



Afro-Ásia

ISSN: 0002-0591

ISSN: 1981-1411

Universidade Federal da Bahia

Dunn, Christopher
DESAFIANDO O MITO DE 1922
Afro-Ásia, núm. 66, 2022, pp. 628-636
Universidade Federal da Bahia

DOI: <https://doi.org/10.9771/aa.v0i66.52076>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77075112021>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais informações do artigo
- ▶ Site da revista em redalyc.org

UABEM redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

DESAFIANDO O MITO DE 1922

CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. 372 p.

De vez em quando, aparece um livro que desloca o debate em torno de um determinado assunto de tal forma que se torna impossível, ou, no mínimo, desaconselhável, entrar na discussão sem lidar com ele. Estes livros raramente apresentam argumentos inteiramente novos, mas conseguem captar e sintetizar de modo instigador uma crítica que circula há algum tempo. Como trechos de pavimentação sobre caminhos de terra, eles se estendem e solidificam trilhas previamente batidas. É o caso do novo estudo de Rafael Cardoso, *Modernidade em preto e branco*, que defende uma compreensão temporalmente expansiva do modernismo brasileiro que desafia o “mito de 1922” associado à Semana de Arte Moderna em São Paulo, descrita como uma cidade “ainda provinciana

apesar de sua grande prosperidade” (p. 18). As inovações estéticas da geração anterior foram ofuscadas por este mito propagado por intelectuais paulistas durante a segunda metade do século XX. O centenário da Semana de 1922 ocasionou uma infinidade de eventos e publicações, em grande parte comemorativas, tornando a *Modernidade em preto e branco* uma intervenção bem-vinda. Bem escrito e enriquecido com uma impressionante coleção de ilustrações coloridas, está destinado a se tornar um clássico da historiografia da modernidade cultural brasileira.

Seguindo a injunção de Perry Anderson de que devemos falar em “multiplicidade de modernismos” (p. 17), Cardoso rejeita qualquer definição formalista relativa a princípios estéticos ou categorias

estilísticas. O modernismo foi, ao invés disso, reação a uma condição de modernidade marcada por profunda ambivalência, já que a promessa de liberdade pessoal, novas oportunidades de emprego e emergentes formas de representação democráticas coincidiram com a exploração capitalista do trabalho, novas tecnologias de violência e a destruição de formas de vida tradicionais, levando a um sentimento de alienação e insegurança, sobretudo para os habitantes das cidades. Com o advento da modernidade capitalista, “tudo que é sólido se desmancha no ar”, para lembrar a expressão de Marx. Contra a narrativa evolucionista da história da arte, com sua periodização correlata a uma sucessão de estilos, Cardoso aponta para “uma série de modernismos alternativos, que se entrecruzam e se sobrepõem a partir da década de 1890” (p. 17).

O surgimento desses modernismos plurais no Brasil ocorreu dentro de um contexto histórico marcado pela abolição da escravatura, o fim da monarquia e a fundação da Primeira República, que coincidiu com a imigração europeia, a industrialização

incipiente, a eletrificação urbana e a chegada de novas tecnologias de transporte e comunicação. Como em outras cidades daquela época, a “*belle époque tropical*” do Rio de Janeiro alimentou uma cultura francófila na literatura, arte visual, arquitetura e no planejamento urbano. Um concomitante desprezo e medo pela vasta população de negros e mestiços se baseou em uma ideologia de supremacia branca, típica das elites intelectuais durante a era do racismo científico. A destruição dos cortiços do centro da cidade para dar lugar aos projetos de renovação urbana inspirados no barão Haussmann, que reformou Paris no século XIX, levaria à formação de favelas, local de moradia para uma grande parte da população pobre, incluindo antigos escravizados, imigrantes recém-chegados e veteranos da guerra de Canudos. Por outro lado, o Rio de Janeiro do início do século XX também contou com grandes escritores afrodescendentes, como Lima Barreto e João do Rio, a primeira geração de sambistas, como Donga e Pixinguinha, e uma comunidade artística inter-racial que estava profundamente envolvida com a vida social e a cultura popular da cidade.

Cardoso critica a tendência de se entender o modernismo segundo as esferas linguísticas do inglês, francês ou alemão, ignorando que o termo “modernismo” foi cunhado pela primeira vez em espanhol, na década de 1880, pelo poeta nicaraguense Ruben Darío. O poeta foi um dos primeiros defensores latino-americanos do parnasianismo francês, um estilo literário altamente formalista que rejeitou os impulsos nacionalistas do romantismo e promoveu o credo esteticista da *l’art pour l’art*. Seu poema mais famoso, “El cisne” (1888), um soneto alexandrino, exaltava a graciosa ave como um símbolo da renovação artística anunciada pelo modernismo. Em 1906, Darío passou pelo Rio de Janeiro onde se encontrou com membros da elite literária, incluindo Elysio de Carvalho, ateu e anarquista, tradutor de Oscar Wilde, que publicou naquele mesmo ano um livro sobre o poeta nicaraguense para o público brasileiro (p. 22).

Modernidade em preto e branco dialoga com o livro de Mônica Pimenta Velloso, *Modernismo no Rio de Janeiro* (1996), que mostrou que a modernidade artística surgiu no Rio do *fin de siècle* nos domínios

da ilustração, do humor e do jornalismo, sobretudo a crônica, em vez das belas artes e da literatura. Antes disso, o estudo *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização do Brasil* (1987), de Flora Süssekind, mostrou como a técnica literária se transformou ao adotar novas estratégias de representação associadas à fotografia, ao cinema e ao desenho gráfico. Um dos *insights* mais aguçados de Süssekind foi mostrar que poetas canônicos como Olavo Bilac, o principal proponente do parnasianismo no Brasil, estavam muito mais sintonizados com a modernidade urbana, tanto na forma quanto no conteúdo, ao mesmo tempo que, enquanto jornalistas e publicitários, produziam diariamente crônicas sobre a vida cotidiana e propagandas para vender produtos. De certa forma, eles levavam vidas duplas, uma reservada ao elevado reino da poesia e a outra – suas ocupações diurnas – aos ritmos da vida e do comércio da cidade.

Enfocando a cultura visual, Cardoso chama nossa atenção para pintores como Eliseu Visconti e Gustavo Dall’Ara, o fotógrafo Augusto Malta e os artistas gráficos J. Carlos, Raul Pederneiras e Calixto

Cordeiro, conhecido como “K. Lixto”, que ilustravam uma série de revistas como *O Malho*, *Fon-Fon!* e *Careta*. Esses artistas produziram algumas das primeiras imagens da vida cotidiana nas favelas. *Uma rua da favela* (1890), de Visconti, e *Tarefa Pesada: Favela* (1913), de Dall’Ara, são caracterizadas pelo naturalismo documental que Cardoso compara favoravelmente ao *Morro da favela*, de Tarsila do Amaral (1924), que sugere “a estetização da miséria” (p. 64). As ilustrações de J. Carlos, em contraste, são frequentemente imbuídas de estereótipos racistas semelhantes aos encontrados nos Estados Unidos, que retratam a favela como um espaço de negritude estigmatizada. A obra de J. Carlos é mais interessante quando está zombando da alta sociedade ou das celebridades estrangeiras, como F. T. Marinetti, o futurista italiano que se tornou propagador do fascismo, que fez uma viagem ao Rio, em 1926, e visitou o Morro da Favela. Em uma capa para *O Malho*, J. Carlos mostra um Marinetti arrogante, com um rosto que parece uma máscara branca, pairando sobre o Morro da Favela, numa postura ridícula de comando enquanto olha para o céu.

Cardoso conta a história de um grupo de artistas boêmios que participavam do carnaval, dançavam o maxixe nos salões de festa e se divertiam nos cafés e cabarés do centro da cidade e no bairro adjacente da Lapa. Somos apresentados ao grupo multidisciplinar de artistas e escritores imortalizados no quadro *Boêmia*, de Helios Seelinger (1903), que Cardoso descreve como uma espécie de alegoria das noitadas cariocas. Como “manifesto visual” de um novo espírito artístico (p. 103), a pintura foi notada por sua técnica descontraída e solta, seduzindo o júri do salão da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), que concedeu ao artista um cobiçado prêmio de viagem para estudar na Europa. Os boêmios no quadro de Seelinger incluíam os principais artistas e escritores do dia, alguns dos quais, como João do Rio, Rodolpho Chambelland, Raul Pederneiras e K. Lixto, se interessaram particularmente pelo potencial estético do carnaval, que lhes oferecia um contexto para o encontro entre a elite e as classes populares. K. Lixto foi um dos vários ilustradores da época que emprestou seus consideráveis talentos como cenógrafo às

Grandes Sociedades, os grupos carnavalescos de classe média branca que dominaram o carnaval do Rio até o advento das escolas de samba, no final da década de 1920. Ao mesmo tempo, ele criou algumas das mais dinâmicas ilustrações de capa com temas carnavalescos para *O Malho* e *Fon-Fon!* Pintores acadêmicos treinados na ENBA também voltaram sua atenção para o carnaval como uma forma de vivenciar a sociedade para além da comunidade das belas artes (p. 127). A pintura *Baile à fantasia* (1913), de Rodolpho Chambelland, apresenta quatro casais de foliões fantasiados, sensualmente enlaçados enquanto dançam o maxixe, que um crítico da época elogiou por sua “técnica colorista” e “grande caráter local” (p. 130). *O dia seguinte* (1913), de Arthur Timotheo da Costa, retrata um homem branco de ressaca, vestido de Pierrot, sendo levado à casa por um amigo. Um trabalhador negro limpa a calçada depois do carnaval, sob o olhar atento do motorista atrás do volante de um automóvel, então uma novidade para os mais ricos. O mais renomado pintor negro do início do século XX, Timotheo da Costa estava em sintonia com questões de

representação negra e desigualdade racial como sugerido pelo contraste entre o folião branco indo dormir e o operário negro que precisa trabalhar após as festividades (p. 132).

O modernismo carioca era, segundo Cardoso, “de fabricação própria”, com uma gama de práticas e discursos divergentes, “sem ser importado pronto de algum teórico ou movimento autorizado” (p. 146). As expressões visuais mais inovadoras da modernidade carioca surgiram no domínio das artes gráficas relacionadas com a nova cultura dos periódicos de grande circulação. Em graus variados, elas estavam comprometidas com a *art nouveau*, um estilo internacional de artes decorativas e arquitetura que “virou febre Rio de Janeiro” com sua “sinuosidade vegetal, suas curvas assimétricas e seus ornamentos característicos” (p. 149). Promovida por artistas eruditos como Eliseu Visconti, Helio Seelinger e o influente crítico Gonzaga Duque, que contribuíram para revistas de curta duração como *Atheneida*, *Renascença* e *Kósmos* durante a primeira década do século XX, a *art nouveau* teve continuidade nas revistas já citadas na década seguinte (p. 155). A *art nouveau* era

bem adequada aos artistas dedicados a quebrar barreiras entre artes acadêmicas e aplicadas, incluindo um jovem Emiliano Di Calvalcanti que mais tarde aplicaria elementos do estilo em sua capa do programa de exposições da Semana de 1922.

Os modernistas cariocas, segundo Cardoso, nunca assumiram a “postura agressiva de oposição” que definiu as vanguardas em outros contextos históricos (p. 136). De fato, o termo “vanguarda” raramente aparece no livro, o que está de acordo com o projeto de Cardoso de considerar “uma multiplicidade de modernismos” (entre 1890 e 1945), vistos em termos de diferença e não de ruptura.

Há vantagens nessa abordagem, que evita a falácia historicista implícita na expressão “pré-modernismo”, que felizmente caiu em desuso. No entanto, também obscurece pontos de descontinuidade e revolta. Já em 1911, apenas cinco anos após a visita triunfante de Ruben Darío ao Rio de Janeiro, o poeta mexicano Enrique González Martínez escreveu “Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje”, um soneto que clamava por torcer o pescoço do cisne e deixar para trás o modernismo dariano. Nos anos

seguintes, irromperam movimentos de *vanguardia* em vários países hispano-americanos. No Brasil, Manoel Bandeira ridicularizou o formalismo dos parnasianos em “Os sapos” (1919) (“A grande arte é como labor de joalheiro”), que leu na Semana de 1922, seguido por “Ode ao burguês”, de Mário de Andrade (“Eu insulto o burguês-funesto! O indigesto feijão com toucinho, dono das tradições!”). Esses escritores certamente não se entendiam como modernistas no sentido parnasiano ou simbolista associado a Darío. Críticos literários e historiadores há muito entenderam o modernismo brasileiro como análogo às vanguardas hispano-americanas e ligado a vanguardas históricas como o cubismo, o surrealismo, o construtivismo e o dadaísmo. Não está claro como Cardoso entende as vanguardas em relação aos modernismos de *fin de siècle*. Será que representaram uma ruptura, como a maioria dos estudiosos têm argumentado, ou uma iteração meramente “agressiva” do modernismo?

Cardoso chama a atenção para os problemas do modernismo paulista, assim como seu elitismo, suas polêmicas gratuitas e sua inflada

autoimportância. Sua crítica mais incisiva é dirigida a Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, retratados como paulistas brancos e ricos que sabiam se posicionar como modernos “segundo padrões parisienses” para melhor convencer os formadores de opinião (p. 23). O quadro *A Negra* (1923), de Tarsila, ele argumenta, “deve [sua fama] mais à voga primitivista pela chamada *négrophilie* que fazia sucesso em Paris, do que aos debates sobre a questão racial” no Brasil (p. 206). Escreve com razão que a obra, que retrata uma mulher negra nua, sentada, com traços desfigurados, não pode ser interpretada como “afirmativa da identidade afro-brasileira” (p. 206). Mas não considera se “o caráter ambivalente” da obra poderia sugerir uma crítica paródica, tanto do primitivismo parisiense como das imagens estereotipadas e pejorativas que circulavam no Brasil, assim como os desenhos racistas de J. Carlos.

Anos mais tarde, Oswald e Tarsila, entre outros, lançariam a antropofagia, um movimento que exaltava a figura do índio selvagem, que praticava o canibalismo ritual dos inimigos vencidos como um símbolo de autonomia cultural. Cardoso se une

a um coro de estudiosos contemporâneos que tem criticado a antropofagia por apropriar-se das culturas alheias, resultando no “apagamento de vozes marginalizadas” (p. 218). No entanto, tal conclusão subestima a crítica anticolonial da civilização cristã, mercantil e patriarcal do movimento antropofágico e seu desejo utópico de uma alteridade radical, que aspira tornar-se o outro ao reconhecer o outro em si. Dos concretos aos tropicalistas, de Elza Soares a Emicida, de Hélio Oiticica a Adriana Varejão, a antropofagia tem inspirado um espírito de cosmopolitismo e invenção nas artes brasileiras.

A pesquisa de Cardoso é meticulosa, mas tende a ignorar contraexemplos importantes que atenuariam ou complicariam seus argumentos. Ele observa com razão que os modernistas de 1922 criticaram a geração anterior por copiar modelos europeus, mas estavam igualmente presos aos modelos parisienses. Continua, entretanto, que por isso “deixaram de reconhecer expressões vibrantes da vida moderna, como a cultura nascente do samba e do Carnaval” (p. 90), uma afirmação que é mais difícil de sustentar. É bem conhecido que a extensa

pesquisa etnomusicológica de Mário de Andrade menosprezou a música popular urbana, mas ele também foi o autor de “Carnaval Carioca”, talvez o melhor poema modernista dedicado precisamente à “cultura nascente do samba e do Carnaval”:

Em baixo do Hotel Avenida em 1923
Na mais pujante civilização do Brasil
Os negros sambando em cadência.
Tão sublime, tão África!

O próprio Pixinguinha lembrou que Mário de Andrade sempre acompanhava os sambistas durante suas visitas ao Rio, de acordo com João Baptista Pereira em seu estudo clássico, *Cor, profissão e mobilidade*. Por sua vez, Oswald saudou aos “cordões de Botafogo” como uma espécie de antídoto para Wagner, o epítome da música erudita europeia, e os declarou “bárbaro e nosso” em seu “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924). O que quer que se pense da linguagem exaltadora desses trechos, eles sugerem que os modernistas paulistas não ignoraram a cultura popular. Tanto no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” como no subsequente “Manifesto Antropófago” (1928) encontramos

numerosas referências à fotografia, teatro, cinema, música popular, carnaval, e até mesmo à recém-inventada televisão, que logo se tornaria uma tecnologia de entretenimento de massa.

Ficamos com uma imagem distorcida dos modernistas paulistanos como estetas chatos e mal-humorados, recolhidos em seus ateliês e salões em São Paulo, ignorantes de seu privilégio de classe, da cultura popular e das tecnologias modernas. É uma imagem que espelha a visão redutora da elite cultural da *belle époque* tropical do Rio que Cardoso procura desmentir. No final da Introdução, Cardoso oferece estes contrastes:

Comparadas à fina manipulação que Lampião exerceu sobre a imprensa por meio de mídias como fotografia e cinema, as estratégias de Oswald de Andrade para promover a Antropofagia mais parecem travessuras de um colegial peralta. Comparadas ao poder retumbante de um desfile de Carnaval, as ideias de Mário de Andrade sobre música ecoam os corredores vazios da torre de marfim. Comparadas ao arrojo gráfico de K. Lixto ou J. Carlos, obras de arte produzidas com o intuito declarado de serem revolucionárias parecem hoje insípidas (p. 37).

São *boutades* divertidas, mas o que significam essas comparações? Como podemos comparar as estratégias promocionais de um poeta de vanguarda com as de um cangaceiro procurado por um cineasta local enquanto era caçado pelas autoridades federais? Talvez a manipulação da mídia por Lampião seja melhor comparada ao uso mais impactante (e obviamente obscuro) da fotografia por aqueles que exibiram como advertência sua cabeça cortada e as de outros cangaceiros – uma *mise-en-scène* macabra analisada no último capítulo de *Modernidade em preto e branco*. Quais ideias sobre música poderiam se comparar ao “poder retumbante” de um desfile carnavalesco? Havia críticos de música da *belle époque* tropical cuja escrita tinha um poder tão forte e lúdico? Suponho que Tarsila do Amaral é alvo da última farpa, mas não me lembro de ela ter se declarado revolucionária. De qualquer forma, não seria o arrojo gráfico de K. Lixto e

J. Carlos melhor comparado com seus contemporâneos internacionais, como o tcheco Alfons Mucha, o alemão Adolfo Hohenstein e o inglês Aubrey Beardsley, que também trabalhavam com a estética *art nouveau*?

Apesar de minhas ressalvas sobre a discussão de Cardoso com os modernistas paulistas, o seu estudo é uma realização notável. Publicado em inglês como *Modernity in Black and White: Art and Image, Race and Identity in Brazil, 1890-1945* (Cambridge University Press, 2021), já foi agraciado como um dos vencedores do Prêmio Roberto Reis, concedido pela Brazilian Studies Association. Mais importante, tem provocado numerosos debates e servido como pedra de toque para a reavaliação do modernismo brasileiro. Embora o livro focalize o modernismo carioca e sua relação com o mito de 1922, ele serve também como um convite para repensar os modernismos brasileiros além do eixo Rio-São Paulo.

Christopher Dunn  

Universidade de Tulane

doi: 10.9771/aa.v0i66.52076

