

Aracy Amaral

O MODERNISMO
BRASILEIRO
E O CONTEXTO
CULTURAL
DOS ANOS 20

RESUMO

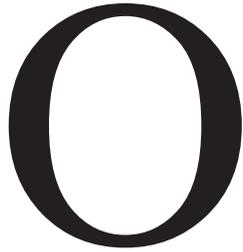
O modernismo brasileiro visto em análise comparativa com outros movimentos modernistas de países do Mercosul. Influências de tendências como o *art déco* em artistas modernistas brasileiros. Nacionalismo na arte e características da produção das principais figuras do movimento nos anos 20 e 30.

Palavras-chave: modernismo, arte brasileira no século XX, *art déco* no Brasil, artistas modernistas brasileiros.

ABSTRACT

Brazilian modernism is viewed in comparison to other modernist movements taking place in Mercosul countries. The article dwells on the influences from art deco trends on Brazilian modernist artists, nationalism in art and the features of the works by the leading figures of the movement in the 1920s and 1930s.

Keywords: *modernism, Brazilian art in the 20th century, art deco in Brazil, Brazilian modernist artists.*



O modernismo brasileiro constitui interessante intermediação entre os dois polos do modernismo latino-americano, representados pelo México e pela Argentina, no panorama das artes plásticas nos anos 1920 em nosso continente. O primeiro, nacionalista-americanista, em função dos propósitos da revolução social mexicana. E o segundo, na Argentina, com a direção internacionalista já em fase de afirmação.

O objetivo no México, dentro das ideias da revolução, é a valorização do homem nativo e sua cultura e, nesse contexto, seu trabalho rural.

Já a Argentina constrói aos poucos seu internacionalismo característico com as estadas prolongadas, nos anos 20, de seus mais destacados artistas na Europa, como Pettoruti, Xul Solar, Del Prete, Berni, Spilimbergo e Horacio Butler¹.

No Brasil, internacionalismo e nacionalismo foram simultaneamente as características básicas do movimento modernista ocorrido nas letras e artes a partir de meados da segunda década do século passado. Mas a redescoberta do país, como escreveu Lourival Gomes Machado, “viaja o duplo roteiro dos navios que levam ao Havre e dos trens que conduzem a Ouro Preto”, em evidente alusão às viagens à Europa, e mais precisamente à França, pelos modernistas, e ao reconhecimento de uma “cultura” brasileira, a seu retorno do exterior, como no caso da já famosa viagem a Minas em 1924 em companhia de Blaise Cendrars.

O nacionalismo viria como decorrência de uma ânsia de afirmação a partir, gradativamente, da implantação da República (1889), estando daí em diante implícito o desejo de rompimento da intelectualidade com o século XIX e o academismo nas artes visuais.

Esse sentimento nativista visou assumir nossa realidade física e cultural, até então menosprezada pelas elites, que se identificavam com a Europa.

O regionalismo foi um dos primeiros sinais – visível na literatura como na pintura – a acusar essa preocupação, focalizando pela primeira vez o homem da área rural com sua cultura peculiar².

Há muitos anos, dois críticos de arte latino-americanos, o mexicano Jorge Alberto Manrique e o peruano Carlos Rodriguez Saavedra, já se referiram ao movimento pendular, sístole e diástole, que se sucede na criação artística do continente latino-americano. Essa oscilação de movimentos corresponderia à preocupação nativista e à inquietação internacionalista que perseguem o meio artístico do continente. Ou seja: vemos, de um lado, a consciência de nossa realidade tal como ela é, o compromisso com essa realidade e, de outro, a natural ansiedade pela renovação formal, por meio da busca da informação nos grandes centros metropolitanos, assim como através dos meios de comunicação de massa.

Se México e Argentina explicitam bem os dois extremos dessa postura em permanente contradição e alternância, paralelismo ou sucessão, no Brasil percebemos que o internacionalismo será exaltado como recurso para o rompimento com o academismo, através da informação que chega via Paris.

Assim, atualizar as ideias estéticas a partir de modelos europeus recentes, sobretudo na área de artes plásticas, surgiu como uma possibilidade de renovação para a arte brasileira. Cubismo, expressionismo, ideias futuristas, dadaísmo, construtivismo, surrealismo e o “clima” parisiense onde imperava, nos anos 20, o *art déco* resultaram em inspirações que, direta ou indiretamente, alimentaram os artistas modernistas brasileiros nos anos 20 e 30. Paris, em particular, forneceria o ambiente propício para essas inspirações de ruptura. A Alemanha e a Suíça de língua francesa seriam os outros dois polos igualmente procurados como centros de formação. Mas, comparativamente ao artista argentino, ocorre uma diferença, pois, salvo exceções, o brasileiro é breve em seu contato com o exterior, invariavelmente regressando a seu país após curta permanência na Europa.

ARACY AMARAL é historiadora, professora aposentada da FAU-USP e autora de, entre outros, *Tarsila, Sua Obra e Seu Tempo* (Editora 34).

Este texto é parte modificada de trecho publicada no livro *Artes Plásticas na Semana de 22* (Editora 34, 1998).

1 Butler, assim como Aquiles Badi, estudou com André Lhote, além de Othon Friesz. Del Prete, por sua vez, expõe em Paris com o grupo Abstraction-Création em 1932, ao passo que Pettoruti, de volta de longa vivência nos meios artísticos da Itália, já em 1924 é artista da galeria de Léonce Rosenberg, reputado galerista parisiense.

2 Os preparativos para a celebração do centenário da Independência em 1922 acirrarão os ânimos nativistas. Desde a Primeira Guerra Mundial, a fundação da Liga de Defesa Nacional, liderada pelo poeta Olavo Bilac, chamaria a atenção para a importância do sentimento cívico. Do ponto de vista artístico, o intelectual Oswald de Andrade, já em artigo de 1912, demandaria características nacionais para a arte do país, reivindicando uma forma de expressão que não fosse a arte acadêmica consagrada na Europa.

O aguçamento da percepção sensível em relação à nossa realidade local se daria, contraditoriamente, em decorrência da ampliação dos horizontes culturais pela vivência europeia: assim é que Tarsila (1886-1973) se sente tocada pelo dado popular brasileiro quando na França em 1923 (“quero ser a caipirinha de São Bernardo...”, escreve em carta à família, e pinta *A Caipirinha* e *A Negra*, inspiradas em memórias de sua infância nesse ano, ainda em Paris). Como ela, outros artistas descobririam as novas correntes de arte vigentes na Europa somente com seu retorno ao Brasil. Esse foi também o caso de Brecheret ao regressar ao país em meados da segunda década, e o mesmo ocorreria com Portinari, com sua volta da Europa em 1931.

Diferentemente de importantes artistas latino-americanos de uma geração próxima ou similar, como Torres Garcia, Pettoruti, Rivera e outros argentinos já citados, os brasileiros se mantiveram – salvo Rego Monteiro – em presença discreta no meio parisiense, realizando exposições individuais em galerias particulares, assim como os demais brasileiros invariavelmente participando de coletivas de salões oficiais, dos *Indépendants* e dos *Surindépendants*.

Vicente do Rego Monteiro (1889-1970), desde sua formação como artista, passaria longas temporadas em Paris, diferentemente dos artistas brasileiros que circulavam pela capital francesa mais como turistas culturais (me refiro a Di Cavalcanti, Ismael Nery e mesmo a Tarsila e Oswald de Andrade, por exemplo). Monteiro, em 1923, já pertence ao grupo da reconhecida galeria *L'Effort Moderne*, de Léonce Rosenberg, ilustra livros em Paris, inclusive de autoria de Fernand Divoire, do *L'Intransigent*, expõe na Galerie Fabre, prefaciado por Maurice Raynal, em 1925, e, em 1928, é introduzido por Ozenfant na Bernheim-Jeune. Ao mesmo tempo, liga-se a latino-americanos em Paris, participando da primeira exposição do Grupo Latino-americano de Paris, ao lado de Torres, Figari, Orozco e Rivera, entre outros, na Galerie Zack. Seria igualmente Rego Monteiro quem, em 1930, traria ao Brasil (Recife, Rio

e São Paulo) a primeira grande exposição de arte contemporânea da Escola de Paris em iniciativa compartilhada com Géo-Charles, a quem se liga por amizade³.

Outro modernista de origem europeia – eslava – é Lasar Segall (1891-1957), que ocupa posição peculiar no ambiente modernista de São Paulo. De formação vinculada ao expressionismo alemão, tendo frequentado os ambientes artísticos de Berlim e Dresden, depois de radicar-se em São Paulo, onde passa a viver a partir de 1923, não deixa, contudo, de manter seus vínculos com a Europa, tendo igualmente vivido em Paris por algum tempo em fins da década de 20 e início dos anos 30⁴.

Um outro vínculo europeu, não forçosamente com a França, mas com a Suíça de língua francesa, conforme dissemos, se estabelece entre modernistas, artistas e futuros escritores, em seu período de formação. Refiro-me ao artista das cenas noturnas Oswald Goeldi (1895-1961), autor das primeiras gravuras de teor moderno do Brasil, e poderíamos citar igualmente Antonio Gomide (1895-1967), Regina Gomide Graz (1897-1973), ambos formados na Escola de Artes Decorativas de Genebra, sem esquecer John Graz (1891-1980), artista suíço e marido de Regina, além de Sergio Milliet e Rubens Borba de Moraes, todos regressando ao Brasil em inícios dos anos 20 e passando a integrar o grupo modernista⁵.

Ocorria, por certo, uma contradição latente: falava-se muito da redescoberta da terra, em assumir nossas tradições, no ideário modernista, evidentemente ao sabor das celebrações do centenário da Independência (1922) e, ao mesmo tempo, pouco antes se publicavam livros de poemas escritos por eles em francês, como foi o caso de Sergio Milliet, e mesmo a parceria ocorrida entre Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida – que juntos escreveram em francês (!) a peça teatral *Mon Coeur Balance. Leur Âme* – antes de 1920.

Na verdade, Oswald de Andrade acreditava, em 1924, no simultaneísmo das duas forças – internacionalismo e nativismo –, sendo esse o conteúdo do *Manifesto Pau-*

3 Também poeta e artista gráfico, Rego Monteiro funda em Paris, em 1946, *La Presse à Bras*, em período de intensificação de sua produção poética em detrimento de sua pintura. Obteve como poeta, em 1960, o Prêmio Guillaume Apollinaire, que dividiu com Marcel Beaulu.

4 Segall foi amigo de Schmidt-Rottluff, Kandinsky, Kollwitz e outros, e expôs pela primeira vez em São Paulo em 1913, sendo um artista amadurecido ao se fixar aqui. Sua pintura acusa, em meados dos anos 20, contudo, um contágio breve com a exuberância cromática que o país tropical lhe comunica.

5 Rubens Borba de Moraes seria o fundador e o primeiro diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, responsável pela planificação de sua construção em seu local atual. E, curiosamente, Sergio Milliet seria o continuador dessa obra, por longos anos diretor da BMSP, ao mesmo tempo em que exerceu a direção do Museu de Arte Moderna de São Paulo em sua primeira fase após sua criação em fins da década de 40.



-*Brasil* publicado nesse ano, em livreto com capa de Tarsila, através de editora parisiense. A mescla do “caipira” com a técnica dos tempos modernos: “Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus, e a feiticeira preguiça solar. A reza. O carnaval. A energia íntima. A ave canora. A hospitalidade algo sensual, amorosa. A nostalgia dos chefes de tribo e os campos de aviação militar ‘pau brasil’”.

É claro que não foi somente a influência de Paris que trouxe armas para o modernismo em sua tentativa de renovação no Brasil, mas a informação vinha da Alemanha igualmente, via Segall, assim como de Theodor Heuberger, além da formação de Anita Malfatti (que estudou com Lovis Corinth), e mesmo de Guignard. E dos Estados Unidos, onde Anita passara a estudar até seu regresso ao Brasil, em 1916, com suas revolucionárias telas *fauve* em sua bagagem, que fariam eclodir a revolução por uma alteração nas artes a partir de sua exposição em 1917.

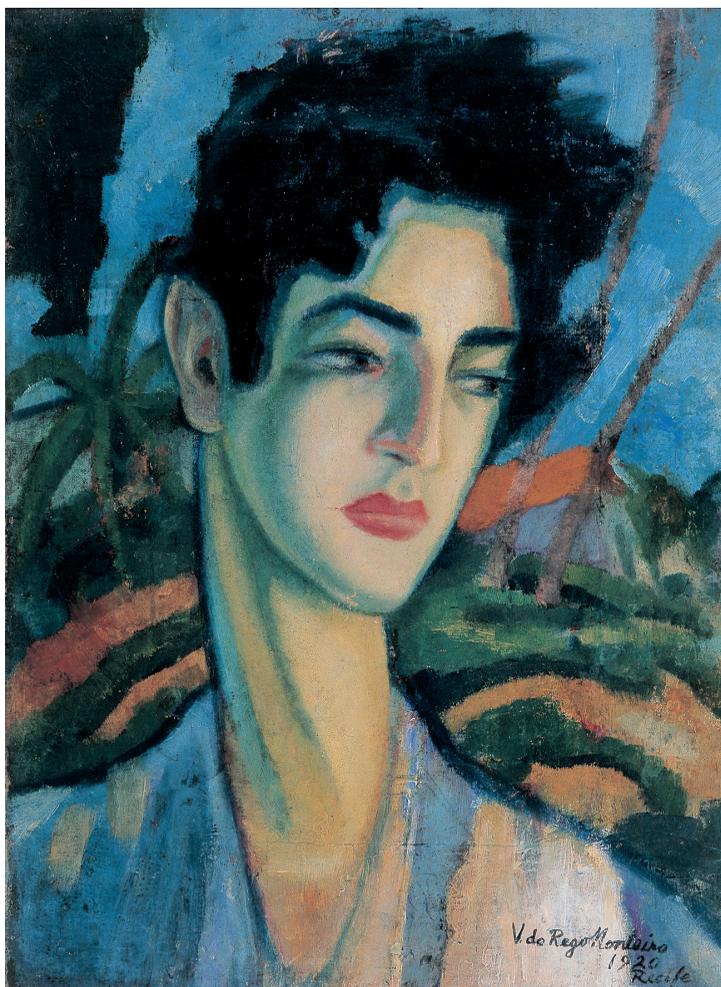
Mas sem dúvida era Paris o parâmetro para todos os jovens artistas, escritores e poetas.

Mesmo o futurismo de Marinetti, movimento cujo centenário, aliás, pouco se comemorou entre nós em 2009, que já tinha sido veiculado em nossa imprensa por Oswald de Andrade quando do retorno de sua primeira viagem à Europa, pouca influência⁶ teve com seus princípios destruidores, embora muitos se refiram ao estilo “futurista” da Semana de Arte Moderna de 1922, onde todas as artes se manifestaram, de maneira discreta, contudo, se comparados esses eventos com o que se fez na Europa na década anterior.

Apesar de certa frivolidade visível – e hoje o reconheço sem nenhum desdouro para ambos – dos modernistas brasileiros Tarsila e Oswald de Andrade em seus anos parisienses da década de 20, foram eles os que mais laços estabeleceram – depois de Rego Monteiro, claro – com a vanguarda francesa da

**Tarsila do Amaral,
A Caipirinha, 1923**

6 Apesar, sem dúvida, da grande presença italiana na população de São Paulo, assim como em sua imprensa, de jornalistas e poetas descendentes de italianos.



Vicente do Rego Monteiro, Retrato de Joaquim Rego Monteiro, 1920; ao lado, O Boto, 1921; na outra página, Antônio Gomide, Composição com Parte de uma Ponte, 1923

época. Mas o mago dessas ligações foi, sem dúvida, Blaise Cendrars, o poeta suíço-francês que os apresentou a “toda Paris” desses anos. Encantado com a personalidade de Tarsila, fascinado com os diálogos estimulantes de Oswald de Andrade, apresentou-os a um sem-número de amigos: Divoire, Léger, o casal Delaunay, Eric Satie, Cocteau, Brancusi.

Espetáculos teatrais, jantares, almoços em seu ateliê com comida brasileira regada a cachaça, tudo era sorvido pelo casal brasileiro, em particular de 1923 a 1927.

Se, para Tarsila, esse convívio foi fundamental para a repercussão de suas duas exposições em Paris (em 1926 e em 1928), para Oswald o mesmo se daria, pois a última redação de *Memórias Sentimentais de João Miramar* foi feita em Paris. Lembro-me de Tarsila dizer-me que ele escrevia e reescrevia seu texto até a versão definitiva, que o satisfaz, finalmente, em 1924.

A amizade selada com Cendrars seria sacramentada, por assim dizer, com a viagem

que o poeta suíço fez ao Brasil em inícios de 1924, a convite de Paulo Prado (que se tornaria seu maior amigo brasileiro, tendo em vista o caráter instável e pouco confiável de uma personalidade como Oswald de Andrade, sobretudo depois de 1928).

Se acredito que a poesia de Oswald de Andrade teve muita influência de Cendrars, é inegável que a influência Brasil-Cendrars, ou seja, a recíproca, seria também verdadeira. A prova disso são os inúmeros livros que escreveu sobre o Brasil ou a partir da fantasia nutrida por ele sobre nosso país. Livros publicados a partir dos anos 20 inspirados em nosso país permeariam grande parte de sua obra posterior, e, assim sendo, nunca será demais dizer que o poeta foi um grande arauto dos mistérios do Brasil tropical que ele viu e amou e imaginou. Além de *Feuilles de Route*, narrando as impressões poéticas no trajeto de sua primeira viagem ao país, grande parte dos livros de prosa posteriores são igualmente sobre o Brasil, como *Trop*



Imagens: Acervo MAC

c'est Trop, D'Oulremer à Indigo, L'Homme Foudroyé, La Vie Dangereuse e La Tour Eiffel Sidérale, sendo este último inspirado na cativante fazenda Morro Azul, próximo a Limeira, no interior de São Paulo.

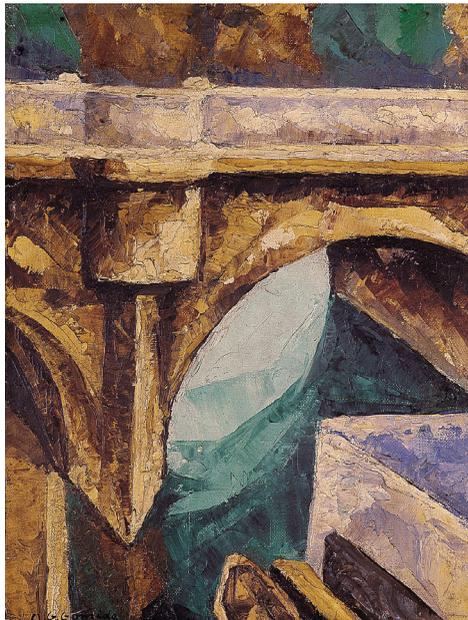
Por outro lado, pouco enfoque feito hoje é devido a análise da obra de artistas brasileiros nos anos 20 e 30 considerando-os sob as influências recebidas em suas idas e vindas a Paris⁷.

Hoje me parece fora de dúvida que a personalidade artística francesa que mais marcou nossos pintores foi Fernand Léger, em particular em Tarsila e também – por que não? – em muitos trabalhos de Di Cavalcanti. Todavia, não se pode esquecer De Chirico e Chagall, ou ainda, em particular, Tâmará Lempicka, sobre Ismael Nery. Ou Brancusi, em certos trabalhos de Brecheret. Assim como o *douanier* Rousseau no caso de Tarsila, inconfessada influência, contudo, por parte da artista, e mesmo de George Grosz, ainda no caso de Di Cavalcanti. Isso é o que podemos denominar de “espírito do tempo”, visível em trabalhos desses artistas brasileiros. Como também constatamos as admirações geracionais visíveis quando da retrospectiva de Iberê Camargo na Pinacoteca do Estado ou, mais recentemente, na exposição de Dubuffet em São Paulo. Mesmo Segall, artista que já chegou “adulto”, formado, ao Brasil, em 1923, assinalaria a observação atenta da pintura de Léger, através do modelo “metálico” de volumes.

Porém, sobre os modernistas, mais que uma influência autoral, de certos artistas, ocorreria uma poderosa influência do meio ambiente parisiense, intensamente absorvido por nossos modernistas, fossem eles artistas plásticos ou músicos, como Villa-Lobos.

As constantes viagens a Paris os colocam em contato com a “modernidade”, no sentido dado por Baudelaire, com o cosmopolitismo e o dandismo implícitos no viajar e com a absorção do ritmo vertiginoso do viver “moderno”. Isso propiciaria, não apenas a informação do que existia em arte em Paris, como também a sincronia com o momento cultural em geral⁸.

Nesse contexto cultural está implícito o



estilo *art déco*, ou seja, as manifestações que dominam Paris nessa década como decorrência direta da renovação das artes aplicadas a partir das experiências do cubismo, diluída na linguagem decorativa. A consagração dessa tendência, ou as possibilidades de seu alcance, se torna mais visível sobretudo a partir do grande êxito da Exposição Internacional de Artes Decorativas, em Paris, em 1925, que contou com pavilhões internacionais das mais diversas procedências.

Apesar da evidente intenção mercadológica, de pequenas e grandes exposições focalizando o *art déco*, têm sido levantados alguns pontos interessantes sobre a atmosfera de todo um tempo, sintetizada através das artes decorativas (por vezes quase num prolongamento do *art nouveau* na estilização baseada no geometrismo cubista, ou filtrando uma fantasia requintada através de excentricidades peculiares) dos anos 20 e 30.

Vemos como essas diversas inspirações afloram também aqui entre nós, mesmo na Semana de 22. Assim, um dos primeiros a acusar motivos dessa ordem seria Antonio Moya (1891-1949), com seus projetos de mausoléus fantasiosos apresentados na Semana, lembrando monumentos pré-colombianos ou do Oriente Médio, bem como seus projetos de residências datados de 1926, em que o es-

7 Embora eventos bem recentes, como o da exposição de Fernand Léger na Pinacoteca do Estado de São Paulo, já tenham sido uma interessante tentativa de analisar esse artista em suas relações com artistas brasileiros da década do modernismo.

8 Na década de 70, escrevendo sobre a sua própria experiência como artista brasileiro e latino-americano vivendo num grande centro como Nova York, Antonio Henrique Amaral faz referência comparativa com os artistas da década de 20: “Mas será que alguns deles realmente se interessaram, na época, em participar, dialogar e entrar mesmo na problemática cultural da época ou eram apenas turistas interessados, artistas de passagem ‘sentindo a barra’, tendo experiências pessoais, mas, de certa forma, meio *detached* do meio cultural que ora observavam como estrangeiros, ora participavam porque lá estavam acotovelando-se com os ‘nativos’? Creio que a posição era dúbia, ambivalente como é a minha aqui. ‘Participo’ na forma de ver o que fazem, como fazem, conheço gentes, vejo como pensam artistas americanos, latino-americanos, etc., mas tenho a minha própria *inner* realidade cultural que é o meu dia a dia, que é apenas tocada superficialmente pelo que experimento aqui” (carta de Antonio H. Amaral, de Nova York, 9/abr./1974).

tilo asteca é bastante significativo, conjugado às formas geométricas.

A tal ponto foi poderosa a influência do *art déco*, ou seja, do “moderno” em geral sobre os artistas brasileiros, que alguns não acusam a influência de um ou outro artista francês da Escola de Paris mas assinalam em seus trabalhos a influência do difuso “estilo *art déco*”. Foi o caso de Antonio Gomide, Regina Graz, Vicente do Rego Monteiro, Brecheret e mesmo Tarsila, Ismael Nery e Di Cavalcanti.

Nos dois primeiros a evidência é maior pois tanto Gomide como sua irmã Regina haviam estudado em Genebra, na Escola de Artes Decorativas daquela cidade, e ela foi a pioneira, em São Paulo, na renovação de interiores segundo a lição cubista a partir de seu retorno ao Brasil em 1920. Foi também ativa no artesanato seja em tapeçaria, seja em almofadas, luminárias e *panneaux*. Nesses últimos surgiram as formas geométricas, abstratas, realizadas em veludos lisos ou amarfanhados, justapostos. Surgem igualmente nas tapeçarias os motivos indígenas típicos do *art déco*, bem como as composições com paisagens bucólicas com alongadas figuras femininas acompanhadas de galgos esguios. Já Antonio Gomide (1895-1967) estudará a técnica do afresco com Marcel Lenoir, em Toulouse, e será um dos primeiros, com Di Cavalcanti, a realizar afrescos e painéis para decoração de residências, assim como cartões para vitrais, sempre com a estilização própria do estilo do tempo. Segall também se incluiria nessas realizações, com a decoração do teto e paredes do “pavilhão moderno” de dona Olívia Penteado, estimuladora da arte moderna nessa década em São Paulo.

No caso do escultor Victor Brecheret (1894-1955), deve-se observar que, mais forte que a influência brancusiana, ele absorveu a estilização *art déco*. Ou seja, aquilo que para o romeno Brancusi não passaria de um degrau em processo de depuração, para Brecheret seria a elegância maneirista da linha *art déco* é, nessa década, transformado em característica de sua escultura em seu período mais significativo. Mesmo sua produ-

ção dos anos 30 e 40 ombreia com a mais monumental obra *art déco* do Brasil, como bem o afirma o historiador Flavio Motta: a estátua do Cristo do Corcovado, inaugurada em 1931, que domina o panorama da Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro⁹.

Quanto a Rego Monteiro, com um trabalho que, na segunda metade dos anos 20, alcança um rigor estrutural em que está presente a redução cromática observada na primeira fase do cubismo, sua pintura frequentemente mostra-se sensível ao relevo *art déco*, imitando os efeitos estilizados que constam dos Laliques de vidro leitoso, evasivos em seu anonimato de tendência.

É curioso observar que artistas modernistas de formação expressionista, sobretudo de alguma forma admiradores do expressionismo alemão, não foram absorvidos pela onda *art déco*. É o caso que observamos em Anita Malfatti e em dois modernistas da segunda geração, como Flavio de Carvalho (1899-1973) e Guignard (1896-1962).

Tarsila também seria tocada pelo ambiente das novas artes decorativas¹⁰. Pode-se facilmente observar em suas obras de fins da década de 20 motivos tipicamente *art déco*, que passam a integrar suas composições: os raios de sol em forma concêntrica (em *Pôr do Sol*), o cactus (em *Abaporu*), a fonte estilizada (no mesmo *Pôr do Sol*), aqui presente como um motivo híbrido, disfarçado pela coloração verde-vegetação, mas bem claramente visível em Paris como elemento decorativo no jardim do Pavilhão da Manufatura Nacional de Sèvres, na exposição de 1925 (projeto dos arquitetos Patou e Rapin) e, em geral, na presença constante da curva, da forma elíptica, em várias telas da época.

Pierre Legrain, famoso encadernador e artista, autor de móveis e de projetos para encadernação da Biblioteca Jacques Doucet, seria o realizador de discutidas molduras para suas telas expostas nesse ano na Galerie Percier. Molduras em pergaminho, espelhos recortados em forma geométrica, papelão ondulado, couro. A crítica se referiria aos *tableaux objets* de Tarsila em decorrência das molduras de Legrain, mas elas fornecem

9 A escultura do Cristo do Corcovado é de autoria do francês Paul Max Landowski, a partir de desenho do artista Carlos Oswald.

10 Aliás, a própria Tarsila -mulher era bem a personificação do *art déco*. Estimulada por Oswald de Andrade, depois de toailete de Jean Patou (como meu seu autorretrato, *Le Manteau Rouge*, hoje no MNBA do Rio de Janeiro), vestia-se com o renomado costureiro Paul Poiret. Também comprou tecidos desenhados por Sonia Delaunay, almofadas de Dominique, da butique de Poiret, móveis, segundo depoimento seu, de Dim, e a mobília de seu quartoviria, em seu casamento com Oswald, de Ruhlmann.



Di Cavalcanti, *Pescadores*, 1951

uma indicação da importância que a pintora sempre atribuiu ao elemento decorativo, assim como a uma possibilidade a mais de reconhecimento por ser apoiada por um nome reconhecido da cena francesa.

Ismael Nery (1900-1934), o primeiro artista a se filiar ao surrealismo como tendência, apesar do clima implícito em sua produção (aquele da indagação do destino do ser humano), também não ficaria imune às tendências decorativas da época, como se pode constatar em particular em suas aquarelas e desenhos que o aproximam de artistas da época parisiense¹¹. Ao mesmo tempo deve-se registrar que, em sua fase surrealista visceral, seu último período, diminuem sensivelmente esses elementos decorativos.

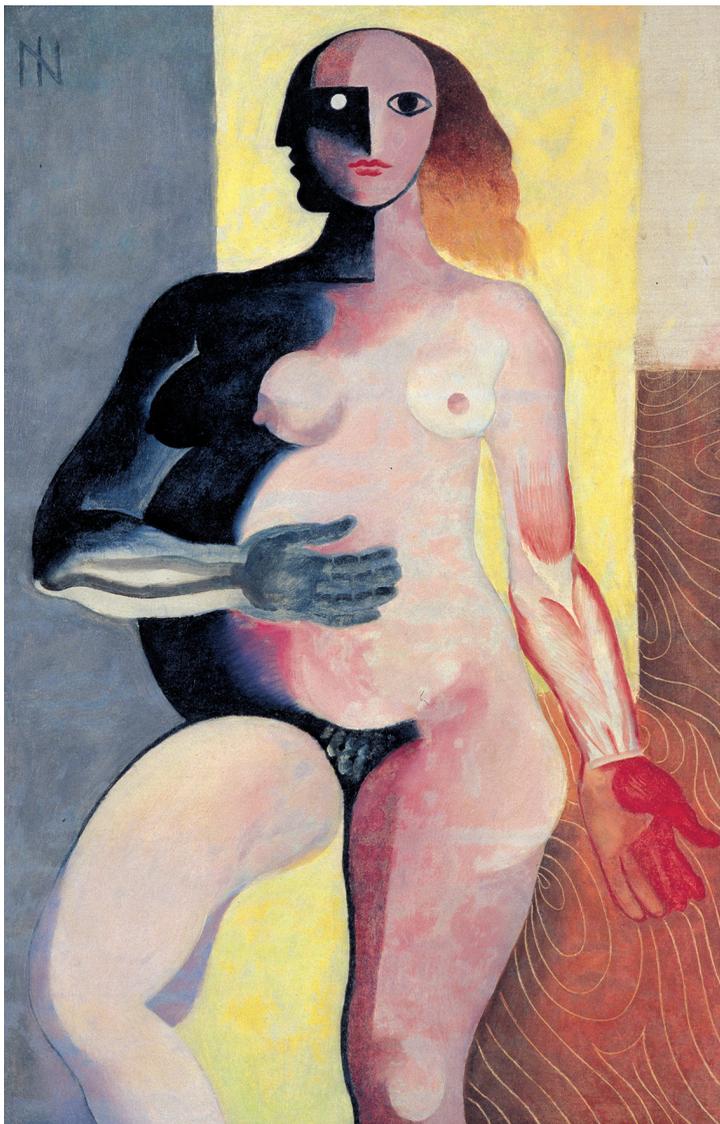
O *art déco* fundido com ideias da Bauhaus estaria igualmente presente na decoração interior da Casa Modernista projetada por Warchavchik, e, em 1930, aberta a vi-

sitação pública, com paisagismo moderno – e tropical – de autoria de Mina Klabin, tendo se constituído em um dos grandes acontecimentos artísticos do ano.

A moda francesa mais atual fascinava a burguesia ilustrada. No entanto, Mário de Andrade era lúcido em relação a mais essa importação: “Nós brasileiros”, escrevia ele em 1928, “temos um dilúvio de motivos assim pr’as nossas decorações, café, milho, borboletas, cobras, etc. No entanto, empregamos acanto, louro, óvulos, cabeças de carneiro e outras macaqueices que só têm de nacional serem macaqueações”.

Essa recusa da aceitação da realidade nacional denunciada por Mário de Andrade traz implícita a tradicional postura “colonizada” do artista brasileiro (os Estados Unidos, por exemplo, também vivenciariam esse fenômeno até a eclosão de seu realismo e arte expressionista-abstrata, mesmo antes

11 Ver, por exemplo, a proximidade de soluções formais de Nery com as da artista Tâmará de Lempicka (1898-1980), residente em Paris nos anos 20 e consagrada como pintora da década do *art déco*.



ACervo MAC

Ismael Nery, *Figura*, 1927-28

do *pop*). Mas o artista brasileiro experimentalista, com a dificuldade das viagens para os artistas a partir da crise de 1929, um isolacionismo que o obrigaria a se voltar para a sua realidade, ocasionando esse “necessariamente nacional” a que Mário de Andrade se refere. Esse dado seria, em certa medida, a característica operária e social, a despeito dos participantes, da Família Artística Paulista, em São Paulo, e do Núcleo Bernardelli, do Rio de Janeiro, grupos que expõem coletivamente na década de 30, em contraposição marcada ao erudito ou cosmopolita.

Mas uma outra vertente não menos importante dos vínculos Brasil-França no mo-

dernismo seria a da música. Refiro-me em particular à importância dos ritmos brasileiros, para Darius Milhaud, em suas composições inspiradas em nosso país, depois de aqui viver como secretário do embaixador Paul Claudel no Rio de Janeiro, antes de 1920. Por outro lado, é certo que compositores franceses seriam observados por Villa-Lobos e mesmo Souza Lima, em suas vivências parisienses. Tarsila igualmente teve vínculo de conhecimento e mesmo amizade com Eric Satie, que a presenteou com uma partitura original (a grafite), tendo sido, ele e sua mulher, a escritora Juliette Roche, frequentadores do ateliê da artista, em Paris.

Terminando, os dois extremos do caráter modernista, o internacionalista, procedente do contato com a Europa e em particular com Paris, e a pressão da realidade local, a chamar o artista para o seu espaço, tradições e contradições, através do pluralismo cultural de um país como o Brasil, fariam com que surgisse, a partir do modernismo, segundo a pesquisadora Telê Ancona Lopez, uma nova perspectiva de atuação, a propor um duplo caminho: a) romper com a arte de importação; b) pesquisar o popular. Ou seja, através do dado popular, restaurar a dignidade da língua e das manifestações populares a influir na literatura.

Essa preocupação com a realidade local, influenciada, sem dúvida, pelas alterações político-econômicas que ocorrem no Brasil (a partir das agitações internas dos anos 20, como a revolução de 1924, por exemplo, mas em particular em função da chegada ao poder de Getúlio Vargas em 1930), acentuaria nos artistas que emergem na década de 30 uma preocupação com o social, menos evidente na década anterior.

Uma menor preocupação pelas realizações da vanguarda europeia (com exceção da personalidade ímpar, nessa década, de Flávio de Carvalho) estaria implícita na nova postura das artes visuais. Assim como, no plano literário, significaria o início de todo um ciclo de produção baseado na realidade local, como nos demonstrou o romance nordestino com Jorge Amado, Graciliano Ramos, Lins do Rego e Raquel de Queiroz, por exemplo.