

A REVOLUÇÃO MODERNISTA

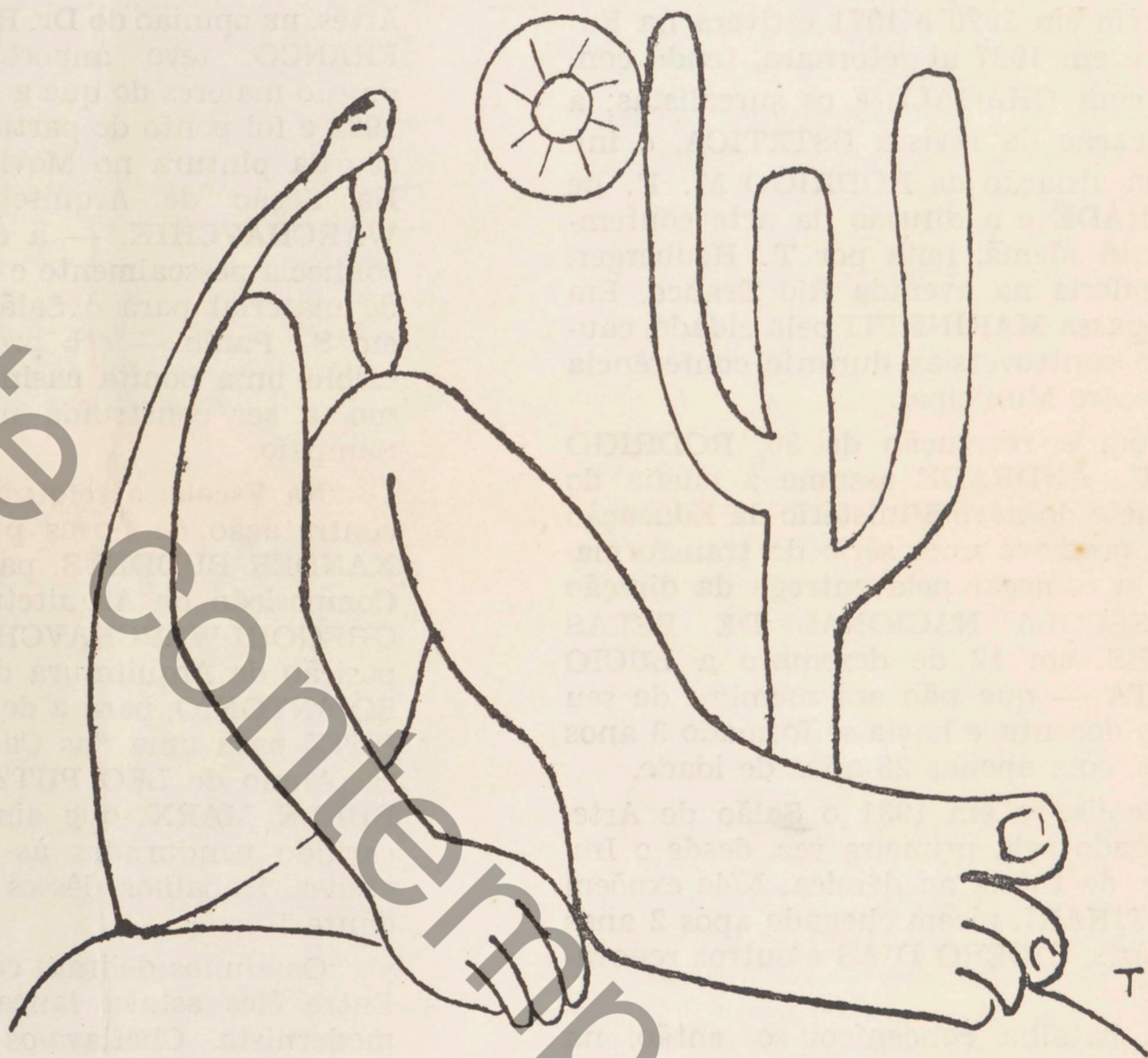
MÁRIO DA SILVA BRITO

Antes da Semana de Arte Moderna

Regressando da Europa, em 1912, Oswald de Andrade fazia-se o primeiro importador do "futurismo", de que tivera apenas notícia no velho mundo. O "Manifesto Futurista", de Marinetti, anunciando o compromisso da literatura com a nova civilização técnica, pregando o combate ao academismo, guerreando as quinilharas e os museus e exaltando o culto às "palavras em liberdade", foi-lhe revelado em Paris. A atitude rebelde do italiano, mais a coroação de Paul Fort, como príncipe dos poetas franceses, ocorrida no Lapiin Agile, buliram com as idéias do jovem brasileiro e, sobretudo, vinham a calhar com uma sua deficiência que precisava transformar em virtude — a incapacidade de metrificar. O que lhe seduz, por isso, em Paul Fort, antes de mais nada, é o fato de o poeta príncipe ser, acima de tudo, "o mais formidável dismantelador da métrica de que há notícia", (1) e, apesar de jamais ter escrito quadrinhas nem sonetos, não constituir isto obstáculo à sua coroação e nem ao elogioso pronunciamento dos seus contemporâneos. Nesse ano de 1912, sob as sugestões que a Europa lhe propusera, compõe, então, um poema de versos livres, cujo original foi perdido ou até jogado fora, em virtude das arreliações que provocara. Intitulava-se "Último passeio de um tuberculoso pela cidade, de bonde, o poema, descritivo, de inspiração urbana, mais lírico do que romântico, quando mostrado, furtiva e acanhadamente, aos amigos, era pretexto para zombarias. Ao lerem-no ou ouvi-lo, perguntavam, invãriavelmente, pela métrica e pela rima.

O desejo de atualizar as letras nacionais — apesar de para tanto ser preciso importar idéias nascidas em centros culturais mais avançados — não implicava numa renegação do sentimento brasileiro. Afinal, aquilo a que Oswald aspirava, a princípio sozinho, depois em companhia de outros jovens artistas e intelectuais, era tão somente a aplicação de novos processos artísticos às inspirações autóctones, e, concomitantemente, a colocação do país, então sob notável influxo de progresso, nas coordenadas estéticas já abertas pela nova era. O Brasil avançava materialmente, aproveitava-se dos benefícios da civilização moderna, mas, no plano da cultura, não renunciava ao passado, estava prêsos aos mitos do bem dizer, do árduamente composto, das dificuldades formais.

continuação pág. 3



"O abaporú

TARSILA

1928

DECISÃO

DENTRO DA PERSPECTIVA QUE NOS LEVOU A LUTA PELO DIRETÓRIO ACADEMICO, E DA OPÇÃO QUE COLOCADA AOS ALUNOS DA ESCOLA RESULTOU NA VITÓRIA ESMAGADORA QUE TIVEMOS, AQUI ESTÁ O JORNAL MACUNAÍMA DE VOLTA, COMO SÍMBOLO DE NOSSA DECISÃO. É O INÍCIO DO LONGO TRABALHO QUE PLANEJAMOS E REALIZAREMOS COM A AJUDA DOS ALUNOS DA ESCOLA, E DE TODOS OS AMANTES DA ARTE, QUE SABEM QUÃO NECESSÁRIO SE FAZ, HOJE, COMO NOS TEMPOS HERÓICOS DE 1922 E DÉCADA SEGUINTE, UM TRABALHO CONSCIENTE DE APROFUNDAMENTO DE NOSSOS PROBLEMAS.

A SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922, É UM MARCO DOS MAIS IMPORTANTES NA VIDA ARTÍSTICA DO BRASIL. O ANO DE 1922 MARCA SIGNIFICATIVAMENTE O AGUÇAMENTO DAS CONTRADIÇÕES QUE DESENCADAEARIAM O MOVIMENTO REVOLUCIONÁRIO DE 1930, COM SUAS CONSEQUÊNCIAS POLÍTICAS, SOCIAIS E ECONÔMICAS.

A ARTE ANDA SEMPRE COM A VIDA. AS TRANSFORMAÇÕES QUE 1922 ANUNCIAVA, E QUE SE CONCRETIZARAM NA DÉCADA SEGUINTE, NA ESTRUTURA SOCIOECONÔMICA DO PAÍS, MARCAM A VALIDADE DA SEMANA DE ARTE MODERNA.

A NECESSIDADE DE CONHECIMENTO DE NOSSA REALIDADE E DE ATUAÇÃO AUTÊNTICA DIANTE DELA, PERMANECE VIVA.

CONSCIENTES DE QUE O MOMENTO HISTÓRICO QUE VIVEMOS, SE ASSEMELHA AOS IDOS DE 1922. TENTAREMOS, A PARTIR DO CONHECIMENTO E DA CRÍTICA DO PASSADO OBJETIVAR OS PROBLEMAS DE HOJE E APONTAR-LHES A SOLUÇÃO OU O CAMINHO PARA A SOLUÇÃO.

Anos 30 e 31: repercussão do modernismo no Rio

MÁRIO BARATA

Já nos anos 20 ocorriam transformações artísticas no Rio, com atividade de DI CAVALCANTI, a volta de OSWALDO GOELDI, a criação de ISMAEL NERY, que tem em 1920 e 1921 estivera na Europa e em 1927 ai retornara, tendo contato com CHAGALL e os surrealistas; a publicação da revista ESTÉTICA, o início da atuação de RODRIGO M. F. de ANDRADE e a difusão da arte contemporânea alemã, feita por T. Heuberger, em galeria na avenida Rio Branco. Em 1926 passa MARINETTI pela cidade, causando controvérsias durante conferência no Teatro Municipal.

Com a revolução de 30, RODRIGO M. F. ANDRADE assume a chefia do gabinete do novo Ministério da Educação e ali promove uma série de transformações, a começar pela entrega da direção da ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES, em 12 de dezembro a LÚCIO COSTA — que não era membro de seu corpo docente, e havia-se formado 3 anos antes, com apenas 28 anos de idade.

Realiza-se em 1931 o Salão de Arte, desligado pela primeira vez, desde o Império, da tutela acadêmica. Nêle expõem PORTINARI, recém chegado após 2 anos de Paris, CÍCERO DIAS e outros renovadores.

A batalha concentrou-se, então, na ESCOLA DE BELAS ARTES, onde o academismo tinha se enraizado fortemente, criando dificuldades para o desenvolvimento do ensino artístico e, a pouco e pouco, a tornando a mais antiquada e estática das escolas de arte do país, não se renovando na mesma medida que as outras. Isso malgrado estas estivessem em Estados mais limitados e isolados que a capital da República, o que é fenômeno quase incompreensível.

O professor PAULO F. SANTOS, em conferência promovida pela mesma Universidade e publicada no livro 4 SÉCULOS DE CULTURA — o Rio de Janeiro estudado por 23 professores U. B., Rio, 1966, trouxe testemunho minucioso sobre a grande tentativa de renovação então efetuada na E.N.B.A., a qual infelizmente, em parte falhou. Julgo importante divulgar esse depoimento aqui, como introdução a futuros estudos que tratarão de fim da década 30 e da de 40, no Rio de Janeiro.

Segundo PAULO F. SANTOS, a posse de LÚCIO COSTA na direção da E.N.B.A. foi marco excepcional. Diz ele que: "Fora da Escola, a reforma do Salão de Belas Artes, na opinião do Dr. RODRIGO MELO FRANCO, teve importância e repercussão maiores do que a Semana da Arte 1922 e foi ponto de partida para integração da pintura no Movimento Moderno Na Seção de Arquitetura expuseram WARCHAVCHIK, — a quem Lúcio não conhecia pessoalmente e no afã da coleta de material para o Salão fôra procurar em S. Paulo — e o próprio Lúcio, que exibiu uma bonita casinha para si mesmo, a ser construída na Rua Gustavo Sampaio.

"Na Escola, a reforma começa com a contratação de novos professores; ALEXANDER BUDDEUS, para a Cadeira de Composição de Arquitetura do 5.º ano; GREGORI WARCHAVCHIK, para a Composição de Arquitetura do 4.º ano; CELSO ANTONIO, para a de Escultura; LEO PUTZ para uma das Cadeiras de Pintura. Aluno de LEO PUTZ foi ROBERTO BURLE MARX, que ainda guarda com carinho penduradas às paredes do seu atelier, trabalhos desses tempo de estudante."

"Os alunos deliram com as inovações. Entre eles estava lançada a revolução modernista. Chefiava-os LUIZ NUNES, presidente do Diretório Acadêmico."

E adiante: "Tendo se realizado nessa ocasião o concurso ao Prêmio de Viagem Caminhoá com a vitória do aluno WLA-DIMIR ALVES DE SOUZA (projeto nos moldes habituais), Lúcio faz afixar na Portaria da ENBA um aviso chamando a atenção dos estudantes para o trabalho classificado em 2.º lugar, de AFONSO EDUARDO REIDY, "cuja arquitetura era a preconizada pela direção". e REIDY é guindado ao quadro de professores, como assistente de WARCHAVCHIK.

"O novo Diretor age discricionariamente. Transfere, demite professores. Estes movimentam-se contra ele. Os alunos tomam partido, transformando uma greve contra determinado professor num movimento de solidariedade a LÚCIO COSTA. Procuram influir no Governo para que lhes dê ganho de causa nas suas reivindicações que no essencial eram de apoio à política de LÚCIO COSTA. JORGE MOREIRA vai buscar RODRIGO ME-

LO FRANCO para que o acompanhe, como de fato fez, à casa de JÚAREZ TÁVORA, então Ministro da Agricultura. JOSÉ MARIANO cansado de ver inatendidas suas reivindicações de criação na Escola de uma Cadeira de Estudos Brasileiros, entra na contenda atacando Lúcio pelos jornais. Lúcio revida. A linguagem dos contendedores torna-se desabrida. Não se tratava de uma polêmica entre duas pessoas mas entre duas doutrinas: uma de um tradicionalismo romântico, tinha os olhos voltados para o Passado; outra, raciofnalista e moderna, perscrutava o Futuro.

"Estamos em agosto de 1931. Em outubro chegam para julgar a 2ª. etapa do Concurso do Farol de Colombo: FRANK LLOYD WRIGHT, representando a América do Norte; ELIEL SAARINEN, a Europa; e ACOSTA Y LARA, a América do Sul. Uma delegação de estudantes de Arquitetura vai a bordo pedir o apoio de WRIGHT. Os moços fazem a caveira da ENBA, que, dizem, bania os livros de Arquitetura Moderna, continuando a tomar por modelo a atrasada Escola de Belas Artes de Paris. — "Tome cuidado — disse SAARINEN a WRIGHT —, esse é um país em revolução: SKK (fez um gesto de quem corta o pescoço). Era uma vez você!" — Tanto pior — conta WRIGHT na sua Autobiografia — vamos para a frente. Vou entrar no barulho". E entrou mesmo. Nem uma só vez deixou passar a oportunidade de fazer um apêlo a fôvor dos moços. Falava sempre: nas recepções no Instituto de Arquitetos e na Academia de Letras, nos banquetes e nas entrevistas aos jornais e nos encontros com os estudantes que eram diários, no decorrer dos quais lançou as expressões beaux-arts e stilo beaux-arts para estigmatizar o academismo resultante dos métodos de Ensino difundidas pela École de Beaux-Arts de Paris, então em voga no mundo todo.

Nas suas conferências na ENBA, WRIGHT foi quase carregado em triunfo pelos estudantes. Por minha fé — disse ele na sua Autobiografia — a greve das Belas-Artes começou a esquentar. Não me lembro onde nem quantas vezes tomei a palavra nem quantos artigos de jornal escrevi para O Globo e A Manhã (referia-se ao Gorreio da Manhã), as fô-lhas marcantes do Brasil."

A REVOLUÇÃO MODERNISTA

continuação da pág 1

Mas, aos poucos, despercebidamente às vezes, iam sendo produzidos fatos que, depois se encaixariam, sob ângulo histórico, na trajetória do movimento modernista. É, assim que, sem provocar reação no ambiente conservador, se realiza em S. Paulo, inaugurada a 2 de março de 1913, a primeira exposição de pintura não acadêmica realizada no Brasil. É Lazar Segall que exhibe os seus quadros expressionistas, presença "por demais prematura para que a arte brasileira, então em plena unanimidade acadêmica, se fecundasse com ela", (2) como diria mais tarde, Mário de Andrade. Logo depois, é Anita Malfatti quem, regressando da Europa, expõe os trabalhos que até então reúne antes estudos de pintura do que quadros realizados. A mostra, conforme as notícias e comentários dos jornais da época, revela uma forte influência da moderna escola alemã que levou à última os consequências Impressionismo em arte pitórica. Na verdade, Anita Malfatti vinha de Berlim, onde estudara durante dois anos, e parte, logo mais, para os Estados Unidos, para frequentar a escola de Homer Boss. Nesse período, entra em contato com os refugiados russos, corridos pela Revolução, e intelectuais e artistas franceses levados ao novo Mundo pela guerra européia. E, por influxo dos estrangeiros, dos refugiados que "só falavam no cubismo" (3) as primeiras experiências nesse sentido são realizadas pelos alunos da escola de Homer Boss. O primeiro nu cubista norte-americano e o primeiro nu cubista brasileiro foram pintados, aquele por Boylisson e este por Anita Malfatti.

As palavras "futurismo" e "futurista", de grande circulação pelo mundo, já assinalavam sua presença no Brasil, e, no conservador jornal O Estado de São Paulo, o colaborador italiano, Ernesto Bertarelli, analisando as "Lições do Futurismo", afirmava que se estava em face de "um movimento lógico e benéfico". Enquanto isso, Oswald de Andrade, à frente de uma revista tumultuária e polêmica, — O Pirralho — se pronunciava em prol de uma pintura nacional. É o ano de 1915. Ano em que Luiz de Montalvor, pseudônimo do diplomata e poeta português Luiz da Silva Ramos, e Ronald de Carvalho, reunidos em Copacabana, idealizaram o lançamento de uma revista luso-brasileira — Orfeu — que, sob a tutela de um lado, dos nomes de Camilo Pessanha, Verlaine e Mallarmé, é, de outro, de Walt Whitman, Marinetti e Picasso, "comunicasse aos leitores a nova mensagem européia", conforme revela Hernâni Cidade. (4)

Um ano depois, sabe-se por carta de Monteiro Lobato a Godofredo Rangel, (5) que Oswald de Andrade anda divulgando pelas páginas da revista Vida Moderna colaboração futurista. A palavra chega a ecoar na própria Academia Brasileira de Letras pela voz de Alberto de Oliveira, que analisando as novas posições assumidas pela literatura no mundo, — e são inumeráveis, — alude "aos futuristas ou

pacitários com Marinetti". Na ocasião, Alberto de Oliveira está recebendo, na Academia, Goulart de Andrade, representante de uma geração que gerira a herança parnasiana sem renová-la ou acrescentá-la. Alguns trechos do seu discurso valem como epitáfios do Parnasianismo, como quando diz ao poeta recipiendário: "Assim como por vossas mãos vieram até nós antigas formas literárias desconhecidas, desconhecidos, acharão ambiente apropriado ao se aparecimento ou ressurreição". (6)

É, porém, em 1917 que ocorrem fatos marcantes para história do movimento renovador literário e artístico que culminaria na Semana de Arte Moderna. A 21 de novembro, dá-se a aproximação de Oswald e Mário de Andrade. Nesse dia, o Secretário da Justiça do Governo de S. Paulo Elói Chaves, empenhado numa campanha pela participação do Brasil na guerra, pronunciava uma conferência patriótica no Conservatório Dramático e Musical. Ao entregar ao político uma corbelha de flores, oferecimento das alunas daquela casa de ensino, Mário de Andrade é de juvenil entusiasmo, reflete o espírito aliadófilo nacional, emocionalmente exacerbado pelo afundamento recente de navios brasileiros pelos alemães. Oswald de Andrade era repórter do Jornal do Comércio e, impressionado pelo discurso, que julgava belo, quis publicá-lo na íntegra, e, para conseguir as laudas originais, brigou a tapa com um colega de outra folha. No dia seguinte, o Jornal do Comércio estampava o discurso de Mário de Moraes Andrade, que se tornou, então, amigo de Oswald. Doravante ambos se frequentarão amiudadamente e discutirão as suas inquietações artísticas, trocarão idéias sobre a vida cultural do país e da Europa, e juntos irão, aos poucos, confundindo ideais e sonhos e juntos chegarão à luta renovadora das letras e artes brasileiras.

Mário de Andrade, nesse ano, havia publicado o seu primeiro livro de versos. O clima nacional era francamente aliadófilo e a França por suas ligações culturais com o Brasil, goçava por suas ligações culturais com o Brasil, gozava das nossas simpatias. E nesse ambiente de brios nacionalistas exaltados e de oposição ao militarismo germânico, afora os interesses econômicos que ligavam o país aos adversários da Alemanha, que Mário de Andrade, timidamente escondido sob o pseudônimo de Mário Sobral, publica Há uma gota de sangue em cada poema, que praticamente não chamou a atenção da crítica. No poema "Inverno" encontra-se o seguinte trecho:

De noite tempestuou
chuva de neve e granizo...
Agora, calma e paz. Sómente o vento
continua com seu oou... (7)

A rima de tempestuou com oou causou espécie. Era apontada como um exagero. Foi exatamente esse "exagero" que interessou a Oswald de Andrade. A inusitada e agressiva rima de Mário de Andrade, surgiu, aos olhos de Oswald, como uma confirmação às suas próprias frustradas tendências inovadoras.

1917 foi harmoniosamente marcial comenta Pedro Calmon. (8) Foi também harmoniosamente poético, muito embora, nem sempre, reinasse grande harmonia na conceituação da poesia e nem da melhor paz fossem as relações entre críticos e poetas. A crítica estran-

na o tom de certos cantores, repara nos seus processos, protesta mesmo quanto à sua técnica. Reage, em suma, contra os abalos que a estrutura parnasiana está padecendo. A menor novidade, a mais leve inovação, o sismógrafo crítico acusa, às vezes com veemência, às vezes com ironia. O poema "Moisés", de Menotti del Picchia, é censurado por conter "trechos de prosa vil, encastoados em doses métricas, rematadas pelas rimas mais pobres." (9) Já o seu Juca Mulato, também aparecido em 1917, encontra melhor ressonância, sendo amplamente louvado. O poema, que assinala uma retomada da temática nacionalista, que não apela para os mitos helênicos, que pretende ser a expressão do "gênio triste da nossa raça e da nossa gente" se formalmente não é por demais agressivo, não rompe de vez os cânones aceitos, tem, já no seu título, uma ponta de atrevimento, que choça o seu tempo. A palavra mulato, aplicada em poema ao herói da fabula cablocla, aberrava dentro do mundo marmóreo do Parnasianismo e destoava da atmosfera aristocrática, alva ou, muitas vezes, penumbrenta do Simbolismo. Nestor Vitor, (10) que timbrava em ser compreensivo às inovações, achou o título do poema de mau gosto. Não sem razão Jackson de Figueiredo perguntava: "Há alguns anos atrás, que teria coragem de publicar um poema com este título?"

(11) No clima nacionalista de 1917, a obra surge à hora propícia. A busca de uma cons-tante brasileira, de um espírito nativo, reclamada por tantos — e cuja solicitação vinha desde Raimundo Correia — parece encontrar nesse poema a sua concretização. Raimundo Correia, em pleno ano da proclamação da República, num artigo intitulado "Parnasianismo" afirmava estar "devastado completamente pelos prejuízos dessa escola a que chamam parnasiana, cujos produtos aleijados e raquíticos, apresentam todos os sintomas da decadência e parecem condenados de nascença à morte e ao esquecimento. Dessa literatura que importamos de Paris, diretamente ou com escalas por Lisboa, literatura tão falsa, postiça, alheia de nossa índole, o que breve resultará, presinto-o, é uma triste e lamentável esterilidade. Eu sou talvez uma das vítimas desse mal que vai grassando entre nós. E preciso erguer-se mais o sentimento de nacionalidade artística e literária, desdenhando-se menos o que é pátrio, nativo e nosso; e os poetas e escritores devem cooperar nessa grande obra de reconstrução". (12) O poema de Menotti del Picchia, um dos primeiros da fase de recuperação nacionalista, pode ser apontado como o canto de despedida da era agrária, do Brasil essencialmente agrícola, e surgiu no momento em que a industrialização começava a abalar os alicerces rurais do Estado.

Outras obras, que assinalam a presença de um espírito novo, de acentos e processos desconhecidos, vão aparecendo em 1917: A Cinza das Horas, de Manuel Bandeira, para Nestor Vitor "um livro de transição", (13) e que João Ribeiro (14) louva porque o poeta não alcança efeitos "por formulários", tabelas e preocupações antecipadas de rimas e vocabulários. Nós, de Guilherme de Almeida, do qual Antônio Torres tanto zombaria; Evangelho de Pã, de Cassiano Ricardo, este nitidamente parnasiano, contrariando o ideário do seu

(continua na pág. 4)

A REVOLUÇÃO MODERNISTA

continuação da pág. 3

primeiro livro — Dentro da Noite — publicado em 1915 — volume em que o autor já se utilizava de versos heterométricos, próximos do verso livre e cujo clima poético é penumbriado, sombrio mesmo, divorciado, pois, da norma parnasiana; Carrilhões de Murilo Araújo, que sofre comentários irônicos em virtude das recomendações sugeridas pelo autor para a leitura dos seus versos: “Em certas poesias vai impressa em tipo maior uma ou outra frase fortemente enfática. Ao contrário as palavras escritas em tipo menor devem ser lidas brandamente, como num smorzando.” O poeta já se utiliza de recursos tipográficos para a valorização da poesia, processo este que os “futuristas”, não ignorados pelo autor, levariam a extremas consequências. Lança ele, também, uma espécie de manifesto sobre os meios poéticos de que se vale, e todos eles são formas de oposição ao Parnasianismo. Nessa hora cinzenta de transição, aguarda-se um surto novo, definido. Espera-se qualquer coisa que ainda não se sabe qual seja. Mas está claro que o que há não satisfaz e já parece superado. Há uma nova linha a seguir, um novo rumo a descortinar, mas, por enquanto, são indecisões e tateios. Por enquanto, são o Parnasianismo e o Simbolismo se desmanchando. Um excelente documento desse estado de espírito, dessa crise do literário, e, mais especificamente, do poético, é o volume de crítica, Alguns poetas Novos, de Andrade Murici, publicado em 1918. O ensaísta nesse pequeno livro dá o Parnasianismo como extinto e o Simbolismo como abandonado, e às novas gerações classifica de hesitantes, confusas, indefinidas. João Ribeiro, no entanto, recebe os novos poetas com simpatia e acha que essa “é a poesia, de fato, nova e diferente do Parnasianismo”, com suas características, entre as quais destaca: “livre no metro e na expressão, o seu ritmo tem o desalinho da prosa, variado e profuso; também possui o seu vocabulário e temas prediletos”. Não hesita, porém, em denunciar a poesia de Bilac e Alberto de Oliveira como inteiramente demodée, fora do tempo”, incapazes, ambos os escritores, de exercer “qualquer influxo sobre os homens novos”, asseverando mesmo que agora, ambos, “tem que ceder a outras correntes estranhas” “A poesia parnasiana entre nós — escrevia João Ribeiro — já se tornou fatigante em retardatários, imitadores provincianos, que aprenderam as excelências técnicas dos seus mestres, igualaram quase a sua perfeição, e, por assim dizer, banalizaram, até o fastio, a sua estética. Daí, o desencanto de antigos segredos, o excesso de sonetos perfeitos e inúteis, aos milhares res, aos milhões.” (15)

O principal acontecimento artístico de 1917 — e do qual partiria a jornada rebelde que 1922 confirmaria — é a exposição de Anita Malfatti, inaugurada na tarde de 12 de dezembro. Põe a pintora diante do público e da crítica nessa mostra, todo o resultado de sua experiência artística e humana de seus

anos de estudo, aplicação e labor na Alemanha e na América do Norte. Reúne no salão 53 trabalhos que causam estranheza, surpreendem, e é natural que isto ocorra, pois seus processos artísticos constituem novidade para o meio. Os jornais e revistas comentam os quadros, ressaltando que a pintora cultivava uma arte adiantada nem sempre acessível ao grande público e esclarecem que “esta é a arte que se faz atualmente nos mais adiantados meios de cultura”. (16) A exposição é regularmente freqüentada pelo público e muitas peças adquiridas. Ocorre, porém, que o Estado de São Paulo, em sua edição noturna, popularmente chamada “o Estadinho”, de 20 de dezembro, publica um artigo de Monteiro Lobato a propósito da Exposição de Anita Malfatti, que julga a arte nova, seguida pela sua patricinha, produto da paranóia ou da mistificação. Os quadros de Anita Malfatti já haviam chocado à sua própria família e alguns de seus amigos, inclusive Nestor Rangel Pestana, da direção de “O Estado de São Paulo”. A diatribe de Lobato veio exacerbar esse mal estar doméstico e refletiu desastrosa e prejudicialmente sobre a exposição e sobre a própria artista: quadros já vendidos foram devolvidos, a ira alheia foi agulada, houve pessoas que ameaçaram de romper e rasgar telas. Lobato teve, no entanto, o não pretendido e nem almejado mérito de congregar, em torno da pintora escarncada, o grupo dos intelectuais e artistas insatisfeitos, e transformar Anita Malfatti, conforme depoimento de Menotti del Picchia, em “chefe da vanguarda na arrancada inicial do movimento modernista da pintura de São Paulo”, (17) tornando-a, também, como diz Lourival Gomes Machado, a “proto-mártir da nossa renovação plástica” (18). O que não conseguiu a exposição de Lasar Segall, quatro anos antes, alcançava agora a de Anita Malfatti, ou seja, nas palavras de Mário de Andrade, “a arregimentação, a consciência de rebeldia, de espírito novo.” (19) Na verdade, com ela, desde esse momento, ficam Oswald de Andrade (que chega a defendê-la em artigo, refutando os conceitos de Lobato), Di Cavalcanti, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Agnora Barbosa, Ribeiro Couto, George Prziembel, Cândido Mota, Filho e João Fernando de Almeida Prado — jovens que organizariam e participariam, poucos anos depois, da Semana de Arte Moderna.

A atmosfera do mundo é conflituosa. A guerra iniciada em 1914, continua, e dela resultariam novas condições sociais e econômicas. O capitalismo e a política do liberalismo, apoiados no individualismo e no princípio da livre concorrência, entram em estado de choque e, diante dos reveses, procurarão, em adaptações e superações, os meios de subsistirem à sua crise. Em 1919, Mussolini propõe o fascismo, cujas origens estão no Manifesto Futurista, de Marinetti, e que foi assinado pelo político italiano. Em 1917, dá-se a queda do Czar, a derrubada de um sistema e a imposição de uma nova ideologia, ocupando Stalin, já nessa época, a Secretaria Geral do Partido Comunista. Dois anos depois, sete homens se reúnem em Munique, numa cervejaria, e fundam o Partido Nacional Socialista dos Operários Alemães, encontrando-se, entre eles, Adolfo Hitler. O Continente ameri-

MACUNAÍMA

cano liberta-se da dominação européia e torna-se o eixo político-econômico do mundo. A América ingressa na corrente capitalista universal. O Brasil, por sua vez progride. Ao saneamento econômico de Campos Sales seguir-se-á o saneamento público de Oswaldo Cruz. Pereira Passos iniciara a urbanização. Promove-se a construção de portos, docas, edifícios. Instalam-se luz elétrica, a radiotelegrafia. Realiza-se o adentramento do sertão por intermédio das ferrovias. Montam-se fábricas e usinas, desenvolve-se a agricultura, baseada sobretudo, no café, no cacau e no açúcar. O Brasil torna-se fabuloso produtor de café, com uma safra que nos atribuiu 82,5% da produção mundial. Miguel Calmon faz entrar no território brasileiro, em apenas oito anos, quase um milhão de imigrantes e o brasileiro já não é mais o exclusivo produto de três raças tristes: o índio, o africano e o português, pois outros sangue chegaram. Rio Branco, com sua intervenção em nossas questões de fronteiras e limites, desenhara definitivamente a fisionomia geográfica do Brasil. A ideologia marxista passa a ser difundida pela pátria brasileira e operários lançam perturbadoras reivindicações e enfrentam a oligarquia paulista. Em 1917, uma greve de 70 mil operários em S. Paulo, convulsiona o Estado e abala os alicerces da aristocracia rural (20) e, dentro em pouco, a lavoura perderá a direção política consoante observa Abgaur Bastos. (21).

Em 1919, Victor Brecheret, que fóra a Roma estudar escultura, retornava ao Brasil, onde frequentara, adolescente ainda, o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Ramos de Azevedo, seu antigo professor, permite-lhe que se instale nos altos do Palácio das Indústrias, ainda não de todo edificado. Visitando a exposição de “maquetes” para o monumento da Independência, instalada no saguão principal do prédio, um grupo de escritores e artistas é informado pelo porteiro de que “lá em cima anda um escultor trabalhando, um tipo esquisito, de pouca prosa e que faz umas estátuas enormes e estranhas”. O grupo é composto por Di Cavalcanti, Hélio Seelinger, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia e todos se deslumbram com o que vêem. Mário de Andrade, Monteiro Lobato, vão visitá-lo. O grupo elogia-o entusiasmadamente. O mesmo Monteiro Lobato que não soubera aceitar a pintura de Anita Malfatti, escreveria sobre a escultura de Brecheret artigos encomiásticos. A “descoberta” de Brecheret é decisiva para os modernistas, que, nesses primeiros dias de 1920, se transformam em arautos de sua glória. É que o escultor representa para eles a primeira vitória da causa e do espírito renovador. Por todo o correr de 1920, Brecheret é continuamente louvado ou defendido, quando o atacam. Tecem loas ao Monumento às Bandeiras, que acaba de projetar, organizam uma exposição de seus trabalhos, vendem à Municipalidade uma estátua de sua autoria e, por fim, obtêm-lhe do governo estadual uma Bolsa na Europa, para onde parte novamente em 1921, e à notícia, de que participa do Salon d'Automne”, em Paris, transformam o caso num triunfo modernista, tornando-se em seus artigos e comentários, contundentes, agressivos, até malcriados.

(continua na pág. 8)

MACUNAÍMA

PINTURA BRASILEIRA: do sec. XVII ao sec. XX

JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA LEITE

O primeiro pintor erudito a trabalhar no Brasil foi o holandês Frans Post, o qual acompanhou Maurício de Nassau na aventura comercial do Brasil Holandês, juntamente com outros pintores como Eeckhout, também holandês, e ZACHARIAS WAGNER, alemão. Artista de secundária importância no panorama da pintura holandesa do século XVII, Post é, contudo, um marco na história da arte brasileira, e ultimamente — graças aos estudos de Souza Leão, Van Schendel e Erik Larsen — vem passando por um processo de revalorização estética, sabendo-se hoje em dia que sua pintura exerceu profunda influência sobre a origem do interesse europeu pelos temas exóticos e toda sorte de chineiserie que se manifestariam no século XVIII, em países como França e a Alemanha. O catálogo recente da obra postiana, levantada por Larsen, abrange uma centena de quadros, pouco mais ou menos. Dêsse número, mais da metade encontra-se no Brasil, possuindo o Museu Nacional de Belas Artes sete obras.

A pintura de Post e dos demais artistas que vieram ao Brasil com Nassau é um fato isolado na história da arte brasileira: nem Post, nem Wagner, ou Eeckhout marcaram sua breve estada no Brasil por qualquer influência nesse ou naquele artista. Também não tiveram discípulos, se bem que há quem sustente que uma família de artistas pernambucanos — Antônio, Luíza, Verônica e Luciana Sepúlveda — tenha aprendido a pintar com Post.

O próximo marco da pintura brasileira, representa-lo-á a obra de outro estrangeiro: o alemão Frei Ricardo do Pilar, que trabalhou no Rio de Janeiro, no Convento de São Bento, no qual tomou ordens em 1695 e faleceu cinco anos depois, após uma vida exemplar. Frei Ricardo do Pilar, que foi bem estudado pelo monge beneditino Dom Clemente Maria da Silva-Negra, é autor do Senhor dos Martírios e de inúmeras outras obras conservadas ainda hoje no Convento. Sua arte, expressionista, mantém afinidades com a pintura flamenga e com a germânica, sendo certo que, ao chegar ao Brasil, Ricardo do Pilar era já artista formado, tanto que nos registros beneditinos é mencionada sua condição de insignis pintor.

Frei Ricardo do Pilar é quem dá início à pintura a óleo no Rio de Janeiro. Será seguido, mais tarde, por artistas como José de Oliveira Rosa, nascido no Rio de Janeiro na última década do século XVII e considerado o chefe da chamada Escola Fluminense de Pintura. Seus discípulos: João Francisco Muzi

portante capítulo. Os pintores que a compunham, Nicolas Antoine Taunay, Jean Baptiste Debret e Felix Emile Taunay, formariam dentro do gosto neoclássico uma série de pintores brasileiros, responsáveis a seu turno pelo surgimento de novos nomes, que oportunamente examinaremos.

Nicolas Antoine Taunay, que esteve de 1816 a 1821 no Brasil, é pintor ilustre, e, como Post, sentiu profundamente a paisagem brasileira da qual foi grande intérprete. Não teve discípulos, porém, ao contrário de Debret — mais conhecido como desenhista e gravador e a quem coube iniciar Simplicio de Sá, Augusto Müller, José Correia Lima e, sobretudo, Manuel de Araújo Porto Alegre. Quanto a Felix Emile Taunay, era filho de Nicolas e desenvolveu em Pedro II, de quem foi mestre, o amor às artes — amor que se traduziria anos depois numa série de atos em prol das artes e dos artistas nacionais.

Ao mesmo tempo em que a Missão Francesa se estabelecia no Rio de Janeiro, aqui trabalhava o pintor português Henrique José da Silva, do qual poucas obras subsistem e que se opunha com veemência aos professores franceses. Também o já citado Simplicio de Sá era português, tendo substituído a Henrique José da Silva na aula de desenho da Academia.

Passando agora por alto uma série de

pintores estrangeiros de menor ou maior atuação no Brasil — Pallière, Boulanger, Buvetot, Barandier, Cicarelli, os dois Moreaux, Krumholz, Le Chevreil, Facchinetti, Biard, Vinet, Fleuiss, Perrett, De Martino, tantos mais — e fazendo breve mas necessária referência a Agostinho José da Mota, famoso por suas naturezas mortas de assunto brasileiro, detenhamo-nos na obra de três grandes pintores que representam o auge da arte acadêmica no Brasil, isto é, o apogeu a que levou o ensino artístico proporcionado pela Missão Francesa. Referimo-nos a Victor Meirelles, Pedro Américo e Almeida Júnior. Dêsses, o mais velho é Victor Meirelles, nascido em Santa Catarina. É autor da Primeira Missa no Brasil, da Batalha Naval do Riachuelo e de inúmeras outras obras que lhe garantem lugar de primeiríssima ordem no panorama da pintura brasileira. Pedro Américo, parabaiano, foi menos pintor do que Victor Meirelles (do qual era rival), talvez pela versatilidade de que foi dotado. Sua é a imensa tela Batalha do Avaí, certamente sua obra-prima. Quanto a Almeida Júnior, paulista, foi dos primeiros artistas a darem relêvo ao assunto brasileiro, de atmosfera brasileira — sendo mesmo, sob tal aspecto, apontado como um precursor do modernismo no Brasil.

Rodolfo Amoedo é, talvez, o último grande acadêmico brasileiro, ao lado de Henrique Bernardelli. Merecem ainda menção os pintores, também acadêmicos, Belmiro de Almeida, Jorge Grimm (primeiro a pintar, no Brasil, em plein air), Décio Vilares, Modesto Brocos, Oscar Pereira da Silva, Aurélio de Figueiredo. Mais recentemente, sobressaíram artistas — pintores como o pernambuco Teles Jú-

continuação na pág. 6

O Tema "Brasil" cria um Estilo Brasileiro

NOTAS SOBRE OS FUNDADORES DA PINTURA MODERNA NO BRASIL

JOSÉ PAULO M. FONSECA

A "Semana de Arte Moderna" foi a publicação de uma série de tendências que visavam o abandono dos padrões acadêmicos na arte e na literatura. A revolução que funcionava em surdina expos-se em manchete.

Os padrões repudiados eram em grande parte modelos europeus, já antiquados naqueles anos "20". Os novos não se desligaram da Europa, mas tinham os olhos fixos em estéticas que permitiam uma expressão mais livre para o artista; a série de Ismos, cujos cânones podiam com frequência ser transgredidos. O importante é que toda essa transformação visava ver diretamente a realidade brasileira. Deu-se, então, um fenômeno que não é raro na História da Arte, seja: um determinado tema exigindo um ponto de vista como perspectiva ótima para a visão, resultando daí a criação de um estilo. Porque estilo é antes de tudo um modo de ver, um sistema de encontro entre o criador e a sua circunstância.

O artista brasileiro no Modernismo sentiu-se comprometido primordialmente com o espetáculo brasileiro. Seu empenho era retratar da maneira que lhe parecesse menos convencional todo aquele mundo que fervilhava a seu redor. Os "Ismos", de que falei, se coadunavam melhor com a expressão da veemência vital do Trópico. Era pois uma doutrina de liberdade e não de coação. Um método menos rígido, que permitia o desenvolvimento do criador, e não receitas que remetiam os brasileiros a comportamentos além-Atlântico.

De um certo modo as últimas inovações da Arte Ocidental se precipitaram em nossa terra, num processo que se reunia (Cubismo, Expressionismo, Futurismo, etc...), que as armava simultâneas no mesmo quadro, e as manifestava de maneira diversa da que se poderia notar em seus arquétipos: o modo brasileiro enfim, encarecido pela temática objetiva, ou, em outras palavras, aquele condicionamento do estilo pelo assunto.

Na literatura o processo se revelou muito através da adoção de uma linguagem que era a estilização do nosso colóquio. A fala brasileira servindo para retratar o Brasil na poesia ou na ficção, e mesmo no ensaio, que se permitia frases de evidente sabor nativo.

A importância axial de "22", todavia, não apaga o valor de certos artistas que criavam uma obra autêntica já desde o

fim do século que estavam ao par do que se fazia de "moderno" na Europa. É principalmente, o caso de Visconti, que viu o Brasil conforme uma ótica impressionista e até pós-impressionista. Na linha do Neo-impressionismo, Belmiro de Almeida (mais velho um ano do que Seurat) realizou obras de uma impecável ortodoxia, que refletiam uma abertura do artista brasileiro para as vanguardas mundiais.

VERBETES

Os "movimentos culturais" são processos que estão no ar, desejos coletivos que todavia criam corpo, catalizam-se através das personalidades criadoras, que nessas personalidades especificam seus caracteres vagos e genéricos. Há toda uma economia entre o individual e o social um encontro entre o Homem e o seu tempo. Assim, complementando as ideias gerais do item anterior, continuei estas notas com uma série de verbetes.

LAZAR SEGALL (Vilna, Rússia, 1891 — São Paulo, 1957)

Pintor, gravador e escultor. Formação na Alemanha (Dresden e Berlim) no clima do Expressionismo, que irá caracterizar toda a obra do artista. Em 1913, em rápida viagem ao Brasil, aqui expõe pinturas de vanguarda (São Paulo e Campinas em clima dominado pelo academismo. Em 1924 muda-se definitivamente para o Brasil, fixando residência em São Paulo. Desde então passou a ser um dos fatores fundamentais da criação de nossa pintura moderna. Extremamente sensível ao drama judaico, expôs em composições monumentais, como o "Navio de Emigrantes" e "Progom", a tragédia de seu povo, através de uma visão dramática do mundo e de um teor de meditação e também de lamentação, à maneira do pranto dos antigos profetas. Na paisagem, substituiu o timbre dramático por um lirismo que é contido e disciplinado em severa construção. Vê o Brasil desde uma ótica ainda européia. Suas naturezas mortas oferecem a mesma qualidade arquitetônica, verificada igualmente nos retratos. Como gravador, deixou-nos, entre outras, a série "O Mangue", que focaliza a ambiência puniente da baixa prostituição. O crítico Waldemar George dedicou-lhe um estudo. É nome de projeção internacional.

ANITA MALFATTI (São Paulo, 1896-1964)

Frequentou cursos livres na Alemanha, inclusive o ministrado pelo impressionista-expressionista Louis Corinth. Como Segall se enquadra na linha do Expressionismo alemão, valendo-se por vezes da veemência pictórica dessa "escola" a fim de fixar a robustez de nossa paisagem. Em 1916-1917, realiza sua exposição de estréia em São Paulo com um sucesso de escândalo, provocando o célebre artigo de Monteiro Lobato: "Mistificação ou Paranoia". Participou da Semana de Arte Moderna. Foi um dos componentes do grupo germânico de Sezesion e realizou várias exposições fora do país. A VII Bienal de São Paulo (1963) dedicou-lhe sala especial para uma retrospectiva de sua obra. Seus melhores momentos revelam uma pincelada enérgica, uma estrutura essencialmente pictórica, em organização dinâmica do quadro.

continua no próximo numero

PINTURA BRASILEIRA do sec. XVII ao sec. XX

conclusão da pág. 5

nior, o fluminense Baptista da Costa, o italo-brasileiro Castagneto — marinista independente e de grande talento —, Antonio Parreiras, famoso paisagista, Pedro Alexandrino, mestre da natureza-morta, Lucillo de Albuquerque, Garcia Bento, etc.

Com Eliseu d'Ángelo Visconti a pintura brasileira atinge a alto nível, sendo mesmo esse pintor, na opinião de muitos críticos e historiadores, o mais importante de nossos artistas. Foi também o único pintor impressionista que jamais tivemos, em determinado instante de sua carreira. Representa como que um elo entre a pintura do século XIX e a do XX, êle que, não sendo um moderno, não é muito menos um conservador ou um acadêmico, e que se posta muito mais ao lado dos jovens revolucionários do século XX do que entre os tradicionalistas.

PINTURA PAU-BRASIL E ANTROPOFAGIA

TARSILA DO AMARAL

(Extraído da Revista Anual do Salão de Maio-1939)

Foi por ocasião da visita de Blaise Cendrars à nossa terra que eu, sem premeditação, sem desejo de fazer escola, realizei, em 1924, a pintura a que chamaram Pau-Brasil.

Impregnada de cubismo, teoria e praticamente, só enxergando Léger, Gleizes, Lhote, meus mestres em Paris; depois de diversas entrevistas sobre o movimento cubista, dadas a vários jornais brasileiros, senti, recém-chegada da Europa, um deslumbramento diante das decorações populares das casas de moradia de S. João-del-Rei, Tiradentes, Mariana, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro-Preto e outras pequenas cidades de Minas, cheias de poesia popular. Retorno à tradição, e à simplicidade.

famos num grupo à descoberta do Brasil, Dona Olívia Guedes Penteado à frente, com a sua sensibilidade, o seu encanto, o seu prestígio social, o seu apóio aos artistas modernos, Blaise Cendrars, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Godofredo da Silva Telles, René Thiollier, Oswald de Andrade Filho então menino, e eu.

As decorações murais de um modesto corredor de hotel; o forro das salas, feito de taquarinhos coloridos e traçadas; as pinturas das igrejas, simples e comoventes, executadas com amor e devoção por artistas anônimos; o Aleijalinho, nas suas estátuas e nas linhas geniais da sua arquitetura religiosa, tudo era motivo para as nossas exclamações admirativas. Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaram-me depois que eram feias e caipiras. Segui o remarrão do gosto apurado... Mas depois vinguei-me da opressão, passando-as para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo, sem medo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a adaptava à época moderna. Contornos nítidos, dando a impressão perfeita da distância que separa um objeto do outro. Daí o êxito que obteve na Galeria Percier, rua La Boetie, em Paris, quando fiz, em 1926, a minha primeira exposição. Passei por um exame prévio. O Sr. Level, diretor da galeria, apesar da apresentação de Cendrars, não podia comprometer-se com uma nova expositora

desconhecida. Pretextou não haver vaga. Iria, contudo, ao meu estúdio para ver meus trabalhos. Quando lhe mostrei o "Morro da Favela", negros, negrinhos, bichos, roupas secando ao sol, entre cores tropicais, quadro esse pertencente hoje a Francisco da Silva Teles, perguntou-me: "Quando deseja expôr?" Estava aprovada. Figuraria na rua da arte vanguardista de Paris. Exultei. A crítica parisiense, expotânea (sem que eu gastasse um franco de reclame em contrário ao que dizem alguns colegas pouco benevolentes), a crítica parisiense me foi favorável. No vernissage a colecionadora Madame Tachard adquiriu a "Adoration", aquele negro beijado de mãos postas ante a imagem do Divino, rodeada de flores, azul, rosa, branco, moldura de Pierre Legrain. A pombinha de cera colorida, comprada aqui numa cidadezinha do interior e que Cendrars me dera de presente, servia de modelo. Os anjos caipiras com suas asas de cores variadas como bandeiras de devoção, hoje pertencentes a Júlio Prestes, tiveram também os seus fans entre os críticos.

Maurice Raynal dizia: "A Sra. Tarsila traz do Brasil com as primícias de uma renovação artística, os primeiros sintomas da decadência nessa grande nação das influências acadêmicas internacionais que até agora tem apagado a sua personalidade. Eis aqui cenas autóctones ou de imaginação, puramente brasileiras: paisagens dos arredores de São Paulo, famílias de negros, crianças no santuário e esse anjos de um misticismo inteiramente animal". Etc.

Andre Warnod comentava: "Azul, verde, rosa, tudo crú, belas cores como as festas do Ano-Bom e imagens de primeira comunhão. Agradável à vista, cheio de contentamento exuberante, de alegria radiosa, de felicidade sorridente." Etc.

Os conhecidos críticos de arte Christian Zervos, Maximilien Gauthier, Louis Mauxcelles Serge Romoff, G. de Pawlovski, Raymond Cogniat, falaram com simpatia sobre a pintura Pau-Brasil, assim como Antonio Ferro, Mário de Andrade, Assis Chateaubriand, Plínio Salgado, Antonio de Alcantara Machado, Menotti Del Picchia, Manoel Bandeira, Álvaro Moreira, Renato Almeida, Paulo Silveira, Luiz Anibal Falcão, Ascenso Ferreira e outros. Teve também, naturalmente, os seus adversários.

Cendrars me mandava em Paris cartas entusiásticas: "Vive votre belle peinture" e Paulo Prado disse tudo, quando afirmava que sentia um pedaço da nossa terra, avistando ao longe na vitrina da Galeria Percier, uma tela minha bem Pau-Brasil.

As críticas acima transcritas têm uma finalidade; elucidar e confirmar com documentos que esse movimento teve repercussão dentro da pintura brasileira, assim como o teve, na literatura, a poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade.

O movimento antropofágico de 1928 teve sua origem numa tela minha que se chamou "abaporú", antropofago: uma figura solitária monstruosa, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dobrado repousando num joelho, a mão sustentando o peso-pena da cabeceira minúscula. Em frente, um cactus explodindo numa flor absurda. Essa tela foi esboçada a 11 de janeiro de 1928. Oswald de

Andrade e Raul Bopp — o criador do afamado poema Cobra Norato — chocados ambos diante do "abaporú", contemplaram-no longamente. Imaginativos, sentiram que dali poderia surgir um grande movimento intelectual. (Desenho reproduzido na 1.ª página).

O movimento antropofágico teve a sua fase pre-antropofágica, antes da pintura Pau-Brasil, em 1923, quando executei em Paris um quadro bastante discutido, a "Negra", figura sentada com dois robusto tóros de pernas cruzadas, uma arrôba de seio pesando sobre o braço, lábios enormes, pendentes, cabeça proporcionalmente pequena. A "Negra" já anunciava o antropofagismo. O desenho dessa figura serviu para a capa dos poemas de "Le Formose", que Blaise Cendrars escreveu sobre a viagem ao Brasil, em 1924.

Como dizia, o "abaporú" impressionou profundamente. Sugeriu a criatura fatalizada, presa à terra com seus enormes e pesados pés. Um símbolo. Um movimento se formaria em torno dela. Ali se concentrava o Brasil, o "inferno verde". Fundou-se o Clube de Antropografia, com uma revista sob a direção de Antonio de Alcantara Machado e Raul Bopl. Oswald de Andrade lançou seu manifesto, as adesões seguiram-se rápidas. A 14 de fevereiro de 1928, muito antes do aparecimento do primeiro número da revista, que saiu em maio, Plínio Salgado já escrevia no "Correio Paulistano": "... Tarsila do Amaral, de que Blaise Cendrars disse que seria capaz de provocar um movimento literário... na Rússia. Não. Tarsila é capaz de provocar um movimento literário no Brasil... Ela traz indicações notáveis dessas grandes forças elementares a que estou me referindo. Duas de suas telas principalmente têm um profundo sentido do "meio cósmico" e da "verdade racial". Fê-las sem sentir, porque o artista não pretende nunca outra coisa senão fixar um pensamento. E esse pensamento, muitas vezes, é uma revelação profética".

Na primeira fase (ou primeira denteção) da Revista de Antropofagia colaboraram, além dos seus fundadores Oswald de Andrade, Raul Bopp e Antonio de Alcantara Machado, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Plínio Salgado, Álvaro Moreira Marques Rebelo, Manoel Bandeira, José Américo de Almeida, Menotti del Picchia, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Ascenso Ferreira, Luiz da Câmara Cascudo, Antonio Gomide, Josué de Castro, entre outros.

Na Europa o crítico de arte Waldemar Georges a respeito de uma exposição de pintura que realizei em 1928, escreveu sobre "Tarsila et l'Anthropophagie", comentando o movimento brasileiro de retorno ao índio, dono do solo, onde "a alegria é a prova dos nove", como dizia o manifesto antropofágico.

Krishnamurti mandou de Paris uma saudação, reproduzida em fac-símile no número 8 da revista. Escritores ilustres deram sua colaboração. De Max Jacob, foi publicado, também em fac-símile, no número 6, o seguinte pensamento: "À la Revista de Anthropophagie — Les grands hommes sont modestes c'est la famille qui porte leur orgueil comme des reliques".

A revista saiu de maio de 1928 a fevereiro de 1929.

continuação pág. 8

PINTURA PAU-BRASIL E ANTROPOFAGIA

conclusão da pág. 7

De março a julho desse mesmo ano, o seu órgão oficial foi uma página semanal do "Diário de S. Paulo". Nessa "segunda denteição", aderiram e colaboraram Oswald de Andrade, Geraldo Ferraz, Jorge de Lima, Benjamim Peret (do grupo surrealista francês), Raul Bopp, Álvaro Moreira, Di Cavalcanti, Mário de Andrade, Cícero Dias, Oswaldo Goeldi, Eneida, Aníbal Machado, Ascenso Ferreira, Murilo Mendes e outros tantos nomes ilustres.

A REVOLUÇÃO MODERNISTA

conclusão da pág. 4

Os "futuristas" brasileiros em 1920 estão arregimentados e organizados. Reunem-se pelos cafés da cidade, no "atelier" de Anita Malfatti, em casa de Mário de Andrade, na "garçonnière" de Oswald de Andrade. O grupo vai aumentando. Conta agora também com Vicente do Rêgo Monteiro, John Graz, Sérgio Millet, Antônio Carlos Couto de Barros, Rubens Borba de Moraes. É uma hora agitada de ebulição, em que, consoante os versos célebres da Paulicéia Desvairada, escritos aliás em fins de 1920,

na Cadillac mansa e glauca da ilusão
passa o Oswald de Andrade
mariscando gênios entre a multidão... (22)

1920 seria ano de planejamentos e opções, e os jovens escritores e artistas estão já decididos à conquista do poder e preparando o combate sistemático às concepções destoantes de seu ideário cultural. Oswald de Andrade e Menotti del Picchia, são, nessa etapa os mais entusiastas e animados do grupo. Estão, constantemente, pelos jornais, a polemizar e ridicularizar o academismo, o espírito conservador. A 16 de maio desse ano, Oswald, criticando o programa dos festejos preparados para, em 1922, comemorarem o centenário da Independência do Brasil, adverte: "Cuidado, senhores da camelote, a verdadeira cultura e a verdadeira arte vencem sempre. Um pugilo pequeno mas forte, prepara-se para fazer valer o nosso Centenário." (23).

Por esse fragmento de artigo, verifica-se que 1922 era a data escolhida de antemão, e que, desde essa época, germinava a idéia da Semana de Arte Moderna, não talvez tal como foi realizada, mas de modo semelhante. Sabe-se, por depoimento de Brecheret, que, antes de partir para a Europa em 1921, deixara em poder de seu tio Henrique Nanni, para que fôssem oportunamente entregues, alguns trabalhos que deveriam ser expostos numa manifestação de arte moderna que os seus amigos planejavam e que muito daria que falar... Os modernistas de São Paulo, desde 1920, estavam preparados para romperem as amarras culturais.

O movimento empolgou, escandalizou, irritou, entusiasmou, enfureceu, cresceu com adesões do norte ao sul do Brasil além das simpatias de intelectuais dos países vizinhos. Repercutiu também em Paris com protestos de indignação em torno do meu quadro "Anthropophagia". Uma tarde, Geraldo Ferraz — o açougueiro — correu alucinado à casa de Oswaldo Costa para comunicar que a revista tinha sido suspensa pelo diretor do "Diário de São Paulo", em visto do monte de cartas recebidas de leitores do jornal, reclamando contra aquela página dissolvente de todos os cânones burgueses. Pobre revista! Com ela morreu o Movimento Antropofágico...

Muitos eram os roteiros propostos à ânsia renovadora dos intelectuais e artistas de São Paulo. Mas as hesitações dos primeiros tempos, reduzidas ao espiritualismo, ao nacionalismo e à integração na hora presente, seriam, oportunamente, transformadas em programa literário dos grupos que depois iriam surgir dentro do próprio Modernismo. Seriam afirmações, postulados e princípios a obedecer. Por enquanto, são apenas sintomas de uma grande inquietação. Os modernistas contentavam-se em ser os perturbadores da ordem estética. Aceitavam a pecha de futuristas e diziam-se bolchevistas da inteligência, e em qualquer dos casos, os rótulos eram desafios, adotados para marcar a diferença entre os novos e os conservadores.

Em 1921 o grupo modernista — ou futurista, como era chamado e que, às vezes, a si próprio assim se denominava — está composto e, mais do que isso, coeso e unido, representa já uma força nova dotada de consciência. É chegado o momento, portanto, de declarar publicamente a sua existência e o que importa mais, de revelar a disposição em que se encontra de lutar. É a hora de romper as hostilidades.

continua no próximo número

PROGRAMA DA SECRETARIA DE ARTE

O DIRETÓRIO ACADÊMICO, através de sua Secretária de Arte, programou e já começou a concretizar, para o 1.º Semestre de 1967, um ciclo de estudos das artes plásticas no Brasil, que culminará com a discussão das perspectivas da arte brasileira.

Assim, faremos, paralelamente, o levantamento histórico e análise crítica de cada fase ou corrente.

O ciclo se desenvolverá com exposições quinzenais (didáticas), dos artistas mais importantes de cada período.

Cada exposição didática será acompanhada de u'a mesa de debate, com críticos e artistas e será preparada no âmbito da Escola, com aulas obrigatórias no próprio recinto da exposição, dadas pelos professores catedráticos: Quirino Campofiorito, Mário Barata, Abelardo Zaluar e Onofre Penteado.

O Jornal Macunaíma, fará a cobertura das exposições e os debates, publicando, a história e a crítica, em artigos de grandes estudiosos dos respectivos períodos.

A divisão que fizemos, para efeito das exposições e dos debates, é a seguinte:

1 — Antecedentes de 1922; Semana de Arte Moderna de 1922; Movimento Pau-Brasil (1924); Movimento Antropofágico (1928); Anos 30 e 40.

Inauguração: 27 de março

2 — 1950/67 — Figurativos Expressionistas.

Inauguração: 10 de abril

3 — 1950/67 — Abstratos Geométricos.

Inauguração: 24 de abril

4 — 1950/67 — Abstratos Não-Geométricos.

Inauguração: 8 de maio

5 — 1950/67 — Vanguarda Atual
Inauguração: 22 de maio.

EXPEDIENTE

DIRETÓRIO ACADÊMICO — Gestão 1966/67

Presidente: Aldo Luiz de Paula Fonseca
Vice: Humberto Belvedere Filho
Sec. Geral: Fernando Domingues
1.ª Sec.: Ana Monteleone
Tesoureira: Maria Giselda Bitencourt
1.ª Tesour.: Sônia Lúcia Rangel

Secretaria de Arte:

Urian Agria de Souza
Germano Blum
Fernando de Serpa Coutinho
Antonio Benevento
Sérgio da Silveira

Secretaria de Assistência:

Valmeri Gonçalves Diogo

Secretaria Social:

Marília Bandeira

Teatro: Ivam de Souza Pontes

Cinema: Sônia Nercessian

Biblioteca: Maria de Lourdes Scarambone e Lenita Melo

Pre-Vestibular: Hélio de Moraes

Cooperativa: Ricardo Frazão

JORNAL MACUNAÍMA

Diretor Responsável:
Urian Agria de Souza

Paginação:
Carlos Roberto Studart Monteiro