

A semana de 22 – Entrevista com Leon Kossovitch.

Por Pedro Fernandes Galé,
Pedro Paulo Pimenta, Yuri
Ulbricht Brandão

PG: A pauta inicial, eu acho que, dado o mote da entrevista, tem de ser que na *Discurso* número 1 há um texto do Leon Kossovitch, *As artes plásticas: Mário de Andrade e seu método*. Como estamos indo para a *Discurso* 52, então...

PP: 52 anos depois.

LK: Então, o texto é anterior. Eu era aluno de graduação, foi o terceiro ano, na Estética, com a professora Gilda Rocha de Mello e Souza. Ela deu um trabalho para a gente, ela estava discutindo a obra do Mário de Andrade, aliás, seu tio. Havia a turma da tarde e a da noite, o Jorge Coli à tarde, e eu à noite. Ela gostou do trabalho dos dois. Depois, ela propôs: “a gente podia publicar isso.” Tudo bem. Ela revisou, levantou o texto, foi muito simpático. Isso foi em 68. E o texto tem fantasias. Aliás o pessoal gostou, o pessoal gostou porque tinha uma colocação, essa ficção do método, mas você como aluninho, você é um mocinho angelical: “o método, tal!” Eu inventei um método. Eu acho que o pessoal lá do Mário gostou disso, o Rodrigo Melo Franco do SPHAN.

PG: O texto é interessante. Eu nunca imaginei ler um texto seu em que você citasse o Bernard Berenson.

LK: Eu li muito o Berenson. Até hoje é uma leitura que eu adoro fazer.



PG: Então isso foi um trabalho para um curso da Gilda sobre o Mário?

LK: Na graduação.

PP: E aí acabou sendo publicado em 70?

LK: Então, a Gilda quis publicar. Eu fiquei emocionado, né. Depois teve, mas não na *Revista*, todo um trabalho do Jorge Coli, lá da França. Ele fugiu para a França, porque protegeu uma moça que a ditadura estava perseguindo. Ele não sabia, pois não participava de nenhuma luta armada nem nada disso. Ele sumiu do Brasil. Não acabou o curso, se graduou em Aix-en-Provence, depois fez mestrado, doutorado e acho que andou dando aula em universidades por lá. Depois voltou para o Brasil e publicou um texto do Mário muito importante; eu dei curso sobre esse texto, que é o *Banquete*, a edição do *Banquete* foi um trabalho do Jorge.

PP: Quando eu e o Galé pensamos na efeméride de 22, a gente ficou radiante com a ideia da entrevista, porque eu já estava muito irritado com essa coisa de as pessoas dizerem que 22 na verdade era uma porcaria, era um retrocesso.

LK: Não é nada disso.

PP: Você foi a primeira pessoa com quem a gente pensou em conversar. Então, se você quiser falar um pouco sobre isso...

LK: Olha, eu tenho uma aproximação, primeiro, não de efeméride, que eu acho que de efeméride a gente não precisa, mas do que suscitaria 22. Nem tanto dos protagonistas, os artistas, mas dos que dão suporte ao evento. É uma burguesia novíssima, provinciana. Não podemos esquecer que São Paulo, há mais de cem anos, era uma província paupérrima, há os relatos do Auguste de Saint-Hilaire, dos viajantes todos, há uma pintura assim de São Paulo, lá no alto, vista da baixada do Brás, ali para cima, para o pátio, é um negócio que não é nada, não é nadinha, vinte mil habitantes, alguma coisa completamente secundária, e esse pessoal se fez no café, e o modelo que eles tinham era a França e a Alemanha. Por exemplo, há um trabalho interessante sobre os palacetes feito pela Maria Cecília Homem que mostra como a Veridiana era diferente da Angélica. A Veridiana, da rua Veridiana, e a Angélica, da avenida Angélica. A Veridiana da Silva Prado era francófona, e a Angélica de Sousa Queirós era germanófona, é uma delícia pensar isso. Você tinha uma cultura europeia muito imprecisa, muito pouco clara, mas eram pessoas assim que eram representantes dessa gente que ascendeu com o café. Eles tinham uma pegada que era mais ou menos a seguinte, a gente precisa – e agora eu cito o Mário, que define a Semana de 22 – se atualizar. A arte brasileira precisa se atualizar, não é

que ela tem de fazer ou desenvolver uma coisa própria ou inédita nem nada disso, é uma bola bem baixa você se equiparar, na medida do possível, considerados todos os limites. O Mário tinha muita clareza em relação aos limites do Brasil e do exterior. O Mário era germanófilo, tinha bode dos italianos.

PG: Odiava o Marinetti.

LK: Era um Marinetti acadêmico, o que pintou para ele foi o Marinetti acadêmico. Dos franceses ele desconfiava muito, assim do Mallarmé. O Mário privilegiava os simbolistas, as leituras dele, os autores dele de base são do simbolismo europeu, Paul Dermée, essa gente toda, Huysmans, era isso o que ele mais apreciava, inclusive o que o fez ficar amigo em Ouro Preto, já antes da viagem que alguns modernistas fizeram a Minas, do Alphonsus de Guimarães, que era simbolista. E o Brasil tem uma história imensa no simbolismo. O Rio de Janeiro é um exemplo disso, você entra nas pinturas do Visconti, o Visconti fazia algo assim, estranho, não era estritamente simbolista, alguma coisa que lembrava até o impressionismo, era uma coisa heterogênea, eclética, mas ele era fundamentalmente um simbolista. Os grandes pintores do Rio, aqueles que eram considerados os melhores, eram simbolistas. São Paulo em 22 recebe os irmãos Rego Monteiro, o Vicente e o Joaquim, os dois simbolistas em 22. O Vicente, depois, passa para o campo do cubismo, sobretudo porque passa a viver na França. Esse é um traço fundamental dessa intelligentsia: quando a gente pega os artistas, o simbolismo fala forte nos

artistas menores da Semana, mas, por exemplo, a Anita já não estava nessa, ela estava numa viagem realista, ainda que o pessoal ache que ela seja expressionista. Ela não tem nada de expressionista, é o realismo de um Lovis Corinth, dessa gente da Suíça e da Alemanha, é um realismo que passa as emoções, mas não tem a cabeça do expressionismo. A Tarsila sai superacadêmica daqui, do que se chama academismo, e vai estudar com o Léger, então ela pega o subcubismo, ela já é uma subsubcubista. Mas tem uma coisa nas duas, assim, que é interessante, que é o lado, e no Mário e em todos eles, de pensar com o simbolismo o primitivismo. Quando a Anita vai para aquelas coisas que a gente chama de pintura primitiva, eu entendo que ela está nisso, posso estar errado. E a Tarsila, também, com as cores de bauzinhos, o rosinha, o azulzinho de que ela fala, os nossos baús e tal. Ela está nessa paleta pictórica bem estabelecida em cima de um pós-cubismo, de um cubismo já lançado, e em uma infantilização também das formas, uma coisa muito próxima a isso, muito interessante pensar essa base. Agora, quem dá as cartas é o Rio de Janeiro, a Semana é um encontro de pessoas vindas de vários lados, São Paulo não tinha nada basicamente estabelecido, foi interessante como um encontro de gente vinda de muitos lugares, mas não inventou nada. Eu fui amigo do Grassmann, eu lembro que ele dizia: “pô, vocês falam aí sobre a Semana de 22, eu não sabia o que era isso. Eu sei agora.” Ele nasceu em 1925, mas os estudos dele foram nos anos 40, 50, ele não tinha a menor ideia da Semana de 22 e ele circulava no meio de gente culta, Pagu, tal, esse tipo de gente preparada: a

Semana de 22 era um vazio, tinha acabado. Muito interessante se você pegar, não só ele, mas também outros, o Aldemir Martins: não existiu 22 para essa geração toda. A Semana de 22 voltou em grande parte com a USP e o comércio de arte, sempre buscando uma novidade para lançar. Eu posso garantir isso pela narrativa do próprio Grassmann: ele contava que a Tarsila estava passando fome, ela não tinha dinheiro para comer, aí então os artistas jovens se reuniram e disseram: “pô, a Tarsila é uma pessoa legal, não pode deixar assim. Vamos fazer umas gravuras para ela.” Então ela fazia uns desenhinhos bem sumários, e eles imprimiam como gravuras, transpunham para gravura. Têm um monte de gravuras da Tarsila circulando por aí, devido a essa intervenção amistosa dos artistas jovens. Pensar que há um hiato: tem 22, é um acontecimento, e a coisa vai morrendo. E essa recuperação, ela se torna importante; veja o IEB, foi estruturado em cima disso, de 22. Acho que a participação paulista teve muito esse sentido, a meu ver, de se lançar, se lançar através dos artistas da burguesia que procurou uma ilustração; ela fez um esforço para se ilustrar. Essa burguesia até nos comove, quando se vê a atual, que é uma piada, um bando de figuras caricatas que só reproduzem. É gozado, em 22, os intelectuais se aproximavam dos intelectuais da Europa, não é uma coisa nativa esse ponto de vista; os de agora imitam os americanos e essas burguesias europeias que são analfabetas em arte. Elas dizem, por exemplo, essas coisas incríveis: “eu faço o artista, quem

eu quiser vira artista comigo. Eu pago e promovo. Eu pago e promovo. Eu pago e promovo.” Isso é proverbial, não é uma figura, é alguém nessa fabricação de artista. E não lhes interessa uma discussão artística. A São Paulo de 22 tinha uma projeção da discussão, ainda que fosse pequena, muito provinciana. Não era uma cidade, não era nada em 22. O Mário queria atualizar. Botar em passo, em compasso com a Europa. O que me apavora, e aí não é mais a efeméride, é ver gente comparar esse evento e seus apoiadores burgueses com esse lixo burguês que está aí, essa gente do Masp, da Feira. Não têm umas Feiras aí? Umas coisas assim? É gente que não sabe nada, não tem interesse em nada, são beócios.

PP: E o Museu de Arte Moderna?

LK: Esse aí eu já não sei.

PP: O Museu de Arte Moderna poderia ser um espaço vibrante.

LK: E ele foi vibrante, no nascimento. É estranho isso, muito, muito estranho. Eu conheci uma comerciante de arte, por acaso uma pessoa hoje atuante, na exposição de um artista sobre quem eu fiz um texto; ele queria que eu a conhecesse, foi muito bom, aprendi muito. Eu perguntei: “eu não entendo, e você?” Ela respondeu: “olha, hoje, é o seguinte, o cara que está comprando arte quer pôr na casa dele uma coisa que não o incomode. Ele acha que é agradável, ele fica na bebida dele.” Tem uma função, não é nem hipnótica, é assim: está ali qualquer coisa, um móvel. Ele não quer ser incomodado, geralmente é gente do

capital financeiro. Não dá para ficar perto disso. Os caras da Faria Lima são exemplares nisso: vulgaridade completa. E a arte não é nada, e fora do Brasil não está melhor, não. É impressionante, assusta quando a gente vê o rebaixamento. Mas essa burguesia brasileira é algo rebaixado, é vil. É muito vil, é muito ordinária, um negócio barato. O coração deles tenta ficar nessa paz, sabe, do bom negócio.

PP: Como é essa coisa do influxo? O capital por trás da Semana de 22, a burguesia em São Paulo?

LK: Era outra coisa.

PP: E a relação deles com o Mário e com o Oswald?

LK: A burguesia, como os Freitas Vale, gostava de acolher os intelectuais, fazia festas, coisas assim. Era muito receptiva, acolhedora, mas era uma gente brava. Por exemplo, a Penteado tinha uma fazenda de café, eu lembro algo do que o Hansen me contou sobre o livro de um dos filósofos franceses dos anos 30 do Departamento, Jean Maugüé, que o publicou na França e que não foi traduzido aqui, mas deveria ter sido traduzido e publicado. Diz ele que chegou à fazenda e que, ao cair da tarde no varandão, de repente surge o capitão do mato, com uma espingarda, e os italianos em fila ocupando as casas de colonos como se fossem novos escravos. Ele relata isso nesse texto, e ela falava francês. Mas tinha uma gente melhor, por exemplo o Oswald, que era de uma família burguesa de proprietários de

terras dentro de São Paulo, Cerqueira César, esse bairro era dele, da família dele. Já era uma coisa mais cultivada, e era muito recente. Uma gente nova que chegou e tinha um modelo diferente. Na Europa, para ser burguês, você tinha de mostrar interesse pela cultura, como era praxe na aristocracia anterior à Revolução Francesa. Se você não demonstrasse interesse pela cultura, você não valia nada.

PG: Agora, Leon, quanto ao que você falou há pouco, você disse que o Mário queria atualizar, mas e o traço nacionalista que associamos à Semana de 22?

LK: Então, é o dele. O Mário tem uma contribuição gigantesca. Muita gente acha que ele é um poeta medíocre. Eu acho que não está muito longe disso. Mas ele é um pesquisador admirável. É alguém que defendeu a música brasileira, a arte brasileira. O Padre Jesuíno é um exemplo disso. Delirante, ele produziu um Aleijadinho expressionista, é bem a chave romântica atualizada, romântica do século XX: da deformação. O Mário retém a deformação no Aleijadinho: “isso é marca do mulato, o novo brasileiro.” Ele não gostava de italiano, mas ele gostava de mulato. E isso, para ele, seria o brasileiro, essa junção. No Padre Jesuíno, também. Você vai ver a descrição, ele também é mulato, e os anjinhos dele são mulatos. Isso deixa o Mário pirado, ele adora isso, esse lado do nacional, justamente. Ele pesquisou a dança, o folclore. E a Dina Dreyfus, então mulher do Lévi-Strauss, ensinou estudos folclóricos para o Mário. Ele viajou pela Amazônia, pelo Nordeste, por tudo. Queria conhecer: isso ninguém pode tirar do Mário, seria um absurdo.

Ele dava força para os artistas jovens. O Marcello Grassmann me disse: “pô, ele comprou dois desenhos meus!” O Marcello devia ter uns 18 anos, e o Mário morreu em 1945. Aliás, os jornalistas brasileiros desse tempo era gente de outra cepa, não é esse negócio que temos aí, essa porcaria de o patrão falou, a água parou. Eram pessoas, é impressionante. Isso foi o Grassmann que me contou: “eu estava apertado, aí alguém me chamou e pediu, faz uma ilustração aqui e a gente continua.” Ele ia quebrando um galho, não dava para viver daquilo, mas ele ia se virando. Nesse sentido, a vida do Marcello é interessante. Ele e o Otávio Araújo estudavam numa escola profissional para ser entalhadores, eles gostavam de cultura, aquela coisa, e a família do Marcello, lá em São Simão, perto de Ribeirão Preto, tinha cultura. Mas o pai morreu e a mãe tinha um monte de filhos e era professora de escola normal, ela não conseguia educar os filhos: “olha, vai estudar isso, vai estudar aquilo e vá ganhar a vida na profissão.” Aí ele encontrou o Otávio Araújo, que era de uma aristocracia negra da cidade de Terra Roxa, também na região de Ribeirão, uma figura impressionante o Otávio Araújo, eu o conheci, belíssima figura humana. Os dois estudando ali e querendo cultura. E o irmão mais velho do Marcello dava livros, e olha o que o cara lia, Kafka, coisa da pesada, o irmão dele era cultivado, as coisas mais atuais, até mesmo para nós, hoje, estavam lá na biblioteca do irmão. O Otávio Araújo veio de uma família de farmacêuticos e advogados de Terra Roxa. Eles procuraram um crítico, um homem

muito bom, e descobri depois, eu não o conheci, ligado à Biblioteca Municipal.

PG: Milliet?

LK: Sérgio Milliet! O Sérgio Milliet gostou daquela molecada, e eles estavam naquela: “a gente quer música!” E ele: “Olha, tem a Oneyda Alvarenga.” E lá foram eles à discoteca municipal que o Mário tinha fundado com ela. Eles iam ouvir música e discutir: era uma circulação na qual o jornalista ocupava um lugar de destaque, como o Sérgio Milliet: essa gente era muito ativa. E o que o Marcello contava é que o pessoal de 22, ainda que não participando diretamente, também apoiava esses artistas jovens. Como 22 tinha morrido, eles iam estudar, como o Grassmann, no Rio de Janeiro, porque aqui não tinha o que estudar, não tinha escola.

PG: E a turma de 22 vai para Paris, aqui só fica o Mário.

LK: E por razões pessoais, o Mário no nacionalismo dele. Esses artistas não tinham o que fazer em São Paulo, não tinha escola que ensinasse. No Rio, eles faziam relações interessantes; por exemplo, o Marcello conhece o Goeldi, que é amigo do Alfred Kubin, que é um grande simbolista. E vai, e aí se monta toda uma rede simbolista, tardia, que é uma base deles. Eles não são simbolistas, mas é onde eles pensam. O lugar de pensamento deles.

PP: Você acha que a Belas Artes é um horror?

LK: Era um ensino do já feito. Não tinha proposta de pesquisa, Oscar Pereira da Silva, que é o pintor do Municipal, Pedro Alexandrino, aliás professor da Tarsila, moça, essas coisas.

PP: E a coisa que você falou do influxo do Rio de Janeiro?

LK: O Rio mandava no Brasil. Era evidente. Primeiro, São Paulo era recente, não tinha nada. A moçada que queria desenvolver algo ia estudar no Rio de Janeiro. O Rio tinha muito artista bom, também os poetas do Rio. Minas toda descia para o Rio, todo mundo ia para o Rio. Os nordestinos, também, o Rio era o ponto de aglutinação de todo mundo. Estou dizendo isso porque quando o Grassmann me contava isso eu ia ficando com os olhos arregalados. Eu não acreditava que fosse tão atrasado aqui em termos de ensino. Uma coisa nova foi a Bienal de 51: já pegou uma coisa melhor, porque o Chateaubriand, para comprar obras, tinha de chantagear a burguesia e montar um acervo internacional. O Bardi era um homem culto. Engraçado, o Pietro Maria Bardi era casado com a Lina Bo Bardi, a Lina era de esquerda, e o Bardi tinha umas coisas estranhas, dizem que meio fascistas no começo. Ele não era um fascista, mas tinha essas origens esquisitas. O Bardi fez um trabalho sensacional, não deu em nada, acabou, morreu com ele. Não deu em nada, não havia ninguém para arrumar dinheiro e fazer aquisições. Ninguém injetava dinheiro no MASP: tinha um monte de gente da burguesia local que ia às assembleias para deliberar: “é, nosso

rombo aumentou.” E ninguém tinha esquema para injetar dinheiro, nem nada. O diretor Júlio Neves arrasou o projeto da Lina, primeiro removeu aqueles suportes transparentes das pinturas. Quando em 1978 eu levei o Lyotard, ele ficou assim: “nossa, quem bolou isso, que coisa genial!” Depois fizeram um negócio cafoninha, de gesso, neoclássico. O Neves encheu de mármore o chão, descaracterizou a arte brutalista da Lina. E ficou tudo certo, já que a burguesia ia lá para se mostrar, “ô legal, tal.” Uma hora não deu mais, nunca mais voltei nem ponho mais os pés lá. Tinha gente boa no museu, o Bardí deixou uns sucessores, gente correta, as pessoas das direções eram preparadas, mas não tinham meios, não tinham nada, iam se virando. Hoje tem uma prosápia, é a ignorância: não querem nada, é só coisa pronta, receita pronta, tanto faz. Nada, ninguém sabe nada, um bando de ignorantes, de pequenos comerciantes de arte.

PG: O que aconteceu? Por que isso morreu? O Bardí tem coisas interessantes, isso não é editado. E desapareceu.

LK: Isso não interessa a essa gente. O erro, também, que foi grave, foi que quando fundaram a ECA puseram nas artes plásticas um jornalista, um homem muito ativo, mas muito limitado. E aí, não teve jeito de desenvolver estudos, fechou tudo: era só o último grito, agora é isso, amanhã é aquilo. Não há reflexão, a ECA não a estabeleceu.

PP: E a Semana, como fica?

LK: Acho que esse 22 tem essa ambiguidade, nada de novo, é uma mostra do que acontece no momento. A tese é a de ser moderno, como são modernos na Europa, o que não é pouca coisa, mas é esse o espírito. O que é a antropofagia, que vem logo depois: o que é o famoso Bispo Sardinha, do Oswald? É o deglutir o alheio e devolver uma outra coisa, mas você nunca pode pensar sem estar deglutindo alguém, sem estar devorando, o canibalismo, uma antropofagia assim, alegórica. Não há a menor razão para ter de pensar assim, um nacionalismo que não se quer nacionalista. Mas que no fundo é, porque devora o estrangeiro e se apropria da coisa. Ser alegoricamente um índio eu não acho que seja uma coisa legal, o Abapuru, emblema da brasilidade.

PG: Que está na Argentina.

LK: Isso foi uma delícia, essa é a vingança, esse cara tem de ir para o céu. O Abapuru não é nada como pintura, aquilo não é nada, absolutamente nada. Eu não vejo nada, e não só eu, como boa parte das pessoas. Virou um megadiscorso concretista, que também tem um lado que não dá.

YB: O pessoal da Semana gostava do enfrentamento, não?

LK: Sim, pois o Brasil foi da discussão. O Mário discutindo com o Oswald. Aquilo rolava, descambou infelizmente para o pessoal. Poxa, mas tinha de ter, intelectual é para discutir, mas não para matar. Você não precisa se matar. Você discorda, escreve, se posiciona para

continuar no dissenso. A gente, hoje, pede desculpa o tempo todo: “Olha, não me leve a mal.” Por que isso? Se você me disser que discorda de mim, ótimo, mas por quê? Vamos conversar.

PG: Vou insistir no Mário, o seu texto indica bastante isso, ele joga luz nas obras do Aleijadinho, que é para que se pense dali para frente.

LK: O Mário não é um historiador acadêmico, ele intervém. O problema dele é o de fundar uma nacionalidade brasileira sem nacionalismos torpes. Ele não está nisso, ele é um cara grande, por mais que você divirja.

PG: Atuação no SPHAN.

LK: Isso, ele comprou uma fazenda, um sítio em São Roque, sei lá onde ele arrumou o dinheiro, mas ele comprou porque a capela estava caindo. Tornou-se proprietário daquilo para depois doar, para que se tombasse. Não como propriedade particular, mas como tombamento. A ação dele é a de alguém do século XIX. A gente vê na França, com o Mérimée, o primeiro sphanista da história, o do SPHAN francês, se não me engano, que é o Mérimée: “vamos aqui levantar nossas coisas!” E o Viollet-le-Duc intervindo, como arquiteto brilhante que era. A Notre-Dame de Paris é meio século XIII e meio século XIX. E o Mário tem a cabeça daquele período, mas aqui não tinha tido isso antes. O Mário é um retardatário, e tem essa figura extraordinária, um diretor importante do SPHAN, um mineiro, o Rodrigo Melo Franco de Andrade.

PG: Nas cartas trocadas com ele, temos um Mário de Andrade interessante, ele na busca dessas pinturas por aqui.

LK: Aí temos que pensar em ir a Itu, lá nas freiras, lá é legal. Tem o José Patrício, uma gente interessante. É uma coisa caipira, tudo pequeno! A grande pintura de Itu e Piracicaba é de uma família fluminense que veio nos anos 30 ou 40 do XIX, os Dutra. Eles estavam ativos até há pouco. O último deles vendia quadros na fila do ônibus. Trouxeram a pintura fluminense bem miúda, mas é o que tem. É o que a terra dá, e não podia ser grande coisa. O que dava de mais forte aqui, nesse tempo, foi o Almeida Júnior, que era sustentado pelo Dom Pedro II, que pagava a bolsa dele na França. Ele se tornou um bom pintor realista, com todos os limites. Eu não sou fã dele, mas é um bom pintor. O Mário o desconsidera.

YB: Mas você não o coloca como acadêmico.

LK: Não, não é. E aqui a gente faz uma confusão danada. Acadêmico é, vulgarmente, tudo o que não é modernista: erro gravíssimo. Impressionista, pontilhista, tudo vira acadêmico. Nessa classificação escolar que está por aí é um deus nos acuda: Almeida Júnior era o que havia de melhor em São Paulo. Agora, o Rio tinha gente muito boa, como aqueles Timóteo da Costa, é uma gente muito boa.

PG: Mas os historiadores anteriores à geração do Mário, me parece, não falam desses artistas coloniais, ou ainda do que se chama barroco. Mas a partir do Mário e de sua geração surge esse barroco como identidade nacional.

LK: Só na cabeça do Mário, essa identidade nacional. O barroco é uma bobagem, nunca houve barroco, isso não existe. Identidade nacional aonde? Impostura. Isso vem do Pedro II, vem do XIX e do Instituto Histórico e Geográfico. O imperador foi grande em termos de nacionalismo, reconheço-lhe esse mérito, não vou deixar que tirem esse mérito do Pedrão! Foi lá e pegou a coisa. O Brasil foi português até a independência, depois fica uma coisa meio estranha; São Paulo é portuguesa, apesar de nela se falar tupi. Não é legal? Na passagem do XVIII para o XIX a fala dos habitantes da cidade não é o português, ele só serve para documentos.

PP: O Kant, no curso de geografia física, diz que os habitantes da província de São Paulo são o povo mais feroz de toda a América.

LK: Mas eles eram, eles destruíram o projeto jesuítico das Missões. Eles eram pegadores de índios. Nós pensamos naquele português, naquele bandeirante todo gibão. Nada, era tudo pé descalço, trincado, rasgado. É outra coisa. O duro é essa gente que fica inventando uma nobiliarquia, em vez de louvar o gênio da raça, que era isso, bandeirantes-bandoleiros. No Estado de São Paulo, eu li isso em um geógrafo francês, você tem o leste do Estado, ali onde passa a

Mogiana até Araraquara não é uma coisa índia; a parte oeste, por seu lado, é dos Caingangues, só índio bravo, exterminados na passagem do século XIX para o XX; no leste, proprietários mineiros, cujas terras foram adquiridas pelos paulistas do café. Do outro lado, foi um massacre, que veio depois, pense-se em cidades como Marília, todas recentes. Um dos limites era a fazenda do Tio Pio, o tio do Mário, onde ele ia descansar e onde ele escreveu o *Macunaíma*. O *Macunaíma* é muita crueldade, o brasileiro das milícias. Há pessoas que acham que é um hino ao brasileiro, mas é pau, é irrisão. Comemora-se o centenário, e é o Mário esculhambando aquilo tudo, com a ironia de um texto belíssimo. Ele acertou na mosca! Ele vai pegar do Theodor Koch-Grünberg, *De Roraima ao Orinoco*; aliás, o Orinoco substituiu o Amazonas várias vezes, como aconteceu com Humboldt, impedido pela coroa portuguesa de entrar no Brasil. Essa Alemanha que viaja é a Alemanha goethiana que o Pedro Galé trouxe em parte para a gente. É todo um lance alemão que acabou. Aliás, lá na Alemanha não sobrou quase nada. O Hitler conseguiu destruir a Alemanha, como, mantidas as distâncias, o golpe de 64, o Brasil.

PP: Mas voltando, existe uma herança? Podemos ver algum rastro desse modernismo da Semana de 22, algo que se identifica em algum lugar?

LK: Eu acho que morreu. Foi um encontro que terminou ali. E cada artista seguiu seu rumo, uns mais próximos de

outros. Aquilo não foi um lugar para expor um pensamento comum, foi uma reunião. Era bem essa a ideia, expor uma coisa que tinha em comum essa modernidade com vontade de se equiparar à internacional, mas que não tinha um programa comum.

PG: Daquela turma de artistas, vamos pensar o Brecheret. Isso permanece de algum modo, vejam-se os monumentos.

LK: Sim, mas ele já vinha lá da Itália, ele tinha estudado. Aliás, o nome dele é italiano, não é francês, é lá do Piemonte. Ele é um excelente escultor, da Gália Transalpina, cujo começo mais brilhante o ligou ao Mário: a estilização *art déco*. Depois ele tomou rumos diferentes da Cabeça de Cristo.

PG: E o Di Cavalcanti?

LK: O Di era simbolista, ele chegou simbolista. Era ilustrador, depois pegou o macete do cubismo e, sempre muito esperto, foi-se arranjando.

PP: E o Portinari?

LK: É pior, ele nem simbolista era, era acadêmico da gema, estudou na Escola de Belas Artes do Rio. Vendo que a bela academia não dava em nada, assumiu um negócio cubo-expressionista e foi.

PP: E funcionou?

LK: Tanto que está aí. Eu acho que ele é um bom artista, mas não me pega em nada. Eu não gosto daquilo. Acho uma apelação. Ele domina as cores, tem qualidades, mas sabe, eu não sei. A gente

falava no Otávio Araújo, ele realizou uma encomenda feita ao Portinari. Nos anos 70, eu fui à igreja de Batatais atrás do Portinari, queria conhecer. A Igreja de Batatais, dizem que é pintura dele, mas o que vi foi pintura do Otávio Araújo: o Portinari emprestou o nome, mas quem pintou foi o Otávio.

PG: E o Lasar Segall, que vem depois?

LK: O Segall é um cara internacionalmente conhecido. Ele é da geração do segundo expressionismo, eu chamaria o Segall de expressionista-acadêmico, um expressionismo montado em cima do cubismo. Não é o expressionismo daqueles alemães que pegavam pesado. Já é uma geração educada, Segall é um pintor educadinho. O Mário, vocês podem ver, tratava-o como a um bom moço. Ele veio, casou-se com uma moça rica. Eu reconheço o mérito pictórico dele, tudo bem. Seria estúpido dizer que ele não é nada, mas não mexe comigo, quem mexe comigo são os gravadores brasileiros, os seguidores do Carlos Oswald, do Oswaldo Goeldi e do Lívio Abramo, que vem logo depois deles. E os de Axl Leskoschek, um general comunista austríaco que se refugiou no Brasil. Ele se refugiou no Brasil e ficou ilustrando os Dostoievsky da José Olympio. Artista completo. Há um museu dele na Áustria, se não me engano em Graz: no Rio, era um artista respeitado que formou muitos gravadores. Voltou para a Áustria terminado o Nazismo. Essa gente faz, sem dúvida, a minha cabeça, tanto que eu participei na Exposição da Gravura Brasileira, em 2000.

Ultimamente, a gravura perdeu muito em qualidade e garra. Mas ainda acho que, no Brasil, o ponto forte é a arte gráfica. Não por acaso o Goeldi dizia lá nos anos 50 ou 40, quando escrevia para o Kubin: “a pintura brasileira é um lixo.”

PP: Você acha que a Semana de 22 criou ambiente para isso poder existir?

LK: Não é a Semana que vai mudar esses artistas, eles continuam fazendo. Não foi a Semana que mudou. O que veio depois existiria mesmo sem a Semana. Mas, ainda assim, 22 não deixa de ser um momento importante por juntar e estabelecer relações. Mas não vamos entrar nas celebrações. Isso é uma loucura. A Semana põe, de certo modo, São Paulo no mapa, bota essa nova burguesia no

mapa. Ela ainda vai promover a primeira Bienal, que vai repropor a coisa. Agora, o que vai colocar mesmo São Paulo no mapa é a vitória do Getúlio e, quando essa burguesia local reagir, fundará a USP. O Mário não precisaria dessa coisa da Semana. Ninguém precisaria, mas ajudou a acentuar certas inclinações e discussões. A moçada vai toda para Minas, o trenzinho leva o Blaise Cendrars. E quem que o Mário procura? O Alphonsus Guimarães. O menino Drummond é encorajado, essa gente era de se encorajar. Não é como agora, que se passa a foice. Houve uma série de cruzamentos. E a coisa continua sendo o Rio. O Rio só acaba com Brasília. Mas há um encontro ali, na Semana, que não é inoperante, mas não é imprescindível.