



ANTIMODERNOS O INCÔMODO NA CENA

ANTI-MODERNS THE NUISANCE ON THE SCENE

George Rembrandt Gutlich, Professor adjunto de Gravura em Metal na EBA-UFMG

RESUMO

A modernidade em artes visuais, geralmente associada ao Impressionismo e este às conquistas da óptica e às mudanças sociais, resultou num sistema dicotômico de identificação impreciso. Se apresentam aqui alguns pontos considerados antimodernos e que visam oferecer um panorama um pouco mais que um programa do movimento. Recorro ao modelo brasileiro, em comparação às matrizes e, então, à reflexão sobre o contexto e os desdobramentos da Semana de Arte Moderna de 1922.

PALAVRAS-CHAVE

Modernidade; semana de arte moderna de 1922; antimoderno

ABSTRACT

The Modernity in visual arts, initially associated to the Impressionism with the achievements of optics, and social changes, resulted in a dichotomous system of identification of stylistic currents that presents many voids. Some points of actions considered anti-modern and aimed at offering a slightly more diverse panorama than that of a cohesive programme are presented here. I use the Brazilian model, in comparison to the matrices and, then, to the reflection on the context and the unfolding of the Modern Art Week of 1922.

KEYWORDS

Modernity; modern art week of 1922; anti-modernity.



INTRODUÇÃO

Adentro este assunto na condição de narrador, como portador de informações em fonte secundária. Nesta condição trago à cena o depoimento de um grande amigo, o gravador Marcello Grassmann (1925-2013), a quem indaguei por algumas vezes sobre o cenário cultural na cidade de São Paulo, à época de sua formação. Em específico, e o que interessa ao nosso contexto, quis saber sobre a Semana de Arte Moderna de 1922. Por zelo, abordei mais de uma vez o mesmo assunto, apenas para checar a reincidência das declarações.

Quanto à biografia do artista gravador, nascido três anos após o citado evento, era de se intuir que os ecos do importante certame orientassem sua vocação estética. No entanto, a resposta foi negativa, pois categoricamente disse nada saber do assunto antes dos anos 1970. Ou seja, apenas quando se tornou História, o evento ganhou a devida importância na composição de uma linhagem modernista.

Creio que não foi por falta de convívio com protagonistas da Semana de 22 que as informações não chegaram ao artista em questão. Apesar de ter sido admirado por Mário de Andrade, que comprava regularmente seus desenhos e gravuras (obras que se encontram do acervo do IEB-USP), a Semana, em sua complexidade, parece que aguardou algumas décadas para ter o devido reconhecimento, advindo do trabalho de pesquisa e não da resistência de uma memória coletiva. Louve-se aqui o papel historiográfico exemplar de Aracy Amaral (AMARAL, 1998) por trazer à luz, e com discenimento crítico, a cena modernista promovida no Teatro Municipal de São Paulo entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922.

Retornando às memórias, os modelos que guiaram a poética de Grassmann estavam ligados diretamente aos do expressionismo germânico e à figura emblemática de Oswaldo Goeldi (ambos modelos antimodernos em essência,



pois emulavam os princípios do Romantismo). Os antecessores paulistanos estavam alijados na lista de influência. No entanto, uma informação de relevância a ser destaca é a admiração repetidamente manifestada por Marcello em relação a seus mestres entalhadores do Liceu Masculino, onde aprendeu a esculpir ornamentos florais, grotescos e quimeras, fonte de todo o seu imaginário. Mesmo após ter estudado em academias importantes, como as de Viena e Paris, destacava a importância desses artesãos em sua formação.

A cena que se pretendia modernista promovia a fusão do acadêmico, do artesão e do revolucionário. Num mesmo ambiente conviviam os modernistas e o venerável Pedro Alexandrino, que teve a honra de terminar seus dias como o grande mestre da pintura em São Paulo, em 1942, sendo reverenciado inclusive por sua ex aluna, Tarsila do Amaral.

.No bojo dessa controvérsia tivemos ali um pretense rompimento nas artes...um rompimento que atecedeu à uma tradição. E, para corrigir esta lacuna, a sociedade teve de inventar uma academia: a escola de Belas Artes, que foi fundada em 1925 e contou com o próprio Mario de Andrade entre seus professores.

Desta forma, apresentei um cenário controverso, mas divertido do ponto de vista da especulação historiográfica, e creio ter enunciado o problema maior da modernidade, que é a sombra da antimodernidade, sem a qual aquela não existiria.

O MODERNO E A MODA

Numa leitura dos episódios da arte brasileira, os dados não se alinham para formar uma gradação evolutiva. A situação anunciada pela Semana de 22, deixou explícita o quão mutável era a divisão entre o que se pretendia vanguarda e que se configurava uma tradição ainda em processo de adaptação. A indefinição de um posicionamento estético pareceu propícia a fomentação de uma produção artística animada por uma busca aberta. A indefinição do conceito



de modernidade do evento pode ser ilustrado aqui pela presença dos projetos do arquiteto Georg Przyrembel, de linguagem neocolonial e neobarroca. Nesse bojo de discussões o amaldiçoado antimodernista, Monteiro Lobato, bem poderia ser chamado à cena para defender o ideário neocolonial, visto por ele como uma forma de afirmação de valores nacionais.

Antoine Compagnon, em seu ensaio “Os antimodernos”, situa as antíteses do moderninismo e afirma que: *“Os antimodernos - portanto , não os tradicionalistas, mas os autênticos antimodernos,são aqueles que o moderno não engana, aqueles que sabem. Primeiramente, pensa-se que que eles deveriam ser diferentes dos modernos, mas logo se vê que são os mesmos, os mesmos vistos sob um outro ângulo, ou os melhores dentre eles. (...)”* (COMPAGNON, 2014, p. 12). Esta situação aparentemente dubia proposta pelo autor auxilia iluminar figuras emblemáticas da arte francesa e da brasileira.

Por sua análise , Baudelaire e seu eleito Constantin Guys seriam antimodernos.alçados à categoria de modernos. Baudelaire era amigo de Édouard Manet, mas preferiu situá-lo como um decadente. O que Baudelaire viu de decadente em Manet?Irônicamente , *o pintor da vida moderna* escolhido por ele não se enquaria às prerrogativas convencionadas posteriormente. (BAUDELAIRE, 1997). A própria figura de Baudelaire como um marco na modernidade é controversa, segundo a leitura de Compagnon.

Foi a admiração pelo gravador Charles Meryon, que resultou na monumental obra *As Flores do Mal* , obra que localizou o escritor como fundador da estética da sociedade industrial, ao inaugurar a ideia de uma *cidade personagem*, e não apenas como pano de fundo para as paixões humanas. Sobre Meryon comentou que *“Com muita raridade vi representada com mais poesia a solenidade natural de uma cidade imensa. As majestades da pedra acumulada, os campanários apontando para o céu, os obeliscos da indústria vomitando contra o firmamento suas coalisões de fumaça(...)”* (BAUDELAIRE, 1988, p. 136). A cidade aqui



representada, em gravuras e depois em poesia, não celebrava a renovação urbana, como seria de se esperar de um modernista categórico, mas os paradigmas da urbe desemesurada.

A origem do vocábulo *Moderno* deriva do latim e possui equivalência àquilo que é da ordem do dia, da mesma forma que *Hodierno*. Moderno, *da moda* ou do *modo* de fazer.. Por um radicalismo, é aquilo que segue os ditames da moda. Neste momento a figura do Antimoderno é crucial promove o ruído, como aquele que contesta o que é de comum acordo, o que está em vigência enquanto modelo.

A modernidade estudada por Compagnon diverge da brasileira em diversos aspectos. No contexto francês o bojo das revoluções estéticas e das causas sociais resultaram numa vedadeira batalha do gosto. Numa leitura objetiva, os artistas brasileiros se enamoraram da modernidade e quiseram absorvê-la às pressas e de camarote, de um ponto onde a revolução estava apartada da radicalidade do discurso.

Não se julga aqui a qualidade da produção, mas se observa a ausência das figuras e momentos antimodernos situados no amago da questão européia. A ausência de um ideário modernista, a exemplo dos manifestos futuristas italianos, conduziu a uma situação peculiar, como releva o fato de uma das musas da modernidade, Tarsila, ter reverenciado seu velho mestre, Pedro Alexandrino, mesmo depois de ter estudado comos grandes mitos da modernidade, Lovis Cortinth e Férrand Léger.

Uma outra modernidade poderia ser estudada no Brasil, e consequentemente também uma antimodernidade, como a que se manifestava nos ambientes dos Liceus de artes e ofícios, revelada por uma busca original de artistas decoradores e e nas Academias; onde se insinuava pelo gesto nascente de uma pintura mestiça, na identificação dos modelos da terra e da luz tropical.



Compagnon propõe um inventário da figura antimoderna. Ele a divide em seis categorias: em primeiro lugar, a figura histórica ou política; em segundo, a filosófica; em terceiro, uma figura moral ou existencial; em quarto, a personagem religiosa ou teológica; em quinto, a necessidade de um cânone estético, no caso, o sublime; por fim, a figura do estilo. (COMPAGNON, 2014, p. 22).

As prerrogativas expostas pelo autor por vezes encontram semelhanças, mas de modo geral não aparentam paralelos imediatos no complexo caldeirão cultural brasileiro, fruto de uma sociedade ainda radicalmente extratificada ainda no momento da Semana de 22.

A partir de outro exemplo, buscarei ampliar um pouco o espectro, mas sem perder a ideia inicial, que é a de compreender a natureza da modernidade e da antimodernidade no Brasil.

Engendrada quase trinta anos após o evento inaugural, em 1951, a Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, foi concebida como projeto político e estético que viria instituir Moda, ou Modernidade de maneira sistemática.

Se a arte abstrata se sedimentou no Brasil a partir de uma instituição do gosto, promovida pela Bienal, podemos observar a reação de outra testemunha, o arquiteto João Vilanova Artigas, e o desconforto causado por essa situação. Num artigo intitulado *“A Bienal é contra os artistas brasileiros”* Artigas revela a consciência da instauração de uma ditadura do gosto, a partir de um projeto político. Um projeto que previa o enfraquecimento das influências do realismo socialista no Brasil. Apesar de Artigas ter participado como parte da diretoria do MAM de SP quando da primeira exposição de abstração, em 1949, sua postura se alterou quando se deparou com o projeto ao qual o abstracionismo estava associado (ARTIGAS, 1951, pgs 10-12).

Se a Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo regulamentou a modernidade, convém iluminar outra figura antimoderna fundamental, Lina Bo Bardi, e que orientou uma leitura paralela do estado da arte do que se fazia em



termos de artes plásticas (no sentido mais amplo do conceito), e instaurada no vazio da modernidade oficial. Lina equalizou num a uma mesmo patamar o antigo, o novo, o artista e o artesão

Enquanto curadora de mostars antológicas, com *A Mão do Povo Brasileiro*, realizada em 1969, eliminou escolas e temporalidades. Pelo movimento da anti eugenia curatorial, Lina avizinhou designers, artesãos e artistas e mostrou por obras o quanto buscou mostrar a radicalidade atemporal e anônima do ato da criação.

Ela foi contra a modernidade entendida no sentido da Moda e de um Modus de fazer regulamentado por um ideário e, desta forma, buscou compreender a singularidade do contexto da arte brasileira...e mostrou que esta não estava moldada pela fôrma euopéia, mas incluía esta em seu bojo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sob o espectro de um aparente anacronismo as buscas dos artistas artesãos parece ter balizado a ideia de uma identidade que se afirmou, antes pela persistência que pelo imediato reconhecimento, mas sobretudo pela clarevidencia de alguns iluminados antimodernos...Mário de Andrade, Grassmann, Artigas, Lina, guiados pelo lume da intuição.

O que se reconheceria como Regionalismo Crítico da arquitetura, conceito desenvolvido por Kenneth Frampton em 1983, e a partir do conceito de que forças locais poderiam se afirmar contra o fenômeno da universalização sem se prender ao vernacular, mas antes à identificação de “escolas” regionais (FRAMPTON, 2003, pgs 504-505). A meu ver a ideia de “escolas” é mais generosa que a das apropriações gratuitas e das oportunas citações nacionalistas, pois pressupõe escolhas estéticas e consciencia das ações, sem negar a tradição e o popular.



O Icônico edifício do MEC, ou Palácio Ministro Gustavo Capanema., construído entre os anos 1937 e 1945, configura uma manifestação do Regionalismo Crítico, caracterizado por uma cooperação das artes com princípio de formação de uma escola. Sob consultoria de Le Corbusier, arquitetos e artistas brasileiros assinalaram de modo indelével na paisagem carioca os potentes valores de uma afirmação. O que mais se pronuncia como expressão do conceito se encontra representado pelo revestimento de azulejos com motivos marinhos, concebido por Candido Portinari.

Uma mancha gráfica azul e cintilante com motivos marinhos, citação dos ancestrais azulejos portugueses, alinhavou na interface entre os espaços externo e externo do edifício, algo de reconhecível entre as novos volumes que se anunciavam na capital. O que soaria estranho aos divulgadores de um estilo internacional de arte e arquitetura, ganhou ali um princípio de identidade e afirmação frente à linguagem nascente. Por essa busca todo um movimento de artifícios, teve que se aproximar do fazer antigo da azulejaria, buscar pigmentos que remetessem à qualidade dos azulejos das igrejas setecentistas.

O que resultou pode ser pensado como resultado formal do que se esboçou tacitamente no contexto da arte nos arredores da semana de 22, do que preencheu o vazio da modernidade.

Referências

AMARAL, Aracy. **Artes Plásticas na Semana de 22**. 5ª edição, revista e ampliada. São Paulo: Editora 34, 1998.

ARTIGAS, J.B.V. **A Bienal é contra os artistas brasileiros**. Fundamentos. São Paulo, n.26, dez. 1951, pp.10-12., In **Caminhos da arquitetura**. São Paulo : Cosac& Naiffy, 2004.

BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. Bardi, 1994

BAUDELAIRE, Charles. **Salão de 1859**. In: A Modernidade de Baudelaire. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1988.

..... **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1997



COMPAGNON, Antoine **Os Antimodernos. De Joseph de Maitre a Roland Barthes.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FRAMPTON, K. **História Crítica da Arquitetura Moderna (3ed.)**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KARL, Frederick R. **O Moderno e o modernismo. A soberania do artista, de 1885 – 1925.** São Paulo: Imago, 1985

MAM-SP. **Do figurativismo ao abstracionismo**, Catálogo da exposição. São Paulo: MAM, 1949.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas.** São Paulo: SENAC, 2004