

CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO

LICENCIATURA EM ARTES

**QUAL A CARA DA NAÇÃO? O PAPEL DO MODERNISMO BRASILEIRO NA
(RE)CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL**

Orientanda: Luiza Tenan

Orientadora: Marilúcia Bottallo

RESUMO

O presente artigo propõe uma revisão bibliográfica, documental e histórica que permeia o desenvolvimento social e urbanístico da cidade de São Paulo, algumas exposições de destaque e as produções artísticas dos modernistas brasileiros - especialmente Anita Malfatti e Tarsila do Amaral - versando sobre o nacionalismo entranhado no modernismo brasileiro e, por conseguinte, o papel do movimento na (re)construção de uma identidade nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Arte moderna. Brasilidade. História das exposições. Identidade nacional. Modernismo.

ABSTRACT:

This article is a bibliographic, documentary and historical review that permeates the social and urban development of the city of São Paulo, some outstanding exhibitions and the artistic productions of the modernists - especially Anita Malfatti and Tarsila do Amaral - dealing with nationalism ingrained in Brazilian modernism and, therefore, the role of the movement in the (re) construction of a national identity.

KEYWORDS: Modern art. Brazilianness. Exhibition history. National identity. Modernism.

INTRODUÇÃO

O presente artigo aborda a construção da identidade nacional brasileira a partir da pergunta *Qual a cara da nação?* O impulso para a pesquisa se dá no paralelo entre a recepção da primeira exposição individual da artista Anita Malfatti, em dezembro de 1917 - acompanhada da crítica de Monteiro Lobato publicada no jornal O Estado de São Paulo (LOBATO, 1917) e o marco de mais de 400 mil visitas alcançado em 2019 durante a exposição intitulada "*Tarsila Popular*", que esteve no Museu de Arte de São Paulo (MASP) entre os meses de abril e agosto com curadoria de Fernando Oliva.

Ao olhar para a história da arte, nota-se que pouco menos de um século atrás ocorria uma renovação de linguagem na busca da possibilidade de experimentação e da ruptura com o passado. Em oposição às formas clássicas, o movimento de arte moderna emerge no Brasil no início do século XX com o nacionalismo entranhado em suas expressões artísticas. Nesse sentido, tais influências percebidas em São Paulo e, concomitantemente, as transformações urbanísticas ocorridas na época, atuam sobre o modo como se expunham as obras e, possivelmente, na audiência destas exposições. A presente análise se desenvolve, sobretudo, no encontro entre arte, política e história a partir de duas exposições individuais das artistas Anita Malfatti e Tarsila do Amaral ocorridas na cidade de São Paulo, respectivamente, nos anos de 1917 e 2019.

A busca acerca do papel do modernismo na (re)construção de uma identidade nacional não impediu reconhecer o papel de outras figuras importantes para o movimento moderno. Assim como a Semana de Arte Moderna de 1922, também há de ser reconhecida a influência literária e intelectual dos feitos de Mário de Andrade¹, Oswald de Andrade e Monteiro Lobato. Com o alicerce da história das instituições, exposições e manifestações artísticas procuro traçar como, quando e porquê a popularidade do modernismo brasileiro, no âmbito das artes visuais, se tornou tão imprescindível para a construção da identidade nacional. Também procuro desvendar as principais transformações urbanísticas e institucionais ocorridas na cidade de São Paulo no início do século XX vislumbrando seus impactos tanto no imaginário coletivo quanto na maneira como se organizam as exposições.

A pesquisa se desdobra a partir de três pilares; o desenvolvimento social e urbanístico da cidade de São Paulo, a história das exposições e as produções artísticas e

¹ Aqui, me refiro tanto aos feitos de cunho artístico quanto às contribuições políticas.

intelectuais modernistas para corroborar a hipótese de que o movimento modernista exerceu papel central no desenho da *cara da nação*.

O NACIONALISMO ENTRANHADO NO MODERNISMO BRASILEIRO: NOÇÕES DE NAÇÃO E IDENTIDADE CULTURAL

A fim de entender o nacionalismo, o modo como ele se constitui e os processos que dão suporte para as elaborações do conceito adjacente *identidade nacional*, é preciso enxergar que se trata de um fenômeno recente, emergido no Brasil durante o século XIX e consolidado ao longo do século XX. Preliminarmente, através do desenvolvimento do Estado moderno, surge a necessidade de constituição de certa homogeneidade. Assim, desenvolve-se um esforço para a homogeneização linguística, cultural e étnico-racial. Na virada do século XIX para o século XX, os antigos reinos europeus - há pouco unificados e organizados - passam a expressar desejo de expansão, solidificação e de afirmação no período moderno. Partindo do pressuposto de que a partir do momento supracitado todo e qualquer movimento político fora expressão e feito da vontade nacional, o princípio da nacionalidade nasce como um conceito emergido através da luta pela redefinição da soberania. Para o filósofo e sociólogo frankfurtiano Jürgen Habermas, esta “primeira forma moderna de identidade coletiva teve uma função *catalisadora* para a transformação do Estado moderno primitivo numa república democrática.” (HABERMAS, 2000). Destarte, a identidade nacional surgiu como matéria-prima para a reprodução desse novo modelo de solidariedade socialmente mediada - veiculada pelo nacionalismo.

No âmbito artístico, o transcorrer do tempo também provocou mudanças de cunho epistêmico. Além da transformação das peças de arte em objetos de mercado, a formação da imprensa, os esforços para a universalização da educação, a invenção da litografia e outros meios de reprodução em série popularizam, ampliam e diversificam o mercado de consumidores da arte (BENJAMIN, 2013).

Somado às mudanças epistêmicas, as transformações estéticas das obras e do modo como se expunham ao longo dos séculos nos diz muito a respeito da importância da fruição artística. Com o advento da globalização e apoiada no conceito de *colonialidade do*

*poder*², a linguagem, a comunicação e a memória são aspectos fundamentais de um pilar fundamental: a cultura. Através dos sistemas de cultura - as expressões e linguagens artísticas em si - e dos circuitos de cultura - cadeia de produção, circulação e recepção das artes - têm-se a produção de sentidos, a organização de um imaginário social e a produção de contextos (sociais, políticos e econômicos) que geram meios de contato e contemplação das obras de arte (QUIJANO, 2010).

Resgato tal percepção dos sistemas e circuitos de cultura para evidenciar o potencial criador de valores que as produções artísticas têm sobre o imaginário social. A memória cultural de um grupo social é constituída por heranças simbólicas materializadas tanto em celebrações e costumes quanto em objetos, textos, documentos e obras de arte. Pertencer a um grupo ou uma comunidade implica adotar modos instituídos ou enquadrados de como e o que pensar; de como e do que lembrar; qual a memória social que perdura no imaginário comum. Assim, o vínculo entre memória cultural e identidade - neste caso, nacional - permite uma maior compreensão dos processos de preservação das heranças enraizadas e, muitas vezes, institucionalizadas através destes sistemas e circuitos de cultura. Por questões de necessidade de pertencimento e afirmação, os indivíduos se apegam nessas memórias para se afirmarem como parte de uma comunidade - daí se respalda o nacionalismo entranhado no modernismo brasileiro; oriundo da substancial procura por um movimento artístico genuinamente brasileiro.

BREVE PANORAMA DA CIDADE DE SÃO PAULO NO INÍCIO DO SÉCULO XX

Para compreender o meio cultural da época, é imprescindível adentrar alguns aspectos da cidade de São Paulo no início do século XX e discutir alguns dos porquês de ter servido como palco do boom do modernismo brasileiro.

Mesmo antes de se tornar uma metrópole cultural, São Paulo já buscava um lugar de destaque no Brasil. Em função da produção cafeeira que concentrava grande parte da renda do país, houve um rápido crescimento populacional e econômico; de 1872 a 1920 o número de habitantes passou de 19.347 para 579 mil e, quatorze anos depois, praticamente

² Conceito explorado por Aníbal Quijano no texto *Colonialidade do poder e classificação social* (2010). Segundo o autor, o curso da globalização culminou num novo padrão de poder mundial dominado pela Europa. A incorporação de diversas histórias culturais a um único mundo significou para todo o globo uma configuração cultural, intelectual e intersubjetiva voltada ao estabelecimento do capitalismo mundial.

dobrou atingindo 1 milhão e 120 mil habitantes. Tal processo de modernização econômica, política e social foi, ainda, pela abolição da escravidão, pela alta da imigração e a proclamação da República em novembro de 1889. Por fim, a eletricidade e a modernidade abrem alas para o lazer e expandem as possibilidades das produções artísticas consumando o fenômeno de urbanização e expansão da cidade.

Além da influência cultural dos países industrializados da Europa e América do Norte na constituição dos costumes paulistanos, quando a urbanização se acentuou a nova São Paulo passou a atrair imigrantes do Brasil e do mundo. Da comida à música, da língua às vestimentas, a influência dos imigrantes foi marcante e é perceptível até hoje. Quanto a arquitetura, a antiga edificação tradicional foi substituída por um urbanismo mais eclético que correspondia à fase de modernização que simbolizava o progresso da metrópole.

Como apontado por Monteiro Lobato no trecho inicial de *Paranóia ou Mistificação*, “A Europa vivencia o impacto da I Grande Guerra, acontece a revolução russa e São Paulo se eletriza com a maior greve de sua história: 70 mil operários convulsionam o estado e abalam os alicerces da aristocracia rural.” (LOBATO, 1917). A cidade que era o entreposto do caminho dos tropeiros que vinham do sul e iam pro norte, foi palco de profundas transformações e já havia se tornando centro econômico do capital agroexportador cafeeiro. No entanto, aos poucos o cultivo do café entrou em decadência e foi substituído pela indústria - a cultura rural cai por terra.

Em relação ao meio artístico e o modo como se expunham as obras, Paulo Mendes de Almeida indica que “não havia a presença de um mercado organizado - a afirmação modernista se dá no confronto com as instituições culturais dominadas pela Academia”. Justamente pela não-presença de um mercado organizado, São Paulo, desvinculada de possíveis lutas institucionais no circuito artístico, pôde constituir com maior liberdade o seu próprio meio. A vida artística na cidade durante os anos 1930, 1940 e 1950, era inseparável da fisionomia urbana que revela a cidade nesses anos, em função do esboço de uma cartografia das artes, letras e espaços a eles dedicados: galerias de arte, bares, cinemas, teatros, edifícios, bibliotecas e cafés (ALMEIDA, 1976).

A HORA E A VEZ DAS INSTITUIÇÕES ARTÍSTICAS

As pesquisas a respeito da história das exposições vão além de uma análise que

têm como foco obras e artistas, afinal, o peso que as instituições têm na disseminação e consagração dos objetos expostos e seus produtores é extremamente relevante visto que cada modo de expor indica possíveis matrizes conceituais e ideológicas.

Na São Paulo do início do século XX, antes do surgimento de instituições museológicas como a Pinacoteca do Estado de São Paulo (fundada em 1905) ou até o Museu de Arte de São Paulo (fundado em 1947), as exposições eram feitas em saguões de hotéis, lojas, vitrines, cafés, geralmente, no centro da cidade ou até em residências. A exposição de Anita Malfatti feita em 1917 por exemplo, foi realizada em um salão na rua Líbero Badaró e a anterior, de 1914, no salão de chá do *Mappin Stores* (CINTRÃO, 2011).

Muitas vezes, o artista era o próprio organizador e montador de sua exposição. Nesse sentido, destacamos os feitos do artista Gustave Coubert que, a partir de sua exposição no *Pavillon du Réalisme*³, em Paris, abriu caminho para as gerações seguintes no que tange a concepção das exposições institucionalizadas da época. Em 1885, o artista optou por uma disposição independente de suas obras para que elas não fossem vistas como mercadorias. “Segundo Joan Borrell, Gustave Courbet teria sido o inventor da arte moderna pelo fato de se dirigir diretamente ao público, menosprezando o papel legitimador dos poderes acadêmicos.” (FABRIS, 2010).

Os artistas que se dirigiam ao continente europeu para aprender técnicas e cânones das artes plásticas também traziam de volta para o Brasil a maneira de expor adotada pelos artistas - em geral, nos moldes do Museu do Louvre e dos Salões oficiais - como esclarece a biografia de Tarsila do Amaral. Junto a isso, nos anos vinte se instaurou na metrópole paulistana uma sociabilidade artístico-cultural urbana específica combinada a debates estéticos e críticos entre os grupos modernistas:

“Na verdade, os artistas de São Paulo (não possuindo, como os do Rio uma Escola de Belas-Artes, em torno da qual giravam a vida e a política artísticas, no campo das artes plásticas, por exemplo) desde inícios do século, dialogavam diretamente com a Europa, para onde se dirigia em estudos, muitos ainda adolescentes, definindo suas vocações no Velho Continente. E talvez esteja aí mesmo a raiz do movimento modernista, e a razão de ter partido de São Paulo.” (CINTRÃO, 2011)

³Em 1855, depois de ter seu último trabalho rejeitado pelo júri da *Exposição Universal* juntamente com o grande quadro *O Ateliê do Pintor* (Paris, Musée d'Orsay), Gustave Courbet montou uma exposição de quarenta pinturas em um edifício construído por sua própria conta, o “*Pavillon du Réalisme*”, na rua Montaigne, perto da Exposição em que foi rejeitado. O catálogo que compilou para a individual contém o famoso *Manifeste du Réalisme* e suas teorias sobre a arte e, com o exemplo de sua pintura, contribuiu para a afirmação do realismo, impondo-o ao neoclassicismo em extinção.

A configuração urbanística da cidade combinada aos aprendizados trazidos pelos artistas formaram certo ambiente repleto de vontade de debates ideológicos e de um direcionamento para a produção nacional. Nesse sentido, o saldo que fica para a concepção de uma identidade nacional junto a idealização e formação do modernismo é a lição de liberdade criativa trazida do continente europeu.

EXPOSIÇÕES EM ANÁLISE - Anita Malfatti, 1917

Com cinquenta e três trabalhos expostos que incluíam *O Homem Amarelo* (1917), *A Estudante Russa* (1915), e a gravura *Boneca Japonesa*, a exposição de 1917 sacudiu os meios artísticos do país. Intitulada “Exposição de Pintura Moderna⁴”, além dos próprios trabalhos, a exposição também contava com trabalhos de artistas internacionais ligados às vanguardas, como Floyd O’Neale, Sara Friedman e Abraham S. Baylinson. Para Tadeu Chiarelli, a exposição deve ser entendida como uma “coletiva de arte moderna protagonizada por Anita Malfatti, e não uma individual da pintora”.

Em toda sua trajetória plástica o caráter dicotômico da artista chama atenção. Este que varia, por exemplo, da busca do “original” e do “originário”, do “inusitado” e do “já visto”, da “ruptura” e da “tradição” (BATISTA, 1985) faz entender o por que sua presença foi tão simbólica no movimento modernista. Para o escritor Monteiro Lobato, se tratava de um “talento fora do comum, porém, a serviço duma espécie de caricatura”. Mesmo com a acolhida não tão simpática, devido ao artigo publicado no jornal o estado de São Paulo, *Paranóia ou Mistificação* (LOBATO, 1917) a exposição exerceu uma função polarizadora. A terceira exposição de Anita acabou por ser o elemento propulsor do movimento de 1922. De acordo com Paulo Mendes de Almeida;

“A exposição de Anita M., portanto, em 1917, determinou a tomada de consciência nacional de um problema que, até então, não fora sequer equacionado entre nós. Mas, nesse itinerário que conduz, como coroamento, à fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949, seguramente os “passos” mais importantes são os que se constituíram em manifestações coletivas, traduzindo a certeza de que as ideias germinam, expandindo-se a áreas mais dilatadas, nos meios artísticos e intelectuais do País.”. (op. cit.)

⁴ A exposição foi realizada entre 12 de dezembro de 1917 e 11 de janeiro de 1918 em um salão cedido pelo Conde de Lara na Rua Líbero Badaró, no centro de São Paulo.

A partir desta crítica Anita foi identificada como a precursora do modernismo no Brasil. Nesse mesmo ano, a convivência dos inovadores fora instigada aumentando o número de artistas embalados no movimento subversivo das normas estéticas vigentes.

A Semana de Arte Moderna de 1922

No sentido das relações entre arte e política, a Semana de Arte Moderna, foi extraordinária. Com o centenário da independência do Brasil e após a exposição individual de Anita Malfatti em 1917, um grupo inquieto de artistas e intelectuais começam a debater ideias em torno das possibilidades de inovação a partir da quebra de cânones que impediam a renovação da estética artística da época. Organizada com o apoio financeiro das famílias paulistas mais abastadas, a Semana de Arte Moderna scandalizou seus patrocinadores.

A semana contaria com a participação de escritores, músicos, artistas plásticos e arquitetos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Conforme a nota, a Semana teve por objetivo dar ao público de São Paulo; *“a perfeita demonstração do que havia em nosso meio em escultura, pintura, arquitetura, música e literatura sob o ponto de vista rigorosamente atual”*. Entre os participantes, além dos artistas plásticos, figuram músicos como Villa-Lobos e Ernani Braga e também escritores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, Menotti Del Picchia, dentre outros. Destaco, ainda, que diversos dos participantes da Semana ocupavam cargos de destaque em redações de jornais relevantes da época, fato que esclarece a grande divulgação que o evento teve desde o início - embora não houvesse, ainda, colocações contrárias à sua realização.

Sendo referência incontornável para qualquer assunto tangente ao modernismo brasileiro, pela primeira vez São Paulo protagonizou um evento cultural. Uma das notas de jornal que circularam no início de fevereiro traz, com euforia, que a Semana estaria despertando “o mais vivo interesse nas rodas intelectuais e mundanas” (ABRIL CULTURAL, 1981). Paradoxalmente, dezesseis dias depois, o tom era outro: “na última pagodeira da Semana Futurista, foi preciso fechar as galerias para evitar que o palco se enchesse de batatas” (op. cit.). Destarte, leio a Semana como muito além de um evento artístico; foi e é, até hoje, símbolo e expressão de um **movimento**⁵.

⁵Entende-se *movimento* em sua definição política mais simples: como fluxo coletivo; agrupamento político.

O objetivo da Semana era claro: renovar o estagnado ambiente artístico e cultural de São Paulo e do país. Acentua-se a necessidade de redescobrir o Brasil, repensando-o de modo a desvinculá-lo, principalmente esteticamente, das amarras que ainda prendiam os artistas às perspectivas europeias. A ideia de renovação, já embutida nas mentes e corações dos jovens intelectuais da época, é difundida durante a Semana. Sobre isso, escreve Paulo Mendes de Almeida que não se trata de um gesto isolado de rebeldia, “mas um clamor em coro, um movimento de grupo [...] um safanão naquele adormecido em berço esplêndido Brasil [...]”. Quanto às inovações estéticas, 20 de 100 dos quadros expostos eram da então polêmica Anita Malfatti - o que acentua e esclarece o caráter persuasivo de sua exposição de 1917.

A Semana de Arte marcou a data de início para a construção de uma arte primordialmente brasileira que permaneceria com este caráter até um século depois. Mário de Andrade na célebre conferência *O Movimento Modernista*, de 1924 afirma que o modernismo impusera à realidade nacional a “fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional.” (ANDRADE, M. 1974).

Teriam os modernistas gerado uma obra capaz de transformar ideológica e politicamente a arte brasileira no sentido de sua inserção na modernidade?

Arrisco que sim. Tanto Tarsila do Amaral quanto Anita Malfatti elaboraram uma produção significativa em si mesma, um pensamento visual que não pode ser resumido à ilustração de um discurso, rompendo, conseqüentemente, com a concepção ilusionista da representação superada na modernidade. Afinal, a dinâmica modernista de conscientização buscava uma arte voltada para o povo, seu tema e espectador ideais. No entanto, não se trata apenas da produção artística.

Os artistas aproveitaram-se do casamento perfeito entre o tempo e o espaço que os circundava e construíram, juntos, o caráter indissociável da brasilidade com a arte moderna. A cidade de São Paulo se urbanizou enquanto os artistas estavam na europa construindo um repertório inovador em seus estudos. Uma carta que Mário de Andrade escreveu em 1924 ao poeta Carlos Drummond de Andrade salienta os mesmos valores: "Nós só seremos civilizados em relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira.

Então passaremos do mimetismo pra fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais." (ANDRADE, M. 1983).

No Brasil, em 1922, quando ocorre a Semana De Arte Moderna protagonizada por jovens intelectuais da elite paulistana enxerga-se um divisor de águas no processo de modernização do país; por um lado, havia uma forte preocupação com a atualização do país em relação aos movimentos culturais e artísticos que estavam ocorrendo no exterior e, ao mesmo tempo, a busca pelas raízes nacionais em detrimento da valorização do que havia de mais autêntico no Brasil. Os dias da Semana que, segundo Paulo Mendes de Almeida, “cheirava a revolução”, se desenrolaram num contexto indefinido de constante dissolução e ebulição de formas e ideais, num contexto de tendência revolucionária, dividido em movimentos e programas tanto políticos quanto estéticos (as revoluções de 1924 e 1930⁶, com suas marchas e contramarchas e os vários manifestos literários, Pau Brasil, Antropofágico).

O movimento foi inovador por se preocupar com o resgate de nossas tradições populares e regionais; investindo consistentemente na discussão sobre qual seria uma cultura nacional, os modernistas fizeram o país entrar em sintonia com movimentos artísticos e culturais que pipocaram no exterior no início do século.

No intuito de discutir acerca da orientação brasileira, fundam-se clubes e sociedades. Estas associações serviram não apenas expunham obras de artistas modernos mas também fomentaram festas, conferências e reuniões de cunho intelectual. A elite paulistana habitava tais lugares assim como os organizadores, patrocinadores destes eventos, no entanto, a análise da vida artística na São Paulo pós Semana de Arte - durante anos 1930 aos anos 1950, - há de considerar a sociabilidade artístico-cultural urbana que era combinada ao exame de debates estéticos e críticos, que iluminam fissuras no interior dos grupos. O ambiente artístico da São Paulo moderna foi constituído por “heterogeneidade, contradições e incoerências”, por posições mais ou menos modernas que conviveram no interior do movimento. A título de exemplo, a Família Artística Paulista, afastava-se da própria designação “modernista” pela retomada da tradição artística.

⁶ Aqui, me refiro à Revolta Paulista de 1924 descontentamento dos militares com a crise econômica e a concentração de poder nas mãos de políticos dos estados de São Paulo e Minas gerais e à Revolução de 30; movimento armado motivado principalmente pela crise econômica que se instaurou mundialmente devido à quebra da Bolsa de Nova York.

Outrossim, conflitos entre os “acadêmicos” e os “modernos”; figurativistas e abstracionistas; polêmicas em torno da vida pessoal de artistas atravessaram os coletivos. A repercussão da Semana de Arte na fundação dos clubes e sociedades foi, desde o princípio, proveitosa. Falando dos encontros do Clube dos Artistas Modernos, Paulo Mendes indica como as controvérsias entre os ali presentes animavam o grupo (ALMEIDA, 1976). Para Darcy Ribeiro (1995) “a busca pela brasilidade foi se impondo a esses intelectuais como uma necessidade cada vez mais imediata, pois só através dela, acreditavam eles, é que conseguiríamos afirmar nossa especificidade cultural no conjunto das culturas do ocidente de maneira a sermos respeitados e considerados.”

Duas faces do modernismo estavam em voga “A relação passado/presente se dava para Mário sempre tendo como meta a concretização dos objetivos culturais de atualização estética e de fixação e normalização da “entidade nacional.” (AVANCINI, 1990). Nesse sentido, a partir da segunda parte do modernismo, que começa em meados de 1924, o ataque ao passado colonial é substituído pela ênfase na elaboração de uma cultura nacional, ocorrendo uma redescoberta do Brasil pelos próprios brasileiros. Mário Pedrosa é incisivo ao acentuar que “a pintura e a escultura alargam extraordinariamente o campo de visão e de interesse dos promotores da Semana.” (PEDROSA, 1964). Segundo o autor, essas contribuições quanto a composição das obras definem a evolução intelectual e artística do país. E, ainda, menciona a “plasticidade presente nos textos de Mário de Andrade. Através da imagem verbal, em sua projeção, o universal” (ANDRADE, M. 1974). Mário alcança o objetivo duplo do modernismo: a atualização e o nacional: “O ano de 1924 foi um marco importante na história do modernismo. É o momento em que Mário e Oswald de Andrade se deram conta que a simples atualização cultural que o movimento propunha não era suficiente para colocar o país em compasso com “as grandes nações civilizadas” (AVANCINI, 1990). De certo, também é válida a ênfase nos escritos e produções que realçaram tais relações de aglutinação e atualização cultural: o movimento antropofágico.

Em 1928, Oswald de Andrade, lançou o “Manifesto Antropófago”. Tanto nas artes plásticas de Tarsila do Amaral quanto na literatura de Raul Bopp, vinculado principalmente ao movimento antropofágico, crescia a movimentação para se atingir uma independência cultural frente ao estrangeiro. O manifesto pensado por Oswald de Andrade defende uma verdadeira revisão cultural do país. A síntese dialética do autor propõe transculturação, fusão de elementos eruditos e populares para expressar a vontade de brasilidade; esse

jogo antropofágico de conciliação entre o retorno a uma espécie de origem e a apropriação do traço moderno da sociedade ocidental é um elemento que permeia todo o pensamento modernista brasileiro.

Posteriormente à Semana de Arte Moderna, com a já mencionada produção literária fadada a adaptar-se ao modernismo, a discussão e a produção intelectual acerca da brasilidade continuou e o manifesto de 1928 serviu como um dos pilares que tornou o movimento estruturado. Nesse sentido, o manifesto e, consequentemente, o movimento antropofágico têm importância singular para o entendimento do modernismo visual brasileiro como expoente da construção de uma identidade nacional.

De acordo com Frederico Moraes;

“Oswald, internacionalista, viaja constantemente ao exterior para atender a sua fome de novidade. Tem seus olhos voltados para o futurismo de Marinetti, o canibalismo de Picabia, o surrealismo de Breton. Mário de Andrade, nacionalista, escreve cartas. Prefere sair à cata do Brasil, conhecer os mitos amazônicos e o Barroco mineiro.” (MORAIS, 1993).

Há, assim, certa tensão entre ruptura e continuidade e, além disso, a ideia de permanência de uma identidade cultural ou, pelo menos, de uma mistura faz com que a arte produzida no Brasil, mesmo que a partir de modelos importados ou impostos colonialmente, possuam um caráter próprio. No entanto, o movimento é fundamental para pensar o processo de formação de um campo da arte local.

O fenômeno “Tarsila popular” no Museu de Arte de São Paulo em 2019

Enquanto acontecia a Semana de Arte, a artista Tarsila do Amaral concluía seus estudos na *Academia Julian*, em Paris. De volta à São Paulo no mesmo ano, Tarsila integrou-se ao Grupo dos Cinco⁷ conhecendo os poetas e romancistas Mário de Andrade, Menotti del Picchia e Oswald de Andrade por intermédio de Anita Malfatti. Ao voltar ao Brasil, declarou: “Sou profundamente brasileira e vou estudar o gosto e a arte dos nossos caipiras. Espero, no interior, aprender com os que ainda não foram corrompidos pelas academias”. Avançando em sua trajetória, a responsável pelo deleite colorido e

⁷Grupo composto por Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Principais responsáveis pelo referencial ideológico da Semana de Arte.

antropofágico demonstrado na hoje tão conhecida tela, *Abaporu*, acabou conquistando o palco principal do movimento modernista. Nas palavras de Oswald de Andrade;

“Se me perguntassem qual o filão original com que o Brasil contribui para este novo Renascimento que indica a renovação da própria vida, eu apontaria a arte de Tarsila. Ela criou a pintura ‘pau-brasil’. Se nós, modernistas de 22, anunciamos uma poesia de exportação, ela foi quem ilustrou essa fase de apresentação de materiais, plasticizada por Di Cavalcanti, mestre de Portinari. Foi ela quem deu, afinal, as primeiras medidas de nosso sonho bárbaro na Antropofagia de suas telas da segunda fase, *A Negra*, *Abaporu*, e no gigantismo com que hoje renova seu esplêndido apogeu.” (ANDRADE, 1971).

Vinda do continente europeu em junho de 1922, a artista trouxe inovações em suas pinturas com tintas diferentes e coloridas. Incorporadas ao contexto social, as cores vivas, a representação das paisagens brasileiras e a estética inovadora de suas telas passam a representar uma busca despreconceituosa de novas formas de pintura na qual, em todas as obras, a artista se condensa nas sensações humanas, no sentido de simbolizar a alma, a cor e a substância do homem inserido na sociedade (AMARAL, 2004).

A contemporaneidade caracteriza-se pela consciência do esgotamento da modernidade e pela conseqüente indiferença perante valores e normas que os movimentos de vanguarda procuraram instaurar. As experiências de ruptura com a tradição que a modernidade preconizava cerca de 100 anos atrás, sucumbiram, sendo substituídas por novas experiências que romperam novas tradições. Nas manifestações contemporâneas, assistimos ainda à predominância do coletivo sobre o individual na ebulição de indagações quanto à estrutura social, temas presentes na obra da artista.

A exposição compõe uma série que o MASP organizou reconsiderando a noção de “popular”. Na página online do museu sobre a exposição de Tarsila indica que o termo “está associado aos debates sobre uma arte ou identidade nacional e a invenção ou construção de uma brasilidade.” (MASP, 2019, ONLINE). O título “Tarsila Popular” por si só, já sugere apreço e identificação com alguns dos grandes símbolos da produção artística visual moderna.

Enquanto no início do século XX, o desejo de mostrar um Brasil de verdade, sem idealismos românticos, era preliminarmente embutido nas pinturas de Tarsila do Amaral, em 2019, o desejo é outro; de conhecer, pessoalmente, as obras que - devido ao advento da reprodutibilidade - já foram vistas tantas vezes em livros didáticos ou explicadas durante poucos minutos em um vídeo qualquer. Nos aspectos plásticos de sua obra, o popular se manifesta através das paisagens do interior, da fazenda ou da favela, povoadas por

indígenas ou negros, personagens de lendas e mitos, repletas de fauna e flora. Mas, sua paleta composta por um “azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante”, também é popular;

“*Tarsila Popular* não busca esgotar essas discussões, que levam em conta também questões de raça, classe e colonialismo, mas apontar para a necessidade de estudar essa artista tão fundamental em nossa história da arte a partir de novas abordagens.” (MASP, 2019, ONLINE)⁸.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entender a arte moderna enquanto produto histórico-cultural é reconhecer que a arte é a expressão cultural de um povo e as diversas formas de manifestações artísticas existentes exprimem a vontade de povo e moldam a cultura de determinado espaço-tempo.

Colocar, tanto a questão da atualização artístico-cultural de uma sociedade subdesenvolvida, quanto a problemática da nacionalidade, é mero reflexo das transformações urbanísticas da cidade de São Paulo, da formação de um circuito da arte e do lugar do museu, recente palco de *Tarsila Popular* como ápice de um processo de germinação artística tributárias de um ambiente artístico que acolhe progressivamente a arte moderna foram pano de fundo essencial para desenhar a cara da nação. Além da compreensão macroscópica sobre o contexto cultural e simbólico da criação artística, as realizações concretas deixadas pelos artistas constituem o encaixe do entranhamento do nacionalismo na fase moderna brasileira.

O modernismo teve no centro de sua constituição uma representação do país, o que é e o que deve ser o Brasil e, de certo, é plausível que um grande público almeje presenciar uma exposição que diz tanto, visual e epistemicamente, sobre o próprio país. Sublinhando o caráter de ruptura do movimento modernista paulistano, a exposição no Museu de Arte de São Paulo **ativa** a memória social tanto dos que enfatizam de forma positiva a audácia do movimento quanto os que o interpretam com criticidade, servindo como catalisadora. As duas exposições escolhidas apresentam a mesma fase da produção artística da cidade de São Paulo, porém, em contextos diferentes.

⁸ Disponível em <<https://masp.org.br/exposicoes/tarsila-popular>>

É nesse intervalo de tempo entre 1917 e 2019 que enxergo a consolidação do modernismo como fonte de material para a construção da nossa identidade nacional. Enquanto, em 1917, a elite viaia Anita Malfatti, a mesma elite, junto da população mais pobre, forma filas no vão do prédio resultante do movimento modernista iniciado por Anita mas, agora, para apreciar seu trabalho inovador e tirar uma selfie com o ícone plástico do modernismo brasileiro; o Abaporu (1928).

Tanto Tarsila do Amaral quanto Anita Malfatti elaboraram uma produção significativa em si mesma, um pensamento visual que não pode ser resumido à ilustração de um discurso, rompendo, conseqüentemente, com a concepção ilusionista da representação superada na modernidade. Afinal, a dinâmica modernista de conscientização buscava uma arte voltada para o povo, seu tema e espectador ideais. Se por um lado a história é feita por indivíduos, estes deflagram processos que mexem com estruturas e conjunturas que estão muito além de suas forças e compreensões.

Apoiados no casamento perfeito entre o tempo e o espaço que os circundava, os artistas de 22 construíram juntos, o caráter indissociável da brasilidade com a arte moderna transformando de forma ideológica e política a arte brasileira - no sentido de sua inserção na modernidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRIL CULTURAL. *A pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1981.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva: Diâmetros Empreendimentos, 1976. (Debates, 133).

AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2003, 3. ed.

ANDRADE, Mário de. *A Lição do Amigo. Cartas a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro.

José Olympio, 1983.

_____. *O Movimento Modernista*. In: Aspectos da Literatura Brasileira. 5. ed. São Paulo, Martins, 1974.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago e Outros Textos*. São Paulo, Penguin & Companhia das Letras, 2012.

_____. *Aspectos da pintura através de “Marco Zero”*. In: Ponta de Lança. Rio de Janeiro: 3. ed. Civilização Brasileira, 1971, p. 103-110.

- BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: IBM Brasil, 1985.
- AVANCINI, José Augusto. *Mário de Andrade: crítico de arte*. In: Revista Porto Arte. Porto Alegre, v. 1, n. 2, nov 1990.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 1. ed., Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.
- CANDIDO, Antonio. *O Direito à Literatura*. In: Vários escritos. 5. ed. corrigida pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CINTRÃO, Rejane. *Algumas exposições exemplares: as salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930*. 1. ed. (2011)
- EXPOSIÇÃO de Pintura Moderna - Anita Malfatti. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento238102/exposicao-de-pintura-moderna-anita-malfatti>>. Acesso em: 23 de Ago. 2020. Verbete da Enciclopédia.
- FABRIS, Annateresa. *Crítica e modernidade*. 2006. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio: o dicionário da língua portuguesa*. 7. ed. Curitiba: Positivo, 2009.
- HABERMAS, Jürgen. *Realizações e limites do Estado nacional europeu*. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). Um mapa da questão nacional. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. p. 297-310.
- KLAXON, São Paulo, n. 1-7 (1922) 8-9 (1923).
- LOBATO, Monteiro. *A propósito da exposição Malfatti*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 20 dez. 1917. Artes e Artistas, p. 4.
- MORAIS, Frederico. *Modernismo: anos heróicos: marcos históricos. (Cadernos história da pintura no Brasil)*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1993. p
- PEDROSA, Mário. *Semana de Arte Moderna*. In: Dimensões da arte. Rio de Janeiro: MEC, 1964. p. 130-131.
- QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder e classificação social*. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Org.). *Epistemologias do sul*. Coimbra: Almedina, 2010. p. 73-116.