

Projeto: Benjamin em Vozes: Modernismos Brasileiros

Apresentação

No contexto da realidade brasileira, muito embora distante de um consenso quanto aos conceitos de modernidade e arte moderna, podemos dizer que, a Semana de Arte Moderna de 1922 configurou-se como um divisor de águas nas análises reflexivas sobre as transformações ocorridas no campo das artes no Brasil do século XX, tanto no âmbito literário quanto nas artes visuais, cênicas, música, dança.

Indiscutivelmente, envolta em uma teia de complexidades e singularidades que ainda carecem de contínuos desvelares, a Semana, por um lado, apresentava um desejo de inovação e experimentação, já por outro, apontava para um sentimento de nostalgia em trazer as raízes culturais do processo de formação da chamada “identidade nacional”. Estudos de história da arte e da cultura vêm constatando que, na modernidade artística brasileira existe um tensionamento entre a racionalidade modernizadora e a realidade da tradição, sendo possível compreendermos o fenômeno como um processo histórico bem diferente daquele que foi desenvolvido na Europa (GONÇALVES, 2012).

E é em meio a este caldo de paradoxos e conflitos que, o debate sobre a relevância da Semana de 22 acompanha *pari passu* a história do movimento, ligando-se ao desenvolvimento do próprio modernismo no Brasil.

[...] o modernismo brasileiro, cuja primeira fase compreende a produção realizada entre finais dos anos de 1910 e os anos de 1940, consolidou um lugar ímpar na história da cultura no Brasil. Suas principais obras foram, e ainda são, vistas como artefatos materiais capazes de cristalizar simbolicamente uma cultura nacional de valor internacional. A elas foram atribuídos não apenas valores artísticos, mas também valores culturais e políticos mais amplos, como o de símbolos identitários. (SIMIONI, 2013, p. 01).

Desse modo, trazer à tona a vitalidade e a centralidade desse tema da arte e cultura brasileiras, possibilitará aos educandos e aos educadores do Curso Técnico em Artesanato e Design Integrado à Educação de Jovens e Adultos (PROEJA), tecer diálogos e polifonias com a arte moderna, considerando ainda

os tensionamentos da própria definição do modernismo como uma disputa pela hegemonia da definição do que é arte e de quem é artista.

Introdução

Em linhas gerais, a maneira como se convencionou relatar o caminho de implantação e reconhecimento da arte moderna no Brasil emprega como baliza temporal a demarcação proposta por Paulo Mendes de Almeida no livro *De Anita ao museu*, publicado originalmente em 1961. Narrativa que descreve desde a exposição de Anita Malfatti, em 1917, passando pela realização da Semana de Arte Moderna, em 1922, a adesão de Tarsila do Amaral e Lasar Segall, a formação do grupo modernista, a criação da Sociedade Pró-Arte Moderna (Spam) e do Clube dos Artistas Modernos (CAM), os Salões de Maio, a formação da Família Artística Paulista, do Sindicato dos Artistas Plásticos e do Clubinho, até a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948. (ALMEIDA, 1961, p. 69).

Mas por que 1922? Por que não 1924, ano em que o poeta vanguardista Blaise Cendrars realiza uma viagem *sui generis* pelo Carnaval carioca e pelas igrejas do barroco mineiro, e cuja influência era unânime entre o grupo modernista, já que “é depois dessa viagem que ocorrem a circulação da Poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade, a gestação da temática antropofágica de Tarsila e o aprofundamento da relação de Mário de Andrade com o folclore nacional”? (COELHO, 2012, p. 32). A resposta sugerida por Frederico Coelho em *A semana sem fim*, nos coloca que: “É a partir da Semana de Arte Moderna que se intensificam para a frente e, mais importante ainda, para trás, correntes, eixos, caminhos, frutos e linhagens presentes na produção cultural e intelectual brasileira” (COELHO, 2012, p. 33).

Inserida entre as comemorações do centenário da Independência, a Semana de Arte Moderna, em três dias no Teatro Municipal de São Paulo, por meio dos trabalhos de Anita Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti, John Graz, Vicente do Rego Monteiro, Zina Aita, Yan de Almeida Prado, Ferrignac, Victor Brecheret, Villa-Lobos, Guiomar Novaes, Paulina D’Ambrósio, Ernani Braga, Alfredo Gomes, Frutuoso, Lucília Villa-Lobos, Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreyra, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Renato de Almeida, Plínio Salgado, Graça Aranha, entre

outros artistas e intelectuais, trouxe exposição, conferências, sessões de poesias e músicas que chocaram a sociedade paulista da época (AMARAL, 1970, p. 135-136).

De tal modo, ansiosos por compassar a cultura nacional, “vista como atrasada, às experiências internacionais, consideradas cosmopolitas e progressistas” (SIMIONI, 2013, p. 08), este grupo de artistas e intelectuais oficializava com a Semana de 22 esse desejo imediato em relação às experimentações e pesquisas estéticas promovidas pelas vanguardas europeias, suscitando, como nas palavras ditas mais tarde pelo próprio Mário de Andrade, “o direito permanente à pesquisa estética, à atualização da inteligência artística brasileira e à estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 1942, s.p.).

Apesar do pouco de moderno nas obras de arte apresentadas no saguão do Teatro Municipal de São Paulo, “– com exceção das enviadas por Anita Malfatti e John Graz – não podiam ser tomadas nem como radicalmente modernas, devido ao predomínio das linguagens pós-impressionistas e neocoloniais, nem como eivadas de uma preocupação com a ‘cultura nacional’” (SIMIONI, 2013, p. 03-04), a ousadia dos participantes daquela Semana de 22, concretizada *a priori* no plano das intenções, e nos anos posteriores, materializada tanto nas viagens à Paris quanto naquelas pelo interior do Brasil para o (re)conhecimento de uma cultura efetivamente nacional, aponta-nos que a modernidade deste movimento estético, apesar de impregnada pelo internacionalismo das vanguardas europeias, significou em outra ponta, “o despertar da consciência nacional no meio artístico. Despertar que se intensificaria a partir da vivência das agitações políticas locais” (AMARAL, 1970, p. 49).

Todos sabemos que o movimento modernista foi contemporâneo do tenentismo, da fundação do Partido Comunista do Brasil e dos debates que levariam ao projeto da “Escola Nova”. Nesse momento, as transformações nas artes, na educação, na política e na vida urbana caminhavam próximas e davam a impressão otimista de um progresso contínuo (ALAMBERT, 2012, p. 110, conforme original).

Ou seja: atualizar as ideias estéticas brasileiras a partir das referências das vanguardas europeias, especialmente na área das artes visuais, compareceu como um caminho possível de renovação para a arte nacional. “Cubismo, expressionismo, ideias futuristas, dadaísmo, construtivismo, surrealismo e o ‘clima’ parisiense onde imperava, nos anos 20, o art déco resultaram em inspirações que, direta ou indiretamente, alimentaram os artistas modernistas brasileiros nos anos 20 e 30” (AMARAL, 2012, p. 11).

Apesar da apresentação da temática nacional no campo das artes anteceder ao movimento modernista, é a partir dele que dar-se-á ampliações das pesquisas estéticas desta temática, pois, ao procurar por uma arte de seu tempo, os modernistas “constroem uma linguagem atual. E vivendo seu tempo brasileiro, procuram refletir seu meio. Alguns o farão mais profundamente, querendo criar uma arte caracteristicamente brasileira” (ROSSETTI, 2012, p. 127). Porém, a valorização do que era genuinamente brasileiro tomou rumos ideológicos divergentes para expressar a cultura nacional, como por exemplo, nos movimentos Pau-Brasil (1924), Verde-Amarelismo ou Anta (1924), Regionalista (1925) e Antropofagia (1928).

O Manifesto Pau-Brasil, publicado em 1924, dava continuidade a linguagem vanguardista que a Semana de Arte Moderna introduzira, além de buscar a identidade nacional em linguagem coloquial e bem-humorada no primitivismo considerado como uma originalidade nativa. “Pensando no Brasil como uma cultura de exportação, o manifesto se divide em três momentos: recuperação do passado, explicação do presente e preparação para o futuro” (VALLEGO, 2019, p. 33-34).

O Verde-Amarelismo respondia ao nacionalismo do Pau-Brasil e criticava o “nacionalismo afrancesado” de Oswald de Andrade. Vertente mais conservadora do movimento modernista, elegia a anta como símbolo nacional, o que tornou o movimento também conhecido como grupo Anta. Sua proposta de rompimento radical com a cultura europeia defendia um nacionalismo primitivista, ufanista, autoritário, largamente identificado com o fascismo, que evoluiria para a Ação Integralista Brasileira na década de 1930 (VALLEGO, 2019, p. 34, conforme o original).

A partir de 1925, buscando “desenvolver o sentimento de unidade do Nordeste nos moldes modernistas” surgia o Manifesto Regionalista, que

propunha “trabalhar em favor dos interesses da região, além de promover conferências, exposições de arte, congressos etc.” (VALLEGO, 2019, p. 34).

Já o Movimento Antropofágico de 1928, ao radicalizar a filosofia Pau-Brasil, retomava “os valores indígenas, a liberação do instinto, a valorização da inocência por meio da devoração e a deglutição dos valores europeus para sua superação” (VALLEGO, 2019, p. 34).

Assim, a afirmação do modernismo manifestar-se-ia de maneiras distintas em cada região do Brasil ao longo dos anos 1930 e 1940. E “Se os anos 1920 foram o momento de efervescência do modernismo em formação, a década de 1930 pode ser considerada a época de maturação e oficialização do movimento” (SIMIONI, 2013, p. 05).

O governo de Getúlio Vargas (1937-1945), visando a se contrapor ao liberalismo e ao regionalismo que caracterizaram a Primeira República, levou a cabo uma política centralizadora que objetivava produzir um “novo homem brasileiro”. Para tanto, a cultura e a educação tornaram-se dimensões prioritárias, responsáveis por moldar a “alma da nação”. Uma série de políticas culturais foram implementadas no sentido de se promover a integração nacional por meio de símbolos que até hoje identificam os sinais de “brasilidade”, tais como a feijoada, a capoeira e o samba: práticas anteriormente combatidas, posto que associadas ao passado escravista, foram então consideradas sinais da convivência pacífica entre raças e culturas, permitindo celebrar a “mestiçagem” como elemento nacional integrador (SIMIONI, 2013, p. 05-06, conforme o original).

Alçado à cânon nacional incontestável, justamente entre estas décadas, o posicionamento da crítica de arte seria essencial para a reverberação do modernismo, “anos em que a validade do movimento seria contestada em diversas frentes” (VALLEGO, 2019, p. 39). Da mesma forma, o surgimento de galerias dedicadas exclusivamente às exposições de arte configuraria um passo importante neste caminho pela consolidação da arte moderna brasileira.

Já em 1951, a partir da criação da Bienal Internacional de São Paulo, estabelecer-se-ia um debate artístico que abriria horizontes às novas questões, como a promoção do abstracionismo geométrico (concretismo) enquanto nova vanguarda nacional. “A ascensão da arte abstrata trouxe consigo a desvalorização da produção das gerações anteriores e, com isso, uma certa

marginalização das obras e dos artistas modernistas” (SIMIONI, 2013, p. 07). E “a defesa do projeto modernista voltaria a tomar fôlego dentro da Universidade de São Paulo” (VALLEGO, 2019, p. 50).

Neste ponto, não podemos desconsiderar o imprescindível Antonio Candido, como um dos principais responsáveis por “alçar o modernismo a um novo patamar analítico” (VALLEGO, 2019, p. 50). Além disso, “A Universidade de São Paulo teria um papel distinto na promoção do modernismo, especialmente durante os anos 1960 com a aquisição de acervos modernistas” (VALLEGO, 2019, p. 50).

Do mesmo modo não podemos desconsiderar que o modernismo se consolida em São Paulo, cidade sem maiores tradições artísticas, pois, desde os tempos imperiais, a cidade do Rio de Janeiro, sede da corte e da Academia Imperial de Belas Artes, centrou as atenções, consagrando em seus salões anuais um artista. No entanto, São Paulo, pequena e pobre durante o Império, expande-se com relativa rapidez a partir da acumulação da riqueza advindas do trabalho nas lavouras cafeeiras e nas primeiras fábricas (ROSSETTI, 2012).

Tanto os imigrantes, que querem conquistar seu lugar na terra nova, quanto a alta burguesia enriquecida, educada na cultura europeia, acreditam no progresso, vendo o crescimento vertiginoso da cidade que, em fins de 1920, já será chamada por Mário de Andrade a “Pauliceia desvairada”. Seu dinamismo exemplifica a “vida moderna”, a vida do homem do século XX. A alta burguesia, em dia com a Europa, é ávida pelas “novidades” que trazem para suas casas em São Paulo – alguns de seus integrantes até apoiarão as “heresias” modernistas (ROSSETTI, 2012, p. 128, conforme original).

Portanto, em grande medida, a ampliação do mercado de arte com o modernismo traz em seu cerne à transformação da obra moderna em objeto de desejo, consumo e distinção social, potencializado pelo desenvolvimento econômico vivenciado por determinadas frações das elites brasileiras.

O moderno, visto pelo mercado de arte, parecia englobar indistintamente artistas e obras da primeira metade do século XX, desde os primeiros indícios do modernismo, passando pela Semana de Arte Moderna, os artistas do Grupo Santa Helena, até os nomes mais destacados, como Portinari, Guignard ou Volpi [...] (VALLEGO, 2019, p. 67).

Em vista disso, o *Projeto Benjamin em Vozes: Modernismos Brasileiros* propõe, a partir do centenário da Semana de Arte Moderna, promover diálogos e polifonias dos desdobramentos no campo das artes visuais e da cultura, intencionando aproximações estéticas precursoras, ressonantes e dissidentes do movimento modernista.

Justificativa

Diante do exposto, percebemos que a consolidação da narrativa da arte moderna brasileira no imaginário social é norteadada pela Semana de Arte Moderna, assim como,

A glorificação do modernismo no Brasil é um processo que perpassa todo o século XX e que envolve um conjunto de agentes – críticos, historiadores, curadores de arte – e diversas práticas sociais, como o mercado de arte, as aquisições realizadas pelos museus e, ainda por vezes, uma política cultural explícita levada a cabo pelo Estado, em sua dimensão nacional ou regional (SIMIONI, 2013, p. 01).

Outra constatação relevante, apontada por Rachel Vallego (2019, p. 80), é o privilégio de certas memórias em detrimento de outras, como no caso bem peculiar do casal John Graz e Regina Gomide Graz, que nas comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, para além de serem citados como participantes da Semana, constam apenas de uma entrevista publicada em um artigo, em abril de 1972, no Caderno Feminino do jornal Folha de São Paulo. Por outro lado, mesmo sem participar da Semana de 22, Tarsila do Amaral era, nas mesmas comemorações do cinquentenário, aclamada como a musa ausente da Semana.

Não se trata de negar que a chegada de Tarsila ao grupo modernista, após a Semana de 22, abriria novos caminhos para a pintura brasileira, que Abaporu – sua tela mais emblemática finalizada em 1928 – marcaria o nascedouro do Movimento Antropofágico liderado por Oswald de Andrade, na vanguarda do modernismo. Mas, é inegável, como nos coloca Sérgio Miceli (*apud* VALLEGO, 2019, p. 81) que “A grife do casal Tarsiwald se estendia a todos os domínios de consumo de bens culturais: vestuário, mobiliário e decoração,

jantares e recepções, espetáculos de vanguarda, corridas de cavalos e de automóveis, livros e obras de arte”.

Contudo, a posição secundária do casal Gomide-Graz também pode ser entendida a partir da sucessiva depreciação das artes aplicadas no próprio campo artístico, bem como no panorama da história da arte (SIMIONI, 2007).

Nos escritos sobre Regina Gomide Graz, duas afirmações, que acabam por se conjugar, sempre sobressaem: a de a artista ter realizado obras “femininas”, o que implica afirmar que as artes têxteis eram (e são) percebidas de um modo sexuado; e a de ser descrita como “esposa” e “irmã” de artistas (respectivamente, de John Graz e Antonio Gomide), o que a coloca em uma posição secundária, de “colaboradora” mais do que propriamente de “autora” (SIMIONI, 2007, p. 90).

Já a pintura e a literatura, expressões consagradas pela hierarquia acadêmica, não estariam em disputa pelas comemorações do cinquentenário, mas sim teriam suas trajetórias consolidadas reafirmadas (VALLEGO, 2019, p. 81). Não podemos esquecer que a gênese dessa posição se encontra no Renascimento, sobretudo nos estudos de G. Vasari, autor das primeiras categorias fundadoras da moderna história da arte.

Segundo seus escritos, considerava-se digno do nome artista o indivíduo dotado de capacidades intelectuais que o distinguíssem dos contemporâneos, configurando um estilo próprio. Estipulava-se a atividade artística como algo individual, fruto de trabalho intelectual, e que conferia superioridade ao criador. A distinção pautava-se por um padrão de habilidade técnica proveniente das grandes artes, a partir de então definidas como todas aquelas baseadas no *disegno*: a pintura, a escultura e a arquitetura. As outras artes passavam a ser consideradas inferiores, associadas ao artesanato, termo que adquiria um sentido negativo, compreendendo produções coletivas nas quais não se fazia necessário o conhecimento do desenho, configurando trabalhos mais manuais do que intelectuais, a saber, característicos dos procedimentos de produção presentes nas guildas (SIMIONI, 2007, p. 94, conforme o original).

De tal modo que, mesmo dentro do circuito modernista, cujo conjunto de valores da hierarquia acadêmica já não predominava, revelam-se a valorização dos suportes artísticos tradicionais, como a pintura e a escultura, bem como, a imagem do artista aplicado atrelado ao de artesão, na qual ausentam-se

determinadas habilidades técnicas provenientes das grandes artes. E a demarcação de “posições desiguais dentro de um campo que foi, e ainda é, pautado por uma hierarquia dos objetos, tida como natural e esteticamente determinada” (SIMIONI, 2007, p. 106).

Portanto, a proposição do *Projeto Benjamin em Vozes: Modernismos Brasileiros* para aberturas a diálogos e polifonias, a partir do centenário da Semana de Arte Moderna, intenciona não somente aproximações estéticas precursoras, ressonantes e dissidentes do movimento modernista, mas também a tessitura de análises sobre o próprio conceito de modernismo, cujos sentidos são reivindicados no universo concorrencial do campo da arte e da cultura.

Objetivo Geral

- Promover diálogos e polifonias dos desdobramentos no campo das artes visuais e da cultura, a partir do centenário da Semana de Arte Moderna, intencionando aproximações estéticas precursoras, ressonantes e dissidentes do movimento modernista.

Objetivos Específicos

- Tecer análises sobre o próprio conceito de modernismo, cujos sentidos são reivindicados no universo concorrencial do campo da arte e da cultura.

Metodologia

O Projeto realizar-se-á a partir de encontros semanais no âmbito das aulas do Curso Técnico de Artesanato e Design (Proeja), cujos conteúdos serão abordados por meio de:

- Sensibilização em grupo com narrativas.
- Vivências de oficinas específicas atentando-se para o desenvolvimento do Projeto.
- Aulas expositivas de acordo com as técnicas abordadas em cada aula com vistas à composição de poética-estética individual e coletiva.
- Exposições dos trabalhos construídos ao longo do Projeto.

Período de Realização

No decorrer do ano letivo de 2022.

REFERÊNCIAS

ALAMBERT, Francisco. A reinvenção da semana (1932-1942). *Revista USP*. n. 94, junho/ julho/ agosto 2012, p. 107-118. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/45182/48794>>. Acesso em: 31 maio 2022.

ALMEIDA, Paulo Mendes. *De Anita ao museu*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961.

AMARAL, A. O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20. *Revista USP*. n. 94, junho/ julho/ agosto 2012, p. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/45021/48633>>. Acesso em: 31 maio 2022.

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

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. *O Estado de S. Paulo*, 1942.

COELHO, Frederico. *A semana sem fim: celebrações da Semana de Arte Moderna de 1922*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Apresentação Dossiê Semana de Arte Moderna. *Revista USP*. n. 94, junho/ julho/ agosto 2012, p. 06-08. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/45020/48632>>. Acesso em: 31 maio 2022.

ROSSETTI, Marta. Modernismo. *Revista USP*. São Paulo. n. 94, junho/julho/agosto 2012, p. 123-140. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/45185/48797>>. Acesso em: 31 maio 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Revista Perspective*, 2013. Disponível em: <<file:///C:/Users/messi/Downloads/perspective-5539.pdf>>. Acesso em: 31 maio 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. *Revista do IEB*, n. 45, set. 2007, p. 87-106. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34583/37321>>. Acesso em: 31 maio 2022.

VALLEGO, Rachel. *Nostalgia moderna: a consagração do modernismo e o mercado da arte nos anos 1970 na doação do Banco Central do Brasil para o MAC USP*. Tese. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e

História da Arte. Universidade de São Paulo. 2019. 366f. Disponível em:
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-04032020-151310/publico/2019_RachelVallego_VCorr.pdf>. Acesso em: 31 maio 2022.