

Modernismos e encruzilhadas

Modernisms and crossroads

Thiago Spíndola Motta Fernandes

<https://orcid.org/0000-0001-9008-5447>

Resumo

Este trabalho propõe o entendimento dos modernismos no Brasil como encruzilhadas. Em vez de encarar as encruzilhadas de modo negativo, associadas a labirintos, à desorientação, compreendemos que elas são lugares “entre”, e por isso são lugares de complexidades, de hibridações, de contágios. São zonas de contato, de cruzamentos de caminhos, de indefinições, de possibilidades múltiplas que rompem com a constância, com a previsibilidade, com a linearidade. O objetivo deste texto é evidenciar as impurezas que constituem os modernismos no Brasil, observando alguns exemplos da produção artística no contexto da Primeira República (1889-1930), bem como conflitos urbanos e epistemológicos que constituíram nosso processo de modernização.

Palavras-chave

Arte moderna. Encruzilhada. Modernismos. Cultura popular.

Abstract

This paper proposes the understanding of modernisms in Brazil as crossroads. Instead of perceiving the crossroads in a negative way, associating them with labyrinths and disorientation, we understand that they are places “in between”, and therefore they are places of complexities, hybridizations, contagions. They are zones of contact, of crossing paths, of indefinitions, of multiple possibilities that expunge the constancy, the predictability, the linearity. The objective of this work is to highlight the impurities that constitute modernisms in Brazil, analysing some examples of artistic production from the First Republic (1889-1930), as well as urban and epistemological conflicts that constituted our modernization process.

Keywords

Modern art. Crossroad. Modernisms. Popular culture.

Como citar: FERNANDES, Thiago Spíndola Motta. Modernismos e encruzilhadas. In: SEMINÁRIO DO MUSEU D. JOÃO VI / GRUPO ENTRESSÉCULOS, MODERNIDADES E TRADIÇÕES EM FINAIS DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX, 13., Rio de Janeiro. Anais eletrônicos... Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2022, p. 322-331. Disponível em: <https://entresseculos.wordpress.com/publicacoes/publicacoes-eletronicas/>. ISBN 978-65-01-13911-1.

A arte moderna costuma ser compreendida como um conjunto de experiências fundadas a partir de diversas noções de autonomia: a autonomia da própria arte, com o nascimento da estética, que se emancipou de funções práticas, morais, religiosas e representativas; a autonomia do artista, que deixou de produzir apenas para atender a encomendas e passou a criar em virtude de seus desejos íntimos e expressivos, para ser apreciado publicamente nos espaços de exposição; a autonomia da história e da crítica de arte, que fizeram surgir novos métodos de pesquisa e avaliação artística com base na pura visibilidade. As vanguardas (pelo menos parte delas), com seu juramento pela autonomia da arte, seguiram suas próprias leis, libertando-se de contaminações extrapictóricas, como a representação do espaço real e de narrativas literárias. Fala-se – sobretudo o crítico estadunidense Clement Greenberg (1997), um dos principais pensadores da arte moderna – nas especificidades dos meios artísticos ou mesmo na sua autorreferencialidade. Na busca por aquilo que seria próprio de cada arte, o discurso da pureza ecoou em parte considerável do que se produziu em arte moderna.

Essa linha de pensamento e de criação purista e formalista foi posta em xeque entre os anos 1950 e 1960, lá e cá. O crítico brasileiro Mário Pedrosa (1981) afirmou pioneiramente em 1966 que já não estava mais em vigência um ciclo puramente artístico, e sim cultural, de vocação antiarte. As neovanguardas deixaram claro que o “progresso” da arte em sua jornada pela autonomia e pela autorreferencialidade já não tinha mais sentido – retomando as profecias dos dadaístas e surrealistas, que sempre desprezaram qualquer noção de pureza ou de progresso. No caso brasileiro, não seria necessário aguardar as já mencionadas palavras de Pedrosa, ou a declaração de Hélio Oiticica de que “a pureza é um mito” (inscrita na obra *Tropicália* no ano seguinte), para que fosse evidenciada a inadequação do pensamento da pura visibilidade à nossa arte. O formalismo aqui nunca se impôs como um pensamento hegemônico, exceto, talvez, pela penetração do concretismo nos anos 1950, mas que logo foi domado pelos valores afetivos dos neoconcretos cariocas. Nossa pulsão antropofágica, mais uma vez, criou algo genuinamente nosso, incapaz de ser colocado nas caixinhas dos cânones estrangeiros. Isso já havia ocorrido com nossos modernismos da década de 1920, tanto em sua vertente antropófaga, como em outras linhas de criação emergentes naquele momento, representadas por figuras singulares como Ismael Nery, Cícero Dias e Regina Gomide Graz.

O que eu gostaria de propor é o entendimento dos modernismos no Brasil como encruzilhadas. Luiz Antonio Simas, historiador carioca e pensador da cultura popular, costuma dizer (em palestras e aulas) que as encruzilhadas são encaradas incorretamente de modo negativo, sendo associadas aos labirintos, à desorientação. Na verdade, elas são lugares “entre”, e por isso são lugares de complexidades, de hibridações, de contágios. São zonas de contato, de cruzamentos de caminhos, de indefinições, de possibilidades múltiplas que rompem com a constância, com a previsibilidade, com a linearidade. Compreender os modernismos no Brasil como encruzilhadas é assumir a impossibilidade de encontrar essências onde elas não existem.

Em sua obra *Pedagogia das encruzilhadas*, o pedagogo Luiz Rufino (2019, p. 18) embasa alguns desses argumentos ao afirmar que “a encruzilhada não é aqui reivindicada para negar a presença da modernidade ocidental, mas para desencadeirá-la de seu trono e desnudá-la, evidenciando o fato de que ela é tão

parcial e contaminada quanto as outras formas que julga”. Rufino parte desse elemento, atravessado pelos saberes afrodiaspóricos, para expor as contradições da produção de um mundo binário e cindido, que não dá conta daquilo que ocorre no *entre*. A noção de encruzilhada, para o autor (p. 13), “emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo”.

Ao trazer a noção de encruzilhada para a história da arte, compreendemos que ela pode nos ajudar a refletir sobre um amplo leque de períodos, estilos e territórios. Podemos pensar nas encruzilhadas do Renascimento italiano (como Aby Warburg já chamava atenção em seus estudos sobre esse período, sem necessariamente recorrer à noção de encruzilhada, e em seu modelo de história da arte “fantasmal” e impura no que diz respeito aos tempos das imagens), no barroco em suas diversas territorialidades (dos diferentes países da Europa aos da América Latina) e até mesmo nas impurezas da arte clássica grega ou romana. Ao reivindicar as encruzilhadas na arte moderna, compreendemos que esse é um período no qual o discurso sobre a pureza prevalece – tanto na crítica como em manifestos, como o Suprematista assinado por Kasimir Malevich, o *De Stijl* assinado por Piet Mondrian e o da Arte Concreta assinado por Theo van Doesburg – o que dificulta, especialmente, a percepção e valorização das especificidades da arte moderna brasileira. Faz-se portanto urgente perceber as impurezas da arte moderna (especialmente a brasileira), creditando suas ambivalências, imprevisibilidades, contaminações, dobras, atravessamentos e saberes múltiplos.

Enquanto este texto é escrito, está em vigência uma série de comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, acontecimento consolidado como o principal marco do modernismo no Brasil. Não é meu objetivo emitir juízos de valor sobre a Semana ou questionar seu legado, mas estimular um olhar mais amplo para a arte brasileira da década de 1920 e para seus antecedentes. E não pretendo aqui ir além da década de 1920, por considerá-la demasiadamente complexa. Por isso mesmo, me surpreende a facilidade com a qual ela é, muitas vezes, reduzida à Semana de Arte Moderna e a seus desdobramentos.

Antes de tudo, é necessário considerar que os modernismos no Brasil têm genealogia aberta. E por isso mesmo falo em modernismos, no plural. Se ainda é possível conferir alguma linearidade à arte moderna da Europa (mesmo com suas contradições), os modernismos no Brasil, sendo das encruzilhadas, sempre escaparam de qualquer caminho reto. Ao tentar buscar as raízes e os desenvolvimentos da arte moderna aqui, logo percebemos que se trata de acontecimentos distintos em sua forma e intencionalidade, protagonizados por diferentes sujeitos, que ora se cruzam, ora se isolam.

Alguns marcos já são comumente evocados quando se quer questionar o pioneirismo da Semana de Arte Moderna, como a exposição de Anita Malfatti em 1917 e a de Lasar Segall em 1913, ambas em São Paulo. Mas também podemos voltar nossa atenção para o Rio de Janeiro e citar figuras como Eliseu Visconti e Giovanni Castagneto, que trouxeram frescor ao meio artístico carioca no final do século XIX, influenciados pelo impressionismo; a ousadia de caricaturistas como Nair de Teffé e J. Carlos; obras específicas, como *Baile à fantasia* (1913), de Rodolpho Chambelland –

inovadora em seu tema e em sua técnica divisionista –, e *Maternidade em círculos* (1908), de Belmiro de Almeida – apontado por Paulo Herkenhoff (2002) como artista que revelou uma consciência moderna da superfície de modo mais radical do que nas obras que seriam expostas da Semana de Arte Moderna. Belmiro, consagrado já em 1888 como moderno pelo crítico Gonzaga Duque (1995), em seu livro *A arte brasileira*, exemplifica precocemente a vontade construtiva da arte brasileira em uma obra que não se refere ao cubismo e tampouco ao futurismo, que naquele momento ainda estavam se estabelecendo na Europa.

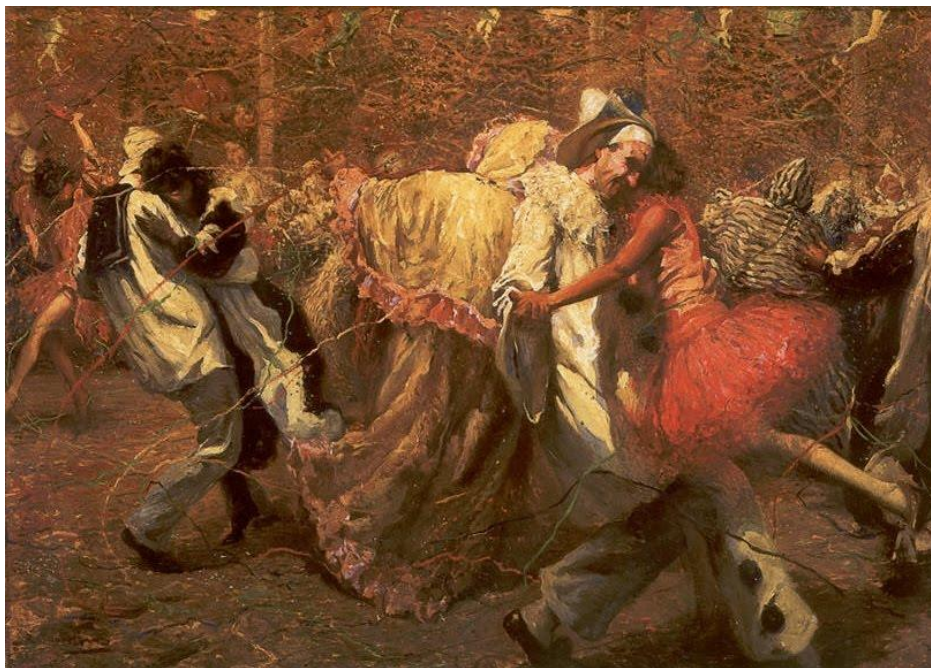


Figura 1 – Rodolpho Chambelland, *Baile à fantasia*, 1913, óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes
Fonte: Warburg – Banco comparativo de imagens. <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/6085>.

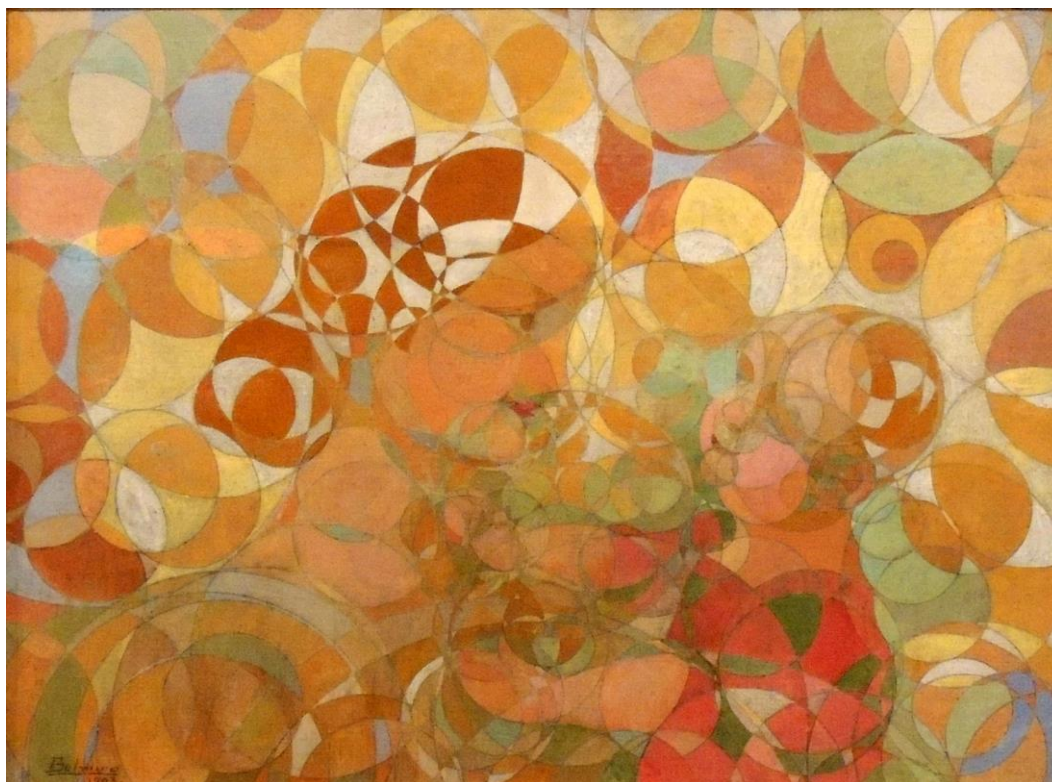


Figura 2 – Belmiro de Almdeida, *Maternidade em círculos*, 1908, óleo sobre tela (Coleção Sergio Fadel)

Fonte: Herkenhoff, 2002.

É verdade que um dos modernismos brasileiros da década de 1920, aquela vertente canonizada e mais estimada pelo grande público (derivada da Semana de Arte Moderna) ainda permanecia conectado a um naturalismo nacionalista, enquanto na Europa a abstração já se difundia desde a primeira década do século. Não é coerente, entretanto, supor que a resistência à abstração diminua o valor daquilo que aqui foi produzido, ou que torne nossos modernismos “menos modernos”, ou tampouco atrasados. Ao fazer isso caímos na armadilha de tomar a arte europeia como parâmetro, deixando de refletir sobre as complexidades de nosso próprio cenário.

É bastante significativo o fato de a Semana de Arte Moderna ter coincidido com o centenário da independência do Brasil. O país ainda estava forjando um imaginário nacional. Não havia, como na Europa, uma tradição plástica tão extensa e tão consolidada para ser rompida. Aí reside mais uma das razões de pensar os modernismos no plural. Essa é uma maneira de reforçar as particularidades da arte brasileira e de considerar o modernismo europeu apenas mais uma atitude estética entre outras, e não como o dono das regras do jogo.

As complexidades dos modernismos brasileiros se acentuam se atentarmos em alguns pontos fora da curva revelados ainda na década de 1920. O paraense Ismael Nery foi contemporâneo à geração da Semana de Arte Moderna, mas virou as costas para a busca por uma identidade nacional. Suas pinturas exploram as complexidades das figuras humanas, muitas vezes ambíguas, andróginas, tão enigmáticas quanto o próprio artista. O pernambucano Cícero Dias tem produção

singular que não se encaixa numa matriz expressionista, nem cubista, nem próxima ao *art déco* (as principais em voga no Brasil naquela década). Suas composições suaves costumam apresentar devaneios doces e eróticos ao mesmo tempo. Evocam ainda um imaginário fantástico nordestino, sem se restringir a arquétipos facilmente designados. E como definir Regina Gomide Graz? Uma paulista menos celebrada que Tarsila e Anita, talvez por ter se voltado para as artes aplicadas. Uma exímia artista abstrata – contradizendo a narrativa segundo a qual a abstração só teria chegado no Brasil na década de 1940 – cujas obras têxteis das décadas de 1920 e 1930 se aproximam da visualidade produzida décadas mais tarde pelos concretistas.



Figura 3 – Cicero Dias, *Amizade*, 1929, aquarela sobre papel (Coleção Flávia e Waldir Simões de Assis Filho)

Fonte: Mattar, 2017.



Figura 4 – Regina Gomide Graz, *Tapeçaria*, década 1920, veludo e debrum de fio metálico (Coleção Fulvia e Adolpho Leirner)

Fonte: Site do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – http://www.mac.usp.br/mac/expos/2021/colecao_leirner/destaques.html.

Os fotógrafos Augusto Malta e Marc Ferrez são figuras-chave para a compreensão de algumas contradições de nosso processo de modernização. São dois importantes cronistas visuais do início do século XX, responsáveis por eternizar em imagens as transformações pelas quais o Rio de Janeiro, então capital federal, passava naquele momento – embora, devo assinalar, estivessem trabalhando para o governo e colaborando para a legitimação de um problemático projeto de Brasil. Com as reformas do prefeito Pereira Passos, entre 1902 e 1906, foi produzida uma nova imagem da capital, com o objetivo de esconder seu passado colonial, motivado por anseio de progresso e embelezamento. O projeto de Passos era criar uma Paris nos trópicos. A construção da avenida Central (atual Rio Branco), um grande *boulevard* inspirado nas então recentes reformas urbanísticas parisienses promovidas por George-Eugène Haussmann, operou como uma metáfora daquele novo Brasil. Enquanto as picaretas derrubavam os antigos espaços e antigas arquiteturas, os legisladores erradicavam as manchas “anticivilização” da cidade, proibindo o comércio ambulante, mendigos, desocupados, pontos de encontros de “vadios” etc. Os pobres eram vistos como ameaças para a reordenação do espaço urbano. A cultura popular foi criminalizada (SIMAS, 2019). E assim era forjada uma imagem disciplinar do Rio de Janeiro, ameaçando a cultura e o exercício de atividades econômicas informais, que garantiam a sobrevivência da parcela mais carente da população, composta principalmente por ex-escravizados.



Figura 5 – Augusto Malta, Demolição do morro do Castelo, ruínas da igreja dos Jesuítas e do Observatório Astronômico, 1922 (Coleção Gilberto Ferrez – Instituto Moreira Salles)

Fonte: Brasileira Fotográfica –
<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4669>.

Além da Semana de Arte Moderna, 1922 também é marcado pela derrubada do morro do Castelo, o berço do Rio de Janeiro – que começou a ser erradicado em

1920, sob a gestão do prefeito Carlos Sampaio, com a intenção de abrir espaço para a Exposição Internacional do Centenário da Independência. O que ocorria, na verdade, era a continuidade do “bota-abaixo” de Passos. Um anseio por “progresso” que levou por água abaixo, literalmente, a memória da cidade. Com o desmonte do Castelo se foi todo um patrimônio histórico e preciosidades arquitetônicas (como o Colégio dos Jesuítas e a igreja de São Sebastião). Como observa Simas (2019), a cidade fundada no morro do Castelo para expulsar os franceses e garantir território para os portugueses decidiu, em certo momento, fingir ser francesa para esconder que era profundamente africana e lusitana.

É curioso que, logo após a erradicação do morro do Castelo e outras reformas urbanas que visavam “afrancesar” o Brasil, artistas e arquitetos modernos se interessariam justamente por esse passado colonial. Em viagens para cidades históricas de Minas Gerais, buscavam resquícios de uma identidade nacional. Em Aleijadinho e na arte religiosa de seu tempo, enxergavam os primeiros indícios de uma brasilidade genuína – anterior à chegada da Missão Francesa em 1816 e à fundação de uma academia nos moldes europeus. Vemos, portanto, que o modernismo é mais do que uma disputa entre acadêmicos e modernos. Outros conflitos constituíram nosso processo de modernização e, sem dúvida, esses embates urbanos e epistemológicos deixaram marcas (ou cicatrizes) mais profundas em nossa cultura do que as obras debatidas nos salões de arte.



Figura 6 – Charge de J. Carlos comenta a derrubada do Morro do Castelo, *Careta*, 6 nov. 1920

Fonte: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, Memória da destruição. Rio uma história que se perdeu (1889-1965). Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas/Arquivo da Cidade, 2002.

A Primeira República (1889-1930) foi momento não apenas de apagamento do passado colonial, mas também de intensa perseguição às rodas de batuque e às demais expressões culturais de origens africanas. Nesse contexto, se destacam figuras como Tia Ciata, mãe de santo de origem baiana que transformou sua casa, no Centro do Rio (na região conhecida como Pequena África), num exemplo moderno de quilombismo, onde sambas e ritos afro-brasileiros driblavam as batidas policiais. A criação do samba carioca está diretamente relacionada aos encontros realizados na casa de Tia Ciata.

Enquanto as elites buscavam disciplinar os corpos de ex-escravizados e de seus descendentes, impondo um modelo europeu de se vestir, de habitar a cidade, e compreendendo nesse modelo o verdadeiro exemplo de modernidade, o samba, o carnaval e a cultura popular em geral estimulavam formas de resistência – palavra que aqui deve ser entendida não como mero “estar contra”, mas no sentido de afirmação de outras formas de existência.

A persistência da cultura popular evoca a impureza que define nossos modernismos. De um lado, vemos artistas tomando-a como temas de suas obras, compreendendo que o Brasil moderno é o Brasil do samba, do carnaval, dos batuques. Essas manifestações, entretanto, são muito mais do que temas possíveis para pinturas (produzidas, em grande parte, por uma elite), sendo elas mesmas as formas mais bem sucedidas de arte produzidas na modernidade.

As impurezas definem não apenas os temas, mas também as práticas dos modernistas brasileiros, em suas diferentes vertentes, que desenvolveram formas híbridas e modos singulares de criação, não conformados às categorias cunhadas pela crítica estrangeira e difíceis de ser domesticadas pela crítica nacional – por isso mesmo, muitos nomes foram deixados de lado pelas narrativas oficiais.

Esses dados reforçam a ideia de que os modernismos se dão no Brasil como encruzilhadas, ocorrem no cruzo, no encontro de diferentes saberes e práticas, nas impurezas. Nossa arte moderna esculhamba as normatizações, como diriam Simas e Luiz Rufino (2019), fazendo emergir outras possibilidades de invenção.

Referências

DUQUE, Gonzaga. **A arte brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

GREENBERG, Clement. Pintura moderista. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997.

HERKENHOFF, Paulo. **Arte brasileira na coleção Fadel – da inquietação do moderno à autonomia da linguagem**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002.

MATTAR, Denise. **Cícero Dias: um percurso poético (1907-2003)**. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2017.

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: AMARAL, Aracy (org.). **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.



Thiago Spíndola Motta Fernandes é historiador da arte e mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-UFRJ), onde também realiza seu doutorado com bolsa Proex/Capes. Atua como crítico, curador e professor. Email: thiagosmfernandes@gmail.com