

ROBERTO ZULAR



Caixas. Caixas. Caixas



ROBERTO ZULAR

é professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na USP, organizador de *Criação em Processo. Ensaios de Crítica Genética* (Iluminuras) e tradutor de *Dois ao Cubo. Alguma Poesia Francesa Contemporânea* (Olavobras).

Caixa Modernista, de Jorge Schwartz (org.), São Paulo, Imesp, 2003.

**“Quando a flauta soou
um tempo se desdobrou
do tempo, como uma caixa
de dentro de outra caixa”
(João Cabral de Melo Neto).**



ma caixa. E dentro dessa caixa uma outra que se abre como um tríptico. Uma caixa modernista, cuja aparente adjetivação revela-se enquanto forma. Assim como o poema moderno constrói seu ritmo a partir de dentro, o espaço dessa caixa, mais do que um espaço vazio a ser preenchido, resulta da força dos objetos que contém.

Tempos desdobrando-se dentro de uma caixa: desde a Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922, apresentada por meio de documentos históricos, passando pelas realizações mais fecundas que deixou (livros, quadros, esculturas, músicas, etc.) até sua perspectiva programática mais contundente, a Antropofagia, de 1928. Tempos e seus desdobramentos de que uma perspectiva meramente cronológica não daria conta. Projetos que se tocam, deslocam-se, chocam-se, assumem ligações inesperadas. Projetos que buscam uma linguagem moderna, ao mesmo tempo em que se unem em torno de uma visão de modernidade que se realiza em múltiplas linguagens, visão da qual deriva a vocação interdisciplinar do feito editorial de Jorge Schwartz.

E se remetemos a caixa ao seu organizador, que praticamente não se deixa ver senão por uma pequena introdução, é por-

que ela não poderia ter sido concebida sem o trabalho de fôlego que a antecede: a exposição “Brasil: 1920-1950. Da Antropofagia a Brasília”, realizada no Ivam (Institut Valencià d’Art Modern) e no MAB-Faap (Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado), e o belíssimo catálogo que dela resultou. Mas se a abrangência das obras e análises apresentadas naquelas outras espécies de caixas (museu e livro) não se encontra na *Caixa Modernista*, esta possibilita um manuseio e uma mobilidade que aquelas não permitem. Não se trata, pois, de uma reunião de fetiches “milagrosamente” reproduzidos, mas de um diálogo com as caixas de Duchamp e Joseph Cornell, às quais Schwartz se refere na introdução. Um “museu portátil”, menos pela facilidade de transportá-lo do que pela liberdade de manuseio que permite. É que se tomamos o paradigma do espaço moderno, a cidade, como metáfora, vemos que não estamos diante de uma caixa “de guardar”, mas de um espaço para transitar entre inúmeros roteiros possíveis. Além disso, é como se cada roteiro operasse sobre a própria cidade alterando as mãos das ruas, aproximando casas distantes, vendo como ficariam prédios em lugares inauditos. Entre a cidade como metáfora e a operação metonímica de criação de contigüidades, vejamos alguns roteiros, lembrando, com Benjamim, que é fácil achar-se numa cidade, difícil é saber perder-se nela.

ROTEIROS. ROTEIROS. ROTEIROS

A beleza do projeto gráfico e o recorte certo das escolhas criam, de pronto, um primeiro direcionamento. De um lado, a Semana de 22, com fac-símiles de programas e catálogos que nos dão um panorama do alcance interdisciplinar da empreitada; do outro, o catálogo da exposição de Tarsila do Amaral na Galerie Percier, em que as reproduções de alguns quadros da pintora são acompanhadas dos poemas de Blaise Cendrars sobre São Paulo, e o primeiro número da *Revista de Antropofagia* que

Na página anterior, ilustrações do livro Pau Brasil de Oswald de Andrade

traz, além do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, artigos e poemas reveladores das tensões envolvidas na proposta. Ambos “os lados” têm o mérito de ampliar o contexto de inserção de muitos textos e eventos que líamos isoladamente, mérito este que é também da parte central da caixa em que estão, lado a lado, reproduções fac-similares das primeiras edições dos livros *Paulicéia Desvairada* e *Pau Brasil*, respectivamente de Mário e Oswald de Andrade, além de inúmeras reproduções de pinturas e mesmo de esboços de obras centrais do modernismo brasileiro, como também tapeçarias, esculturas, construções, fotos e até o anúncio do filme *São Paulo, a Symphonia da Metrópole*.

Se a maioria desses documentos e obras já é há muito conhecida, vê-los reunidos e em suas concepções originais nos dá uma sensação parecida com a dos modernistas, como se estivéssemos olhando para aquilo – como eles para o Brasil – pela primeira vez. Ao lado disso, quase que literalmente, “quando a flauta souou um tempo se desdobrou do tempo”, e envolvidos pela música (um belíssimo CD com vários inéditos e obras bastante raras do período), vendo as reproduções, passando os olhos pelos programas e lendo alguns poemas, um certo clima de época se constrói, reforçado por fotos como a do grupo da Semana de 22 e da visita de Marinetti ao Brasil, e por um sugestivo desenho de Anita Malfatti do “Grupo dos cinco” (a própria autora, Tarsila do Amaral, Menotti Del Picchia, Mário e Oswald de Andrade).

Claro que o aspecto lúdico e móvel da caixa, a possibilidade de manusear e conviver com todos aqueles objetos como nenhuma exposição permite, gera a tentação irresistível de aproximar tudo. Salta então aos olhos o diálogo entre o popular e o erudito, natureza e cultura, rural e urbano, seja no interior da própria música popular urbana de Ernesto Nazareth, seja nas reinterpretações de Darius Milhaud e sobretudo na estupenda música de Villa-Lobos nos anos 1920, como ainda nos versos que “abrasileiravam” o português na *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade (que de

maneira lapidar se define como “um tupi tangendo um alaúde”) ou os *ready-made* extraídos da linguagem popular que percorrem todo o livro *Pau Brasil*. Esse diálogo aparece também na imagem dos negros, mulatas e vegetações nativas que atravessam os quadros desse período.

Na seleção que encontramos na caixa, as pinturas guardam um forte lastro figurativo e mesmo a manutenção de uma tensão entre figura e fundo, em que a natureza brasileira aparece constantemente transformada por técnicas do modernismo europeu. Também na música de Villa-Lobos, vemos figuras harmônicas e melódicas brasileiras, referências à natureza (rios, montanhas, etc.), aos índios e africanos, às tradições rurais e urbanas, captadas em timbres que lembram Debussy e em polirritmias e politonalidades próximas de Stravinski, como aponta José Miguel Wisnik.

Essa dinâmica marcante do modernismo brasileiro – hesitação prolongada entre diversos registros – não deixa, contudo, de transparecer tensões de difícil resolução. A cidade, tão fundamental na estética moderna e bastante presente na literatura modernista, praticamente não aparece nos quadros selecionados, que pairam numa certa estilização da natureza e das raças que constituem o povo brasileiro. Esse choque fica patente no convite da exposição de Tarsila, no qual a atmosfera colorida e quase isenta de seus quadros parece referir-se a uma outra cidade que não aquela constante nos poemas de Blaise Cendrars sobre São Paulo ali reproduzidos, nos quais bondes, operários, buzinas elétricas se sobrepõem num movimento constante.

Não deixa de ser curioso, talvez por pura coincidência, que todos os esboços que acompanham a reprodução dos quadros, sejam de Anita Malfatti (já na década de 1910), Lasar Segall ou Tarsila do Amaral, partam de figuras humanas, a boba, o escravo, a negra, que se impõem ao conjunto da composição. É como se os quadros se formassem no arco da tensão entre a vontade de representação e uma visada construtiva. Embora algo apressada, parece-me

que valeria a pena perscrutar a hipótese de que esse arco, partindo da representação e buscando a autonomia da arte, possa caracterizar o modo de produção do modernismo brasileiro, como também acontece com as melodias de Villa-Lobos, a “linguagem do povo” na literatura, etc.

Chama a atenção, contudo, que no tocante à arquitetura há uma visada fortemente construtiva e abstrata, fazendo com que

símile da *Revista de Antropofagia*, na qual foi originalmente publicado. Basta ler o manifesto e compará-lo ao artigo de Plínio Salgado “A Língua Tupy” para que se perceba como os brilhantes deslocamentos históricos daquele surgem neste naturalizados num momento original utópico, como se a língua indígena possibilitasse “o contato imediato entre o homem e o mundo”. Vê-se também na “nota insistente” a tentativa de evitar uma pulverização do movimento, colocando o “estômago” como instrumento capaz de estar acima (ou abaixo) de quaisquer orientações ou tendências. Contudo, a própria proposta antropofágica tinha um caráter excessivamente abarcador, reduzindo as diferenças que pretendia englobar. Caráter esse que já estava na dedicatória de Oswald a Mário na qual o livro deste, *Paulicea*, era absorvido pelo livro daquele: “Ao autor de *Pau... licea Brasil* admirado” (g.m.). Enfatize-se, no entanto, que o grande mérito da caixa, como de qualquer história da arte suficientemente aberta, é fazer com que essas tensões e seus desdobramentos não sejam apagados e que, ao contrário, deixem seus rastros nos novos espaços em que operam.

Por fim, um capítulo à parte na relação entre pintura e literatura no modernismo brasileiro pode ser acompanhado pelas inúmeras capas de livros que integram a caixa, desde *Paulicéia Desvairada* e *Pau Brasil* até *Vamos Caçar Papagaios?*, *Martim Cererê*, *Cobra Norato* e *História do Brasil*. Nestas últimas, já se percebe uma forte mudança na paleta que não tem mais a vivacidade e o colorido dos anos anteriores. Mudança que se vê também no belíssimo *Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife* de Cícero Dias, em que já se pressente o caminho mais melancólico que a arte brasileira viria a trilhar nos anos 1930.

Resta lembrar que esses pequenos apon-tamentos aqui apresentados só terão algum valor se incitarem a construção de outros roteiros. Afinal, o estômago das caixas (e do leitor) é certamente maior que o das resenhas.



Gravura de Di Cavalcanti para catálogo da exposição

a Casa Modernista dialogue muito mais com a imagem futurista do filme *São Paulo, a Symphonia da Metrópole* do que com quaisquer outras obras incluídas na caixa.

As tensões a que nos referimos e tantas outras, de certa forma, justificam a necessidade de uma grande inflexão no próprio modernismo e que culminou no Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade. Não que essa inflexão também não gerasse outras tensões, como se pode ver já no fac-