por máscaras "tribais" (olhos de formato losangular e rostos estilizados). Esses objetos eram absorvidos numa cultura artística moderna, gerando uma descontextualização e a acusação, da qual os artistas se viram alvo, de responder de modo etnocentrista à arte exógena, em especial a africana e a da Oceania, atribuindo a suas aparências (significantes) sentidos ocidentais do século vinte (significados).

No entanto é possível olhar para essas questões de um outro ponto de vista, o que irá focalizar uma dimensão política no fato artístico:

> A imagem popular da África na França pré-Primeira Guerra Mundial (adotada pelos modernistas como um espiritismo primal imaginado), a resposta da esquerda à teoria colonial francesa, e os inflamados debates na imprensa e na Câmara dos Deputados em 1905-6, após as revelações de abusos contra populações nativas no Congo francês e no belga, constituem uma parte inseparável da força da alusão à "África" no período, e revelam que a preferência de alguns modernistas por culturas "primitivas" era tanto um ato de crítica social quanto uma busca de uma arte nova. (LEIGHTEN, 1990, p. 609)

Em outra de suas obras, **Nu azul, Souvenir de Biskra**, Matisse faz convergir vários desses interesses pelo "primitivo". Essa obra, assim como outras do artista, resultou de uma viagem pela Argélia, em 1906, e da divulgação que esses

lugares tiveram na Europa, principalmente através das obras de André Gide, em que descreve férteis plantações de pomares e palmeiras em meio ao deserto sombrio. Uma imagem semelhante de fertilidade luxuriante aparece na obra de Matisse. Embora ele não pretendesse fazer uma descrição do lugar, a imagem é cheia de referências literais e simbólicas ao ambiente e à cultura. Ela inclui palmeiras, a grama verde e flores. Sobre tudo isso o corpo azul do nu.

Figura 4. Matisse – **Nu bleu, Souvenir de Biskra** (1907) [HARRISON, 1998].

Ao tema colonial escolhido por Matisse liga-se o primitivismo da obra, expressando a retórica contemporânea do colonialismo. O **Nu azul** funciona como mais um símbolo do oásis "primitivo".

Os artifícios empregados por Matisse contrariavam algumas das expectativas convencionais suscitadas pelo tema. O espaço é ambíguo, combinando uma mistura de modelado – facetado – com áreas de cor mais planas. A ambigüidade espacial é enfatizada pelas estranhas distorções no corpo da mulher que, por outro lado, está associado às referências "tradicionais" do tema "odalisca". Essas distorções estão relacionadas indiretamente às formas dos "objetos tribais"; alguns detalhes, como os seios bulbosos e a forma exagerada das coxas, são características comuns das estatuetas africanas. As associações convencionais se inscrevem no emprego do nu feminino voluptuoso, deleitando-se na natureza fértil. A conotação moderna da obra de Matisse, que a desloca do tratamento convencional desse tipo de tema, é o emprego de distorções, a artificiosidade, que mascaram as dimensões erótica e feminina.

De maneira distinta podemos falar a respeito do uso feito por Picasso desses objetos primitivos, em particular nas referências que deles faz ao definir o corpo estético de sua obra canônica **Les Demoiselles D'Avignon**.

A obra evoca diferentes tradições da arte ocidental (como o **Banho Turco**, de Ingres, ou **As Banhistas**, de Cézanne; ao mesmo tempo em que se apóia na leitura estética das esculturas africanas, com as quais tomou contato em visita ao Museu Etnográfico de Paris. Produz a primeira ação de ruptura em que concebe a arte não como efusão lírica, mas como problema.

Figura 5. Picasso – **Les Demoiselles D'Avignon** (1907) [www.moma.br].

Figura 6. Ingres – **O Banho Turco** (1826) [www.artehistoria.com].

Figura 7. Cézanne – **Banhistas** (1883-1885) [FRASCINA, 1998].

Se para Matisse a arte era um princípio fundamental da natureza, para Picasso funda-se como princípio fundamental da história. Ele interpreta o tema do banho com dureza expressionista. Distende a cor em largas zonas lisas, contrastando-as com as linhas duras, cortantes, angulosas, de modo que essas superfícies se tornem planos sólidos, formem ângulos vivos, assumam uma consistência volumétrica. O fundo se aproxima, engasta-se à força entre as figuras, divide-se em inúmeros planos duros e agudos, como estilhaços de vidro.

O emprego dos elementos de distorção ao mesmo tempo em que confundiram as noções e expectativas contemporâneas, produziram um salto na consciência moderna da arte: a consciência de uma crise da cultura européia, forçada a procurar novos modelos de valores fora de seu próprio campo. A saída para essa crise, antes que acolher os entalhadores negros de máscaras e fetiches no paraíso

da arte universal, era tentar resolver dialeticamente a contradição pela qual duas soluções opostas, oferecidas por uma "civilidade extrema" e por uma "barbárie extrema" apareciam como igualmente válidas no plano estético e no plano histórico. A partir dessa consciência, o elemento "barbárie" poderia atuar como elemento de ruptura de um limite histórico, como fator revolucionário: sendo a revolução exatamente a solução dialética das contradições extremas.

O modernismo apresentou-se, então, como a caminhada em direção aos princípios de "individualidade", em oposição a uma estética acadêmica atrelada a usos convencionais da linguagem, individualidade esta que se apoiou na busca de princípios originais e renovados de linguagem. Os academicistas, apesar de sua capacidade de bem expressar aquilo que aprenderam, especialmente o domínio de uma certa técnica, não demonstravam capacidade para fazer desse domínio o meio de ruptura com uma visão estanque e convencional do mundo.

Um dos aspectos da construção modernista foi a resistência, por parte de seus precursores, a submeter-se às regras do academicismo, resultando na adoção de uma atitude mais ousada, rebelde e inovadora, que procurou entender-se diretamente com o mundo, opondo-se às interpretações convencionais. Assim, opõe ao respeito fetichista pelo consagrado, um ideal desenraizador, uma ambição intrinsecamente criadora.

Esse novo espírito está presente em alguns artistas que transitaram da ordem pré-moderna para uma nova, mais viva e dinâmica. Esteve ao lado dos impressionistas, fundiu-se com os pós-impressionistas, para desabrochar como uma grande explosão em inúmeras direções, com as vanguardas artísticas dos primeiros anos do século XX.

Na medida em que traduzia o caráter da nascente tradição moderna, na medida em que pretendia romper com todo e qualquer artificialismo, surgiu como realidade universal, como veículo de contaminação que atingiu a tudo e a todos. Entre aqueles que se viram atingidos encontravam-se alguns artistas e intelectuais brasileiros, justamente aqueles que iriam detonar a crítica à tradição passadista.

Em todos os momentos históricos em que uma cultura se encontra com outra, seja de forma convencional ou através de encontros privados e fortuitos, resultam transformações em ambas as direções. Em alguns casos, quando uma dessas realidades pretende ver-se no espelho da outra, ocorre seu esvaziamento, talvez sua morte. Em outros, quando filtra a experiência "estrangeira", através de sua própria experiência e anseios, produzindo uma interpretação, revitaliza a si mesma e projeta-se como seu futuro.

Mário Pedrosa considera que a maioria dos artistas brasileiros que, pelos idos de 1900, iam para a Europa estudar, por lá "ficavam", ou seja, se europeizavam, o que os levava a perderem a inocência, o provincianismo e a mocidade, e acabavam "vestindo uma pesada indumentária acadêmica, com prejuízo das fontes criadoras internas estancadas ou deturpadas" (PEDROSA, 1998, p. 122).

Mas alguns escaparam a esse fenômeno e deram início a uma renovação das artes, dos temas e assuntos. Serviram-se das novas técnicas, dos tons puros, dos contrastes vivos, das passagens bruscas de valores. Acossados pelo demônio da criação desinteressada, que não responde às exigências de um gosto banalizado pelo costume, deixaram-se levar pela fantasia e a liberdade, tocados, às vezes, por um lirismo colorista ou pela violência da presença da luz tropical, até a evidência estrita dos materiais, fossem eles o retângulo bidimensional de uma tela ou a dureza e a frieza das pedras e metais.

O estado de espírito novo, universal e revolucionário que encontrará uma tradução peculiar em nossa cultura, conduziu à eclosão do movimento modernista cujos primeiros vagidos podem ser localizados na Semana de 22. Essa foi a revelação de um desses expressivos encontros que já aconteciam desde que aqui aportaram os primeiros artistas holandeses com o objetivo de recolher as particularidades da *Terra Brasilis*.

Mais do que uma estética, o modernismo era esse estado de espírito que nos atualizou, descobrindo uma inteligência nacional. Mário de Andrade, em conferência realizada por ocasião do 30º aniversário da Semana de Arte Moderna, considerou que o modernismo fundou uma pesquisa estética antiacadêmica e "preparou o estado revolucionário das outras manifestações sociais do país" (ANDRADE, 1964, p. 127).

O fato de ter sido importado da Europa, aportado através de diversos intelectuais e artistas que de lá chegavam, como Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Victor Brecheret e Lasar Segall, entre outros, não invalida sua força, pelo contrário, afirma-a, pois revela a presença de um espaço cultural que é receptivo ao novo, mesmo que de forma tímida e localizada.

Em 1912, ocorre um episódio "premonitório" e crucial, a chegada de Oswald de Andrade da Europa de posse das idéias futuristas, do Futurismo de Marinetti. Mesmo que com o tempo os modernistas de 22 fossem denegando sua identidade com a proposta "marinettista", chegando a negar-lhe paternidade, o ideário futurista, inegavelmente, funcionou como elemento detonador das idéias de uma civilização tecnológica, moderna e dinâmica. Em seu estudo **O futurismo paulista**, Annateresa Fabris procura demonstrar que existiram mais aproximações entre os modernistas de 22 e o futurismo de Marinetti do que eles jamais quiseram admitir.

Um outro episódio foi a revelação da obra de Anita Malfatti, seis anos antes da "festa", em 1916; e da obra de Victor Brecheret, em 1919. Para Mário de Andrade, esses artistas funcionaram como alto-falantes de uma força universal e nacional complexa, uma pré-consciência, um estado de poesia, divinatório.

A exposição de 53 trabalhos de Anita Malfatti em 12 de dezembro de 1917, de inspiração expressionista e cubista, surpreendeu pelo uso de processos artísticos novos, estranhos ao meio acadêmico brasileiro. Da surpresa passou-se à

reação, tanto contrária quanto de apoio, que funcionou como um imã, provocando a formação de um "grupo modernista", no qual se incluíam Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e outros, que mais tarde organizariam a Semana de Arte Moderna e dela participariam ativamente.

Da mesma forma, marcou profundamente a construção do modernismo brasileiro, acelerando o andamento em direção à Semana de 22, o retorno de Victor Brecheret de Roma, em 1919. Seu atelier instalado nos "altos do Palácio das Indústrias" por autorização de Ramos de Azevedo (seu antigo professor no Liceu de Artes e Ofícios) é freqüentado por intelectuais e artistas que se encantam com sua obra. A descoberta de Brecheret é decisiva para o "grupo modernista", que o considera a primeira vitória da causa e do espírito renovador. Em 1920 os "futuristas" estão arregimentados e organizados: reúnem-se nos cafés da cidade, no atelier de Anita, na casa de Mário, na garçonnière de Oswald. Sua formação e atuação já estão indicadas por Mário em sua **Paulicéia desvairada**:

> Na Cadillac mansa e glauca da ilusão
> Passa o Oswald de Andrade
> Mariscando gênios entre a multidão!...

"A contaminação do espírito novo foi instantânea, a mocidade ardente de então havia contraído o mal modernista de modo irreparável" (PEDROSA, 1998, p. 136). A arte moderna foi a pedra angular desse processo, uma vivência mágica preliminar, experiência direta com os poderes de expressão e de agressão das formas artísticas até então ignoradas: cores gritantes, não naturais, volumes maciços despojados de detalhes de superfície.

A iniciação artística modernista no Brasil se fez principalmente sob o impacto das artes não verbais da pintura e da escultura. Um episódio narrado por Mário Pedrosa ilustra o processo: "Brecheret, um dia, lhe dá (a Mário de Andrade) uma 'Cabeça de Cristo', em gesso, que o encantara, para que ele a fizesse passar para o bronze. Não havia dinheiro e a operação custava 600 mil réis. Mas, afinal, consegue ele o dinheiro e leva, 'sensualissimamente feliz', o bronze para casa. Foi um Deus nos acuda. O Cristo, de trancinhas, era medonho de feio".

Figura 8. Brecheret – **Cabeça de Cristo** (1919-1920) [PEDROSA, 1998].

A família alarmou-se, a parentela mexeriqueira correu à casa protestar contra a "perdição" do filho. Mário subiu para o quarto "com vontade de botar uma bomba no centro do mundo". Depois, vai à escrivaninha, tira de lá um caderno e escreve, diz ele, "o título em que jamais pensara, **Paulicéia desvairada**. Era o "estouro" que chegara, depois de quase um ano de angústias interrogativas. Assim **Paulicéia desvairada** nasce ainda do impacto produzido pela obra de Brecheret" (PEDROSA, 1998, p. 138-139).

Os contatos entre os artistas, suas obras, e os literatos e poetas produziram uma visão global do problema da arte e da criação contemporânea. Foi possivelmente esse contato que produziu o universalismo e a profundidade da tomada de conhecimento do campo da arte com o meio cultural, social e geográfico brasileiro. A mediação das artes plásticas nesse processo produziu uma noção menos abstrata e menos puramente verbal dos problemas estéticos em jogo e uma compreensão mais direta, mais física e concreta do meio e da natureza envolvente. Sua orientação foi marcadamente nacionalista, de descoberta e revelação do Brasil, sob a égide do "internacionalismo modernista".

Esse aparente paradoxo resolve-se na autonomia da arte em relação a fins extrínsecos, em sua independência em relação aos cânones precedentes, no esforço para alcançar a pura abstração criadora, e em seu afastamento da matriz mediterrânea clássica, em direção à descoberta de outras fontes criadoras. Nesse conjunto de fatores, em particular a abertura de espaço para o reconhecimento de outras e novas realidades, inscreve-se a formulação de um projeto de descoberta e construção nacional, como o fez o modernismo brasileiro.

Ele se constituiu no processo de afluência e no reconhecimento do valor artístico das culturas arcaicas passadas ou primitivas de povos contemporâneos. A conquista das culturas arcaicas pelo modernismo europeu coincidiu com o pensamento universalista e primitivo de alguns dos modernistas brasileiros, entre eles Oswald e Mário de Andrade.

Dessa forma o modernismo brasileiro, particularmente através da poderosa personalidade de Mário de Andrade, abarca os dois planos do movimento – o plano universal, onde tem sua origem, e o plano nacional, onde vai realizar-se. O primitivismo foi a porta pela qual os modernistas penetraram no Brasil. A presença revelada das artes arcaicas históricas e proto-históricas e a dos novos primitivos contemporâneos facilitaram a descoberta do Brasil pelos modernistas. Foi sob essa influência que nasceram, logo após a Semana, os movimentos do "Pau-Brasil" e do "Antropofagismo".

Os modernistas brasileiros não precisaram ir à África e à Oceania para revigorar as forças em fontes mais puras e vitalizadas. Voltando-se para dentro do país tiveram a noção da sua dimensão primária e irredutível na sua realidade física.

O grande teórico e criador consciente do primitivismo brasileiro, Oswald de Andrade, teve sua "revelação" em Paris onde, "do alto de um atelier da Place

Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra" (PRADO, 1924, p. 57). Oswald, como um novo Cabral, descobre um Brasil, onde se insinua a perspectiva de outra ordem que a visual "sentimental, intelectual, irônica, ingênua". O correspondente do milagre físico em arte, "e a sábia preguiça solar... A reza... A energia silenciosa... A hospitalidade..." (CAMPOS, 2002, p. xx). "Bárbaros, pitorescos e crédulos. Pau-Brasil. A floresta e a escola. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil" (ANDRADE, 1970, p. 10).

Assim o pronuncia em seu "Manifesto Pau-Brasil". Constrói um nacionalismo primordial, irredutível e antierudito como, por sua vez, o de Mário de Andrade.

Tarsila do Amaral foi a primeira transcrição Pau-Brasil para a pintura. Seu papel foi restaurar a iconografia ingênua do interior caipira, transplantando-a para a tela. Aproxima-se do gosto ingênuo, caboclo, realizando a pintura tecnicamente mais moderna do país. Abolindo os processos e truques da pintura tradicional, traça os contornos de suas figuras com linhas claras e límpidas, num grafismo simples que procura seguir o arabesco caprichoso da ornamentação popular, enquanto o fundo da tela é dividido em zonas de cores chapadas, em que um azul puro encontra um rosa e um verde denso de bananeira é contrastado pelo castanho escuro da pele negra.

Figura 9. Tarsila - **A Negra** (1923) [www.tarsiladoamaral.com.br].

Se o Brasil tem que assimilar as conquistas da cultura e da civilização, que o faça à bruta, ferozmente. Desse princípio geral surge a Antropofagia: o selvagem pode elevar-se à cultura, desde que conserve as qualidades básicas das suas origens primordiais, ele digere a civilização como o "Brasil" comeu Sardinha numa praia deserta. A antropofagia nasce do **Abaporu**, simbolização dessa nova imaginária – a vontade de violar as proporções naturais dos seres vivos e reais.

Figura 10. Tarsila – **Abaporu** (1928) [www.tarsiladoamaral.com.br].

Esse sistema novo de valores que também nos atinge, aos mineiros, marca os pólos de uma luta na qual se confrontaram idéias de continuidade e inovação. Para Antônio Sérgio Bueno, essa luta que se manifestava no cenário cultural belorizontino ficava explícita em **A Revista**, publicação que congregava, num "corpo-a-corpo silencioso as duas retóricas" (BUENO, 1982, p. 35). Nas artes plásticas, a par do tradicionalismo de Aníbal de Mattos, surge o pioneirismo de Zina Aita e Pedro Nava.

Figura 11. Zina Aita – **Retrato** (1920) [RIBEIRO, 1997].

Figura 12. Pedro Nava – Ilustração para o livro **Macunaíma**, de Mário de Andrade (1929) [RIBEIRO, 1997].

Figura 13. Aníbal de Matos – **Fazenda do Leitão** (1940) [RIBEIRO, 1997].

Assim como Anita havia inaugurado o modernismo em São Paulo, despertando uma estética revolucionária nas artes plásticas, Zina Aita transpôs para o cenário cultural ainda acanhado, de Belo Horizonte, no início do século XX, uma arte que funcionou como mecanismo de subversão ao sistema de valores plásticos convencionais.

Em 31 de janeiro de 1920 foi inaugurada, no edifício do Conselho Deliberativo da Capital,[1] uma exposição de suas obras, que canalizou os contrastes existentes no ambiente cultural da cidade. Partindo de uma nova sintaxe da cor e de uma liberdade no tratamento técnico que a aproximam do fauvismo de Matisse e Derain, Zina Aita introduziu uma maneira revolucionária de pintar, estranha ao gosto da cidade.

Na mesma época, Pedro Nava, participante ativo do "grupo modernista" de **A Revista** (BUENO, 1982, p. 35) e freqüentador dos círculos intelectuais da cidade, sofreu forte influência dos princípios primitivistas da arte de Tarsila do Amaral, após o encontro com os modernistas em 1924, quando a Caravana Paulista veio em visita às cidades barrocas.

No entanto, as artes plásticas em Belo Horizonte só incorporarão um espírito efetivamente novo, com o projeto modernizador da década de 40. A proposta de urbanização da Pampulha e o convite a Guignard para criar uma escola de artes plásticas em Belo Horizonte, feitos por Juscelino Kubitschek, permitirão a criação de um sistema novo de pensar, definitivamente afastado do tradicionalismo academicista anterior.

[1] Atual Centro de Cultura de Belo Horizonte, que fica na esquina da Avenida Augusto de Lima com Rua da Bahia.

Referências

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ANDRADE, Mário de. **Dimensões da arte**. Ministério da Educação e Cultura, 1964.

ANDRADE, Oswald de. **Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias**. Obras completas-6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. Obras completas. São Paulo: Globo, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org.). **22 por 22**. A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos. São Paulo: Editora da Universidade São Paulo, 2000.

BUENO, Antônio Sérgio. **O modernismo em Belo Horizonte**: década de vinte. Belo Horizonte: UFMG/PROED, 1982.

CAMARGOS, Márcia. Arca antropofágica. **Cult – Revista Brasileira de Literatura**, n. 55, fev. 2002.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. Obras completas. São Paulo: Globo, 2002. p. 7-53.

CHIPP, Herschel B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

EXPOSIÇÃO E JORNADA DE DEBATES. **Imagens da Modernidade**. Programa de Pós-graduação em Letras/Cespuc. Belo Horizonte, nov. 1996.

FABRIS, Annateresa. **O futurismo paulista**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FRASCINA, Francis. **Modernidade e modernismo**: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 1998.

GIRON, Luís Antônio. Bruta sacudida nas artes nacionais. **Cult – Revista Brasileira de Literatura**, n. 55, fev. 2002.

GOMBRICH, Ernst H. **Meditações sobre um cavalinho de pau**. E outros ensaios sobre a teoria da arte. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1993.

HARRISON, Charles *et al.* **Primitivismo, cubismo, abstração**. Começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

JORNAL DO MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. **A Semana faz 80 anos**. n. 76, jan. / fev. 2002.

NAVES, Rodrigo. Velhos tempos modernos. Entrevista a Eliane Azevedo. **Jornal do Brasil**, 10 de fev. de 2002. Caderno B.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos**: Textos Escolhidos III. Otília Arantes (Org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

PRADO, Paulo. Poesia Pau-Brasil. 1924: 57-60. In: ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. Obras Completas. São Paulo: Globo, 2002.

RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (Org.). **Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, 1997.

SANTIAGO, Silviano. A crisma modernista. **Revista Bravo!**, n. 53, fev. 2002.

SCHAPIRO, Meyer. **A arte moderna, séculos XIX e XX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SEBASTIÃO, Walter. Do regional para o universal. **Estado de Minas**, 10 de fevereiro de 2002. p. 9.

Endereço para correspondência:
MÔNICA EUSTÁQUIO FONSECA
Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC Minas
Av. Dom José Gaspar, 500 – Coração Eucarístico
30535-610 – Belo Horizonte – Minas Gerais
e-mail: meustaquio@uai.com.br