

Arte moderna, arte impura: a Semana de 22 e as mídias

Marcio de Vasconcelos Serelle*

Vera Lúcia Follain de Figueiredo**

Este dossiê propôs que pesquisadores abordassem, por ocasião da efeméride, relações entre a literatura e outras mídias na Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, entre 13 e 18 de fevereiro de 1922, e nas reverberações culturais dela ao longo dos últimos 100 anos. A festa constituiu-se a partir da experimentação em artes diversas como a literatura, pintura, escultura, arquitetura e música. Um jornal da época destacou o ineditismo dos “programas transcendentais”, que ligaram “formas de expressão emotiva” comumente divorciadas (CORREIO, 2000, p. 429). Os modernistas buscavam, ainda, diálogos com o horizonte técnico do período, como demonstra este excerto do artigo “O triunfo de uma revolução”, de Oswald de Andrade, publicado no *Jornal do Commercio*, dias antes do evento: “O século contemporâneo do cinema, do telégrafo sem fio, das travessias aéreas intercontinentais, exige uma maneira nova de expressão estética – talvez ainda eivada de absurdos aparentes, chocantes, rascantes, brutal portadora de germens esplêndidos para uma primavera.” (ANDRADE, 2000, pp. 51-52).

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. (PUC Minas). Pesquisador do CNPq, Doutor em História e Teoria Literária pela Unicamp. Professor dos Programas de Pós-Graduação em Letras e Comunicação Social da PUC Minas. Foi professor visitante na Universidade de Queensland, Austrália. ORCID: 0000-0003-0142-6938.

** Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC Rio). Pesquisadora do CNPq. Doutora em Letras, professora do Departamento de Comunicação Social e do Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. É autora, dentre outros trabalhos, dos livros: *A ficção equilibrada: narrativa, cotidiano e política*, *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*, *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea* e *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana*. ORCID: 0000-0001-6124-5464.

Oswald identificava a emergência de uma sensibilidade cultivada na experiência cultural atravessada pela técnica. Esse novo sensorium cosmopolita foi caracterizado por Walter Benjamin (1994), em seu estudo sobre a reprodutibilidade técnica, pela fruição coletiva e apropriadora e pela percepção fragmentária estimulada principalmente pela fotografia e pelo cinema. Para Benjamin, um dos diálogos possíveis entre arte e técnica está no modo como as novas formas passam a considerar as mudanças nas estruturas de recepção.

Em conhecido ensaio, Flora Sussekind (1987) demonstrou como a literatura brasileira das primeiras décadas do século XX, em contato com artefatos industriais, não apenas os discute e os descreve como objetos de cena, mas os incorpora via linguagem que referencia a urgência de novos maquinismos. Entre os aparelhos do momento, destacam-se, além dos já citados, o fonógrafo, o telefone e o automóvel. Em obras publicadas após 22, como *Pathé-Baby*, de Alcântara Machado, e *Serafim Ponte Grande*, de Oswald, Sussekind identificou escritas “à beira do instantâneo” e em diálogo com recursos jornalísticos. Essas sínteses eram possíveis porque, segundo a autora, esses escritores retomavam “a seu modo o confronto entre literatura e técnica que se configurava, ainda hesitante, em fins do século 19 [...]” (SUSSEKIND, 1987, p. 39).

O cinema e a fotografia não integraram, contudo, a Semana de 22, nem como forma de documentação, até onde se sabe, nem de expressão artística. A foto do grupo de 16 modernistas feita supostamente no fechamento do festival foi, na verdade, realizada em 1924, em almoço de homenagem a Paulo Prado (CALIL, 2019). Os motivos para ausência de registro não são evidentes, uma vez que, no Brasil, já havia fotógrafos e cinegrafistas

disponíveis para a documentação. No plano da experimentação, como avalia Ismail Xavier (CONFERÊNCIA MAGNA, 2022), a condição era outra, pois não existiam, em nosso meio cultural, produções fotográficas e cinematográficas de teor vanguardista como em outros campos.

Isso não significa que essas artes tenham ficado de fora do espectro modernista. Mário de Andrade, por exemplo, foi espectador contumaz e escreveu crítica de filmes na revista *Klaxon*. Mário também se interessou pela fotografia e a praticou “com insuspeito talento nas viagens que empreendeu ao Norte e Nordeste, a partir de 1927 [...]” (CALIL, 2019). Em perspectiva semelhante à de Sussekind – a de que a base tecnológica enformou (moldou) a técnica literária –, José Carlos Avellar (2007, p. 16) considera, talvez de modo um tanto categórico, que “a literatura modernista partiu do cinema [...]”. A montagem cinematográfica de imagens técnicas, produzidas pelas lentes objetivas de aparelhos, contribuiu, segundo o crítico, para a emergência de uma “nova língua”.

Décadas depois, seria a vez de o Cinema Novo dialogar com o movimento por meio da antropofagia, já tornada repertório para o contemporâneo. Para Eduardo Sterzi (2022, p. 21-22), a antropofagia, fundamentada em leitura aguda do ritual indígena, facultou-nos um pensamento que “não quis simplesmente fazer tábula rasa do patrimônio cultural que, para o bem e o mal, vincula América e Europa, mas, sim, estabelecer angulação que nos permitisse lidar de maneira renovada com esse patrimônio [...]”.

O ser como devoração serviu, por exemplo, com variação, ao canibalismo literal de *Como era gostoso o meu francês*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, em 1971. Antes, em

1969, *Macunaíma* havia sido adaptado para o cinema por Joaquim Pedro de Andrade. A obra foi também ilustrada por Carybé e vertida para o teatro por Antunes Filho, em 1978 – mais recentemente tornou-se peça dirigida por Bia Lessa, entre outras adaptações. Novamente Sterzi chama-nos a atenção para a vocação multiplicadora da obra de Mário de Andrade:

Não podemos esquecer que o próprio texto do *Macunaíma* é marcadamente compósito, uma colagem ou montagem de palavras e imagens das mais variadas fontes. Pode-se conceber esse livro de Mário de Andrade, portanto, como uma espécie de filtro ou tela que liga uma multiplicidade preexistente – a vasta coleção de imagens e textos mobilizados pelo autor – a uma multiplicidade vindoura – todas as reinterpretações do personagem e de suas peripécias por artistas subsequentes. (STERZI, 2022, p. 87).

A reinvenção constante de *Macunaíma* perfaz, para Sterzi, a própria forma aberta e improvisada da rapsódia e pode ser apreendida em muitos outros diálogos que o cinema brasileiro estabeleceu com a literatura modernista – e vice-versa. Avellar (2007) refere-se a uma declaração de Nelson Pereira dos Santos para quem o cinema deveria aprender com a literatura como encontrar uma expressão estética para plasmar artisticamente os problemas do povo. Mas o cinema também ensina. O próprio Mário sugeriu: “Para fazer literatura – uma organização polifônica de nossas diversas falas capaz de expressar adequadamente como pensamos e sentimos o mundo –, escrever cinematograficamente [...]” (AVELLAR, 2007, p. 6). Filmar como se escreve, escrever como se filma; assim é a conversação incessante descrita por Avellar.

Entre inúmeras outras relações com obras e preceitos modernistas, a que o tropicalismo estabeleceu com a antropofagia

é, pelas passagens entre artes, particularmente cara a este dossiê. Estreitamente associado à música popular brasileira e possuindo nela a tradução mais difundida do termo, o tropicalismo possui vertentes nas artes plásticas, teatro, cinema e arquitetura (BASUALDO, 2007). A origem “mítica” desse momento, para usarmos expressão de Ivana Bentes (2007), é apontada no cinema de Glauber Rocha. É conhecido o capítulo do livro *Verdade tropical* em que Caetano Veloso descreve o impacto que Terra em transe teve sobre ele, desde a cena de abertura: tomada área do mar que se aproxima do continente brasileiro ao som de um cântico de candomblé. Para Caetano Veloso (1997), o filme desvela, por meio de suas “imagens fortes”, o inconsciente da realidade brasileira, tanto na visão amarga da política trazida pelo protagonista, na paródia que capta o povo brasileiro em seus paradoxos, como na ridicularização do populismo. “Nada do que veio a se chamar ‘tropicalismo’ teria tido lugar sem esse momento traumático [...]” (VELOSO, 1997, p. 105).

Em outro momento de *Verdade tropical*, evoca-se a contribuição da antropofagia – entendida, ao mesmo tempo, como atualização e livramento das vanguardas – para o tropicalismo. Havia, por exemplo, um sentido claro de canibalismo cultural no modo como os tropicalistas fundiam o rock na música brasileira. Caetano Veloso ressalva, entretanto, que a deglutição proposta por Oswald não deveria ser compreendida como mistura mal-ajambrada de elementos precariamente assimilados; não era uma panaceia para o enfrentamento de nossos problemas. “A antropofagia, vista em seus termos precisos, é um modo de radicalizar a exigência de identidade (e de excelência de fatura), não um drible na questão [...]” (VELOSO, 1997, p. 249).

Como atesta Carlos Basualdo (2007), tanto em Caetano

como em Oiticica e José Celso “a razão antropofágica [...] substitui o cartesianismo [...]”, sendo citada em textos programáticos desses criadores. No manifesto distribuído na estreia da peça *O rei da vela*, em 1967, José Celso afirmava que ainda éramos muito subdesenvolvidos para compreender a contribuição que Oswald de Andrade dera a nossa cultura, mas que confiava na capacidade daquela geração do Teatro Oficina para apanhar a bola jogada pelo modernista e passá-la à frente. Oswald “deflorou a barreira da criação no teatro e nos mostrou as possibilidades do teatro como forma, isto é, como arte. Como expressão audiovisual [...]” (CORRÊA, 2007, p. 233).

Essas conversações entre textos, contextos e artes podem ser lidas, hoje, como fez Lúcia Nagib (2017) em análise de *Como era gostoso o meu francês*, pela chave da intermedialidade. No cerne dessa corrente, segundo Nagib, reside uma “utopia híbrida”, que nega a ideia de pureza e a hierarquização entre as artes. A hibridação no filme de Nelson Pereira dos Santos pode ser apreendida na combinação de gravuras renascentistas, cantos guerreiros indígenas, música de Zé Rodrix, narração do cinejornal, entre outros elementos.

A noção de intermedialidade, que passa a substituir, a partir da década de 1990, a de interartes, abrange fenômenos em que fronteiras de uma mídia são ultrapassadas (RAJEWSKY, 2012). O significado de mídia, aqui, se dá na imbricação entre materialidades, meios de expressão e formas culturais, o que inclui as manifestações artísticas. De modo geral, a intermedialidade se apresenta por meio de referências, combinações e transposições (adaptações). Sua importância como campo de estudos está no fato de que, segundo Gaudreault e Marion (citados por RAJEWSKY, 2012), uma mídia só pode ser compreendida em

sua relação com outra mídia.

A abordagem, articulada à crítica cultural, pode abrir outros entendimentos para o que foi catalisado, expresso e problematizado na Semana de 22 e suas ressonâncias que evidenciam o caráter inerentemente relacional das artes. Convém retomar, no fechamento deste editorial, a ótima leitura que Avellar (2007) faz dessas relações. O caráter de não ter nenhum caráter em Macunaíma remete “a uma pureza sem nenhuma pureza, tal como Mario de Andrade via o cinema (e a arte moderna de um modo geral): arte impura [...]” (AVELLAR, 2007, p. 16). É a partir desse viés que os oito textos que compõem este dossiê refletem sobre a Semana. O volume da revista se completa com três artigos na seção livre e 2 resenhas. Desejamos a todos uma boa leitura.

Referências

ANDRADE, Oswald de. O triunfo de uma revolução. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia. 22 por 22: A semana de arte moderna vista por seus contemporâneos. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 49-52.

AVELLAR, José Carlos. O chão da palavra. Cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BASUALDO, Carlos. Vanguarda, cultura popular e indústria cultural no Brasil. In: BASUALDO, Carlos. (org.). Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naif, 2007. p. 11-28.

BENTES, Ivana. Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos. In: BASUALDO, Carlos. (org.). Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naif, 2007. p.

99-128.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

CALIL, Carlos Augusto. Foto tida como ícone da Semana de 1922 foi feita em 1924. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 2019. Ilustríssima. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/10/foto-tida-como-icone-da-semana-de-1922-foi-feita-em-1924.shtml>>. Acesso em: 06 fev. 2023.

CONFERÊNCIA MAGNA: Modernismo e Cinema XAVIER, Ismail. Aula Magna Fapesp: Modernismo e Cinema. In: CEM anos da Semana de Arte Moderna: pesquisa, arte e literatura. Agência FAPESP. [S.l.], 16. fev. 2022. 1 vídeo (3h51min10s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d-j-Cu0s6-k>>. Acesso em: 06 fev. 2023. (Início a partir de 2h35min).

CORRÊA, José Celso Martinez. O rei da vela: manifesto do oficina. In: BASUALDO, Carlos. (org.). *Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naif, 2007. p. 233-235.

CORREIO Paulistano. Semana de Arte Moderna. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22: A semana de arte moderna vista por seus contemporâneos*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 429-434.

NAGIB, Lúcia. Antropofagia e Intermidialidade: usos da literatura colonial no cinema modernista brasileiro. Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 6, n. 1. 2017, p. 1-20.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaís. Flores Nogueira (org.). *Intermidialidade e estudos interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

STERZI, Eduardo. Saudades do mundo. São Paulo: Todavia, 2022.

SUSSEKIND, Flora. Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VELOSO, Caetano. Verdade tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.