

IDENTIDADE E MODERNIDADE. A SEMANA UM SÉCULO DEPOIS

Carlos A. Ferreira Martins

O centenário da Semana de Arte Moderna, extensivamente comemorado ao longo de 2022, deixou algumas marcas significativas. A primeira delas, sem dúvida, foi a de reafirmar a curiosa permanência e atualidade de um evento realizado numa sociedade e num mundo que a grande maioria da população teria dificuldade de reconhecer como seus.

Comparadas às condições materiais, sociais e tecnológicas de hoje, o Brasil ou a São Paulo de 1922 parecem inexoravelmente arcaicos e provincianos. Mas sua produção cultural conserva um curioso e inesperado ar de avanço e é capaz de provocar um interesse que vai do acadêmico ao jornalístico, do circuito tradicional das exposições e relançamentos editoriais aos eventos abertos nas novas mídias.

Permanência e atualidade em história não significam estabilidade de valorização, mas, ao contrário, a capacidade de provocar ou dar suporte a polêmicas, releituras ou o que nos últimos anos se passou a chamar, algo indiscriminadamente, ressignificação.

Antes da vulgarização da categoria “narrativa”, reduzida a sinônimo de “versão”, quando não diretamente assimilada a mentira ou falsa notícia, os

historiadores já sabiam que os fatos históricos, longe de cristalizados no passado, estão permanentemente sujeitos a revisões e atualizações.

Como ensinou, entre outros, Paul Veyne (1982), a narrativa é o recurso que dota de sentido e inelegibilidade um fato, fenômeno ou processo que nunca podemos captar na totalidade de suas manifestações. Assim, a história é permanente reescrita por distintas razões, que vão da necessidade de incorporar novos documentos ou descobertas que eventualmente contrariam uma interpretação dada como estável ou consolidada, até o fato de que os pontos de vista e os interesses do presente estão permanentemente submetendo os fatos históricos a novas perguntas.

Durante muito tempo polemizaram entre si os adeptos de uma relação mais respeitosa com os diferentes indícios que permitem reconstituir um fato histórico, expressa na consigna “deixe o documento falar” e os que argumentavam que o documento não fala, apenas responde às perguntas que a ele se faz.

A narrativa historiográfica, entretanto, e ao contrário do sentido fragilizado que a palavra assumiu nos últimos anos, não é terreno do vale tudo relativista. Difere de outras narrativas (a literária, a filmica etc.) por um compromisso que não pode garantir a veracidade de uma reconstituição, mas tem a obrigação de buscar a verossimilhança. Em outras palavras, a reconstituição, isto é a imagem mental proposta de um fato histórico deve ser consistente com os indícios e documentos conhecidos e validados a respeito desse fato.

Se isso vale para o trabalho do historiador em geral, no âmbito de certas histórias especiais, como a da arte ou da arquitetura, temos que lidar com alguns problemas metodológicos específicos. Argan (1989) nos lembra que uma diferença fundamental é que o “fato” da história da arte é a “obra” e esta, salvo excepcionalmente e à diferença do fato histórico geral, está presente; é “presente absoluto” e, portanto, não tem que ser reconstituída. *As Meninas* de Velásquez, a Catedral de Brasília ou *A Negra* de Tarsila não precisam ser reconstituídas. Não é necessário realizar uma representação mental daquilo que se oferece diretamente aos nossos sentidos.

No entanto, é ainda Argan a nos advertir que a “presença absoluta” da obra de arte não significa a possibilidade de conhecimento objetivo e sem mediação do objeto-obra, porque, diz ele, entre a obra e o sujeito do conhecimento ou fruição se interpõem sucessivas camadas de interpretação que se agregam a ela como uma espécie de pátina.

O que nos cabe, portanto, não é reconstituir a obra, porque ela ali está, mas desvendar os nexos as sucessivas camadas de interpretação que, elas sim, nos ajudam a saber como a obra foi compreendida e valorada ao longo do tempo,

até chegar a nós e responder às nossas perguntas. Que obviamente são orientadas por nossos valores e posições atuais.

A esse processo de desvendamento das sucessivas camadas de interpretação e do que elas escondem e revelam da própria obra, podemos chamar de “fortuna crítica” e devemos estar atentos ao fato de que ele revela mais das circunstâncias pessoais e sociais de cada interpretação do que da obra em si.

Como sintetiza Argan, é fácil compreender que há uma diferença entre o fato ocorrido e o fato narrado. Menos direto, mas mais importante é aceitar que o fato narrado é socialmente mais importante que o fato ocorrido.

Mas ao falarmos da Semana, qual é o fato a ser desvendado? Quais as sucessivas camadas de interpretação merecem nossa atenção prioritária?

A de um episódio ocorrido no curto espaço de tempo de uma semana, que ocupou o Teatro Municipal de São Paulo, templo cultural da oligarquia cafeeira, em que jovens majoritariamente oriundos e com o beneplácito dessa mesma oligarquia, encenam um conjunto de ações destinadas a sacudir a modorra cultural da capital do café ou, no linguajar da época, *épater les bourgeois*?

A de um esforço dessa mesma oligarquia em criar um fato alternativo à Exposição Internacional do Centenário da Independência, inaugurada na capital da República em 7 de setembro de 1922, mas cujos preparativos remontam a 1920? Naturalmente há uma diferença de escala considerável entre uma semana de atividades culturais e uma exposição que contou com a construção de pavilhões expositivos de 13 países estrangeiros além de outros tantos dos estados brasileiros ou de setores econômicos.

Mas é interessante pensar que, para além da representação do progresso técnico que marca a longa série das exposições internacionais desde a metade do século XIX, essa tem a peculiaridade de ser a primeira das exposições a celebrar o centenário de uma independência latino-americana. E ocorre logo depois do final da Primeira Guerra Mundial, carregando assim, de maneira explícita ou não, a disjunção que marcará a maior parte da produção intelectual do período, entre a necessidade de afirmar a identidade e a soberania nacionais, um século depois da independência política formal, e a vontade de afirmar a própria modernidade e reivindicar um lugar ao sol no então chamado concerto das nações.

Mas voltando ao fato a ser desvendado, falamos da Semana de fevereiro, com seus literatos, pintores, escultores e músicos se esforçando em provocar algum escândalo (a forma vanguardista por excelência de chamar a atenção na era da percepção distraída) ou do conjunto de personagens, clubes, revistas e movimentos que ao longo das décadas seguintes reivindicou e constituiu o chamado movimento modernista?

Afinal, resulta sempre curioso lembrar que Tarsila do Amaral, a musa modernista por antonomásia, não estava no Brasil durante a sua realização. Ou que Flávio de Carvalho, o multifacetado personagem da vanguarda iconoclasta, tenha retornado ao Brasil dois anos depois da Semana. Ou que o pioneiro da arquitetura Gregório Warchavchik tenha entrado em contato com o grupo modernista, provavelmente por intermédio de seu concunhado Lasar Segall, apenas em 1926.

E por fim, ainda é tema de reflexão o deslizamento entre a caracterização de “moderna” atribuída à arte da Semana, em seu próprio catálogo e a ideia de “modernista” que se consolida ao longo do tempo como denominação de um conjunto heterogêneo de ações e produções que constituiriam um movimento que teria tido como marco intermediário a Semana.

A Semana de Arte Moderna e sobretudo a institucionalização de sua construção narrativa como marco inaugural da produção cultural moderna, irradiada a partir de São Paulo, mas desdobrada em vários cantos do país voltou, nestes anos de preparação do seu centenário, a passar por um vasto e variado processo de questionamentos e revisões.

Exposições, livros, debates, revisitando personagens e contextos, se perguntando pelo protagonismo das mulheres ou pelo obscurecimento da contribuição popular e negra confirmaram, ao longo dos dois últimos anos, a tendência acadêmica a se conformar aos apelos mediáticos pela celebração das efemérides.

A polêmica travada a partir de um provocativo artigo de Ruy Castro na *Folha de S. Paulo*, contundentemente questionado no mesmo veículo por José Miguel Wisnik, trouxe uma nova temperatura e um público mais amplo a um debate que de outra forma talvez ficasse restrito ao circuito limitado do debate acadêmico e dos museus.

No centro desse debate, em que ressurge uma certa disputa bairrista entre cariocas e paulistas, está a afirmação taxativa de Castro no sentido de que a institucionalização da narrativa da Semana foi uma operação ideológico-cultural oficial por ocasião do cinquentenário, em 1972, que coincide com os momentos mais críticos da repressão do regime militar, do ideário do Brasil grande e da absolutização da censura na campanha do ‘Ame-o ou deixe-o’.

Para além da constatação de que em 1972 houve um interesse de várias instituições, do Ministério de Relações Exteriores ao MASP, passando pela USP, Castro (1922) centra o seu argumento nas incongruências da narrativa sobre a trajetória política de Oswald de Andrade, como caso específico a comprovar a subordinação dos intelectuais modernistas ao PRP, partido representante da oligarquia cafeeira paulista e, portanto, a denunciar a falsidade da narrativa que

pretende mostrar a Semana como antecedente da atualização cultural do país a partir do Golpe Militar de 1930 e do início do período varguista.

A disputa com laivos bairristas entre São Paulo e Rio não é novidade no debate cultural e assume tons particularmente duros quando referida às décadas de 1930, 40 e 50, que marcam a disputa pela hegemonia cultural entre as duas capitais, embora surja com sinais variados. Ao final dos 1940, por exemplo, coube a Geraldo Ferraz, crítico de arte e companheiro de viagem dos modernistas, questionar Lúcio Costa pela sua omissão frente ao silenciamento do papel pioneiro de Warchavchik e Flávio de Carvalho no processo de afirmação da arquitetura moderna no Brasil. (FERRAZ, 1948)

Interessante notar que Wisnik, indicando corretamente que a participação de Villa-Lobos na semana e seus desdobramentos foi essencial e por si só demonstra que ser realizada em São Paulo não basta para caracterizá-la como um evento paulista, além de questionar a possibilidade de realizar uma avaliação da Semana a partir de uma “pequena história” centrada na figura de Oswald e que “ignora as obras”, deixe de anotar que Emiliano Di Cavalcanti também era carioca. Mais do que um esquecimento, revela talvez uma tendência, que não é exclusiva, mas muito disseminada, de centrar a avaliação da contribuição da Semana e de seus desdobramentos na literatura e na música e, em segunda instância, nas artes plásticas.

Sua afirmação de que a potência e os limites do grande arco da cultura moderna no Brasil, entre os anos 1920 e 1960, consiste na aliança entre o erudito e o popular e passa pela mediação da classe média, é bastante precisa. Mas afirmar que esse arco inclui a literatura, as artes visuais, a música de concerto e chegou à MPB e ao cinema novo, apontando para um salto social que a ditadura interrompeu esquece que a arquitetura moderna brasileira, antes mesmo do famoso concerto da bossa-nova no Carnegie Hall, já tinha ampla aceitação como contribuição potente e original à cultura internacional. (WISNIK, 1922)

Voltaremos à arquitetura adiante. Mas como bem lembra o próprio Wisnik, para dar conta do processo de avaliação e revisão da Semana e de seus desdobramentos, é importante considerar que o primeiro balanço, duas décadas após a sua realização, é do próprio Mário de Andrade na célebre conferência de 1942, proferida no auditório do Ministério de Relações Exteriores a convite da Casa do Estudante do Brasil.

Aos quase 50 anos, e três antes de sua morte, o balanço que oferece Mário tem tanto de reflexão sobre as condições de deflagração e espraiamento do movimento modernista quanto de acerto de contas com sua própria obra. No primeiro aspecto, a Semana aparece como uma data, relevante, mas não inicial

e, num nível pessoal, algo constrangedora, insistindo em uma primeira fase do movimento, marcado pela descoberta de Anita Malfatti e Brecheret, pelo entusiasmo incontido na descoberta das renovações estéticas internacionais.

Mário rejeita qualquer paternidade quanto à ideia de realização da Semana, atribuindo-a difusamente a Graça Aranha ou a Di Cavalcanti, mas insistindo em afirmar Paulo Prado, legítimo representante da “verdadeira aristocracia brasileira”, como o “verdadeiro fator da Semana”.

Para Mário “só mesmo uma figura como ele e uma cidade grande, mas provinciana como São Paulo, poderiam fazer o movimento modernista e objetivá-lo na Semana.” (ANDRADE, 1942, p. 24)

O modernismo, insiste Mário, foi uma ruptura, foi “uma revolta contra o que era a Inteligência nacional” e esta vinha “imperialisticamente” da corte. Esse caráter eminentemente destruidor se devia em certa medida ao estado de guerra na Europa e as “modas” que revestiam esse estado de espírito foram “diretamente importadas da Europa.”

Num exercício sutil de análise, o Rio era “muito mais internacional” pois, como corte e porto de mar, possuía um “internacionalismo ingênuo”. São Paulo, por sua vez, conservando uma caipirice e um espírito provinciano servil, estava, por força da economia cafeeira e da industrialização, “em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo”.

No mesmo nível de complexas contradições, Mário não se furtava a admitir que o movimento modernista era nitidamente aristocrático. “Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuitade anti-popular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito”. Na sua leitura era o que explicava, ao mesmo tempo, a reação negativa da alta e da pequena burguesia, a liderança de Paulo Prado, expoente da aristocracia intelectual paulista, e a impossibilidade de um evento como aquele ocorrer no Rio de Janeiro “onde não existe aristocracia tradicional, mas apenas alta burguesia riquíssima”

A Semana marca, para ele, o fim do período heroico, iniciado com a exposição de Anita Malfatti, e abre “o período realmente destruidor”. Marcado pela reação escandalosa da burguesia e pelo acolhimento dos salões aristocráticos, de Paulo Prado, de Olivia Guedes Penteado e da própria Tarsila do Amaral, que foi se dissolvendo com a efervescência dos fatos políticos que levaram a 1930, à criação do Partido Democrático e à emergência dos radicalismos de esquerda e de direita.

Mário faz questão de esclarecer que o “movimento de Inteligência” que representaram não foi o fator de mudanças políticas e sociais posteriores, mas

foi um “preparador, o criador de um estado de espírito revolucionário e de um sentimento de arrebentaçāo”. O ano de 1930 é o momento a partir do qual “principia para a inteligencia brasileira, inicialmente uma fase mais calma, mais modesta e cotidiana, mais proletária por assim dizer, de construção”. Com o povo na rua gritando por Getúlio, “o sentido destrutivo e festeiro do movimento modernista já não tinha mais razão de ser, (uma vez) cumprido o seu destino legítimo”.

Em sentido oposto a um processo analítico, enfatiza a dimensāo de transformação que o movimento acabou por impor na vida intelectual do país, marcada, a partir de então, por três princípios fundamentais e articulados: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional.

Para Mário, cada um desses fatores isolados podia ser encontrado em diversos momentos da vida cultural da nação. A novidade estava na sua articulação “num todo orgânico de consciência coletiva” e na “conquista magnífica de descentralização intelectual, em contraste aberrante com outras manifestações sociais do Brasil”. Em outras palavras, se para Mário a Semana só poderia ter acontecido em São Paulo, o resultado do movimento modernista foi sua descentralização para muito além da capital paulista ou do Rio de Janeiro. Na sua peculiar forma de ver, a normalização e a rotinização da atualização da inteligência, longe de ser perda de força é uma conquista. Afinal, constata ele, “ninguém mais se escandaliza” com a arquitetura do Ministério de Educação, com os versos de Murillo Mendes ou a pintura de Guignard.

Numa conclusão famosa, respaldada explicitamente nos seus quase 50 anos, Mário afirma que “os modernistas da Semana não devem servir de exemplo a ninguém, mas poderiam servir de lição”. E termina por lembrar que “apesar de nossa atualidade, de nossa nacionalidade, de nossa universalidade” faltou avançar na única coisa verdadeiramente importante, o “amelhoramento político-social do homem”.

Aproveitando a referência ao Ministério de Educação, que foi projetado em 1936, por uma equipe coordenada por Lúcio Costa e que havia conseguido do governo Vargas a contratação de Le Corbusier como supervisor, mas só seria inaugurado três anos após a conferência, cabe um breve excuso pelas complexas relações entre o movimento modernista e a gēnese do que virá a ser reconhecido internacionalmente como a “arquitetura moderna brasileira”.

A programação da Semana incluiu a apresentação de projetos de dois arquitetos pouco lembrados pela historiografia para além dessa sua participação. Antonio Moya, espanhol de nascimento e atuante em São Paulo desde o início

da década de 1910, que teria sido chamado por Mário de Andrade de “poeta da pedra” apresentou 18 desenhos de seus projetos historicistas que recuperavam motivos e volumetrias de referências pré-hispânicas, especialmente maias e astecas.

Georg Przyrembel, polonês formado na Alemanha, veio para o Brasil na década de 1910, onde se envolveu com o movimento neocolonial, cujo ideólogo paulista foi o português Ricardo Severo, intelectual e arquiteto influente e apoiado pela “aristocracia intelectual” paulista a que se refere Mário, aí incluído o então presidente da província, Washington Luís. Por ocasião da Semana, apresentou o projeto de uma residência de veraneio neocolonial, a Taperinha da Praia Grande, cuja maquete ficou em exposição no saguão do Teatro Municipal. Sua atuação posterior se deu no âmbito do chamado historicismo e sua obra mais conhecida é o Palácio da Boa Vista em Campos do Jordão, uma obra em estilo neomedieval do final dos anos 1930.

Durante algum tempo, a crítica especializada debateu se as obras de ambos deveriam ou não ser caracterizadas como modernas ou se expressariam a auto-confessada hesitação de Mário em relação às tendências arquitetônicas do período. Esse debate passava ao largo do fato de que “moderno” não era e não é uma categoria absoluta, mas um campo em disputa. Na arquitetura, como na música ou na literatura, distintas poéticas disputarão entre si a condição de intérpretes preferenciais da modernidade.

Se lebrarmos que nas obras de Frank Lloyd Wright há recorrentes ressonâncias da volumetria e motivos ornamentais associáveis à tradição pré-hispânica ou que eles aparecem de forma explícita no projeto de Flávio de Carvalho para o concurso do Farol de Colombo, que deveria ser construído na República Dominicana para celebrar a chegada de Colombo, não há porque excluir a pesquisa formal de Moya do que mais precisamente se deveria caracterizar como a busca de uma linguagem arquitetônica que expressasse adequadamente tanto a adesão ao panorama internacional quanto a afirmação da nacionalidade, inescapável num contexto de comemorações dos centenários das independências políticas dos países latino-americanos.

Por outro lado, a fortuna crítica do neocolonial é mais complexa do que se consolidou na narrativa historiográfica dominante ao longo do século XX, em que o neocolonial aparece como uma espécie de antecedente necessário da eclosão da arquitetura moderna, a partir da famosa declaração de Lúcio Costa de que nos seus tempos de pesquisas orientadas por José Mariano, o mentor carioca do movimento tradicionalista, “procurava a coisa certa no lugar errado” referindo-se à busca por uma arquitetura adequada ao clima e às condições culturais brasileiras.

O rápido e intenso processo de reconhecimento da linguagem arquitetônica moderna de raiz construtiva na versão corbusiana, sobretudo a partir do Ministério de Educação, referido por Mário na conferência, não significou o desaparecimento das referências estilísticas ao colonial, nem na apreciação popular que se estendeu fartamente ao longo dos anos 1930 e 40, nem em obras de representação estatal, como as Escolas Práticas de Agricultura implantadas por Fernando Costa, interventor federal em São Paulo no início dos anos 1940 ou no monumental edifício da atual Universidade Rural do Rio de Janeiro (UFRJ), em Seropédica.

Mais do que Flávio de Carvalho, com seu perfil vanguardista e contestatório de multiartista, pintor, desenhista, engenheiro, arquiteto, figurinista, cenógrafo e dramaturgo, mais conhecido pelas “experiências”, verdadeiros *happenings avant la lettre*, é o ucraniano Gregor Warchavchik, chegado ao Brasil em 1924 e rapidamente apresentado ao grupo modernista por intermédio de seu concunhado Lasar Segall, quem ocupará a condição de face arquitetônica do movimento modernista.

Além das obras pioneiras e do seu trabalho de divulgador das questões arquitetônicas nos órgãos modernistas e na imprensa paulista, Warchavchik cristaliza sua identificação ao movimento em 1929, quando aceita a sugestão de aproveitar a conclusão de uma pequena casa construída na rua Itápolis, no bairro do Pacaembu então em ocupação, para realizar uma exposição da variada produção modernista.

Quadros de Anita, Tarsila, Segall e Cícero Dias, tapeçarias de John Graz, esculturas de Brecheret, tapetes da Bauhaus, paisagismo de Mina Klabin, esposa do arquiteto, compõem o ambiente que oferece ao público paulistano, entre março e abril de 1930, também saraus literários e musicais. A mostra, que Oswald de Andrade afirma “encerrar o ciclo do combate à velharia, iniciado por um grupo audacioso, no Teatro Municipal, em fevereiro de 1922” recebe cerca de 20 mil visitantes, entre os quais o arquiteto franco-suíço Le Corbusier, de passagem por São Paulo na volta de Buenos Aires, onde havia proferido uma série de conferências logo reunidas no livro *Précisions...*

Dessa breve passagem resulta a indicação de Warchavchik como delegado da América do Sul para o recém-criado Congresso Internacional de Arquitetura Moderna e uma curiosa observação de Mário de Andrade, cuja intuição – ou compreensão da dinâmica cultural – terá fortes desdobramentos não apenas, mas muito fortemente, na trajetória posterior da arquitetura moderna no Brasil.

Comentando o fato de que o mecenas Paulo Prado teria encomendado a Le Corbusier o projeto de uma residência, Mário lamenta, num artigo publicado na

imprensa local, que a passagem do mestre pelo Brasil deixe apenas como legado um projeto particular, pois somente uma obra governamental teria o condão de “firmar na consciência popular” os valores da nova arquitetura.

Essa observação aparentemente lateral talvez seja a chave para entender tanto a noção de uma “Inteligência” capaz de “marchar com as multidões”, como propõe ao final da Conferência de 1942, quanto o tipo particular de relação que se estabeleceria a partir da década de 1930 e, em certo sentido até muito recentemente, entre a produção cultural, em praticamente todas as áreas, e o Estado.

Retomando a caracterização de Wisnik, que de resto é amplamente disseminada, de que o grande arco da produção cultural brasileira entre 1920 e 1960 tem um elemento central na articulação entre o popular e o erudito “e a mediação da classe média” faltaria agregar que essa mediação se realiza muito fortemente através dos mecanismos de ação do Estado. (MARTINS, 2010)

Como se sabe, alguns dos intelectuais mais significativos do modernismo atuaram em distintos âmbitos do serviço público. Gustavo Capanema foi ministro de Estado, Carlos Drumond de Andrade, seu chefe de gabinete; Lúcio Costa, a par de sua atuação como arquiteto chefou durante décadas a Divisão de Estudos e Tombamentos do SPHAN, dirigido por Rodrigo de Melo Franco. Mário de Andrade comandou a estruturação da rede de bibliotecas do município de São Paulo e Heitor Villa-Lobos foi o responsável pela implantação da educação musical nas escolas de todo o país. Não parece suficiente a explicação de segurança econômica ou de ascensão à posição de árbitro do gosto. Mais profícua é a hipótese de considerar a intelectualidade modernista como *intelligentsia*, isto é, como um grupo social que, independentemente de sua origem de classe, se autoatribui a tarefa de civilizar o país, de compartilhar com o Estado a responsabilidade pela construção do Estado-nação. (MARTINS, 1986)

O artista percebe que não pode se contentar em criar sua obra, porque precisa criar o público moderno. Não adianta revolucionar o romance num país de analfabetos. E quem pode alfabetizar é o Estado, como insistiu a vida inteira Anísio Teixeira.

Mário de Andrade o explicitava numa carta a Paulo Prado, provavelmente do final de 1937:

Num país como o nosso em que a cultura infelizmente ainda não é uma necessidade cotidiana de ser, se está aguçando com violência dolorosa o contraste entre uma pequena elite que realmente se cultiva e um povo abichornado em seu rude corpo. Há que forçar um maior entendimento mútuo, um maior

nivelamento geral de cultura que, sem destruir a elite, a torne mais acessível a todos, e em consequência lhe dê uma validade verdadeiramente funcional [...] Tarefa que compete aos governos. (DUARTE, 1971)

Assim, não é o Estado varguista que procura a arte ou a arquitetura modernas para atuar como sua face simbólica, mas a intelectualidade modernista que entende que só pode realizar de forma plena seu projeto civilizatório por intermédio e com o Estado. Não é por outra razão que desde então toda ação cultural significativa e abrangente passa a ser pensada imediatamente como política cultural.

Não será, portanto, surpreendente que, em 1972, por ocasião do cinquentenário, o regime militar tenha tentado utilizar a Semana, assim como utilizou o futebol e utilizaria qualquer outra atividade capaz de estimular o sentimento de pertencimento a uma brasiliade necessária para esconder ou justificar o recrudescimento da violência física contra a resistência política, armada ou não, e do fechamento cultural em crescendo a partir da promulgação do Ato Institucional n. 5, de 13 de dezembro de 1968.

Censura à produção cultural agora com alcance potenciado pelo desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e particularmente da televisão, aposentadorias compulsórias e cerceamento à reflexão intelectual nas universidades, prisão e exílio de artistas já consagrados junto a um público consumidor cada vez mais jovem e inquieto obviamente exigiam do regime truculência de seus generais, à parte, um esforço comunicacional no sentido de resgatar a ideia de um país a caminho do futuro, equilibrando seus esforços de modernização infraestrutural com a preservação de sua identidade.

Esse esforço diz mais, obviamente, das necessidades ideológicas da ditadura militar do que do sentido histórico da Semana ou do alcance do projeto modernista. Qualquer que fosse a releitura de intelectuais a serviço do regime, a matéria-prima disponível não permitiria nada assemelhado ao ufanismo infantilizado de *Independência ou Morte*, filme de 1972, que foi dirigido por Carlos Coimbra e apoiado no apelo do galã televisivo Tarcísio Meira, conseguiu a proeza de levar 3 milhões de expectadores aos cinemas.

A crítica de arte carioca parece ter dado mais atenção ao suposto esforço de “paulistanizar” todo o modernismo, por via da ênfase sobre a Semana. É assim que aparece a cobertura do *Correio da Manhã* sobre a exposição organizada pelo MASP, que vai da reconstituição do gabinete de Mario de Andrade à exposição de obras dos personagens mais significativos, passando pela mostra de objetos cotidianos e roupas da década de 1920, até a montagem do circo Piolin na

esplanada do MASP, promovida por Pietro Bardi com a museografia de Lina Bo (MAURICIO, 1972). Imagens e documentos dessa exposição foram recuperados recentemente pelo Instituto Bardi/Casa de Vidro (ANELLI e ESMERALDO, 2020).

Fora dos circuitos oficiais e num contexto irredutível a qualquer agenciamento ideológico pelo regime militar, o modernismo, em particular na sua versão oswaldiana, já vinha sendo recuperado pelo tropicalismo, esse curioso momento da cultura brasileira que também se constituía no trânsito entre o erudito e o popular.

O grupo teatral Oficina, que sob a direção de José Celso Martinez Correia vinha de montagens brechtianas conectadas aos movimentos de vanguarda internacional, havia montado, em 1967, *O Rei da Vela*, peça escrita 30 anos antes por Oswald de Andrade, como manifesto crítico e satírico à dependência econômica do país às vésperas da consolidação do Estado Novo. A trilha musical da controversa montagem era assinada por Caetano Veloso, Damiano Cozzella e Rogério Duprat, figuras chave do tropicalismo musical. O cenário, de Hélio Eichbauer foi recuperado, mais de 20 anos depois, por Caetano Veloso para a capa de seu disco *Estrangeiro*, gravado nos Estados Unidos.

Também o Cinema Novo havia se conectado diretamente ao movimento modernista, de forma marcante pela filmagem de *Macunaíma*, a obra mais emblemática de Mario, por Joaquim Pedro de Andrade em 1969.

A releitura ou recuperação do modernismo pelos tropicalistas antevê ou intui, em certa maneira, um movimento da crítica que, nos anos seguintes, chama a atenção para a necessidade de compreendê-lo no âmbito de um dilema colocado para as vanguardas culturais de toda a América Latina.

Em meados dos anos 1970, uma iniciativa da UNESCO resulta na publicação de uma série de livros dedicados à cultura latino-americana. Jorge Manrique (1974), no volume dedicado às artes, chama a atenção para a década de 1920 como um divisor de águas em que uma série de escolas, movimentos e revistas na maior parte dos países do subcontinente se moviam na tensão entre afirmar sua atualidade em relação às vanguardas culturais europeias e o seu compromisso com a valorização da identidade nacional ou regional. Identidade ou modernidade constituiria assim a grande questão em que gira o debate intelectual e artístico latino-americano nesse período, permanentemente dividido entre o olhar para fora e para dentro, entre o olhar para o futuro e para o passado. A diferença dos processos de constituição das nações latino-americanas, entretanto, impossibilitam uma resposta comum. O que unificaria, assim, a cultura latino-americana nos anos 1920, 30 e 40 seria a pergunta por uma possível identidade latino-americana e não a resposta. O limite dessa busca se daria já nos anos 1950 por uma

tendência da produção de vanguarda a se considerar simplesmente moderna, internacional, abandonando qualquer reivindicação de nacionalidade ou identidade latino-americana.

De forma quase simultânea, João Luiz Lafetá (1973) olhando especificamente para o modernismo brasileiro no âmbito de sua produção literária, registra um movimento pendular, de certa forma já indicado ao final da conferência de Mário em 1942, da prevalência da investigação estética nos anos 1920 ao reconhecimento da realidade do subdesenvolvimento e da frustração das expectativas otimistas em relação à modernização, ao final dos anos 1930 e início dos 40. Nos seus termos tratar-se-ia de uma oscilação entre a ênfase no projeto estético – renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional – e o projeto ideológico – consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções.

Na década seguinte, um novo momento de balanço se dá em torno aos 60 anos da Semana. Ronaldo Brito (1984), agudo crítico de arte carioca, retoma esse dilema da tensão entre os olhares para dentro e para fora, explicitando as dificuldades de um modernismo que não fazia sentido em sua relação com a sociedade brasileira, ainda apoiada numa economia agroexportadora, nem podia, a exemplo de outros países, recorrer ao passado em busca de um totem unificador. O passado da colônia, dizia, “é opaco a si mesmo” e o olhar em busca das origens remete a um espelho tripartido. O Brasil é e não é, simultaneamente, português, africano e indígena, sem a possibilidade de extrair dessa origem conflitiva um totem unificador. Resta, portanto, o olhar para a frente, assumir a identidade como projeto e não como recuperação, o Brasil como futuro, como condenação ao moderno, para recuperar a expressão de Mário Pedrosa, tão consistentemente plasmada na arquitetura de Costa, Niemeyer e seus companheiros de viagem na aventura da construção de uma modernidade nos trópicos.

Mas Brito não deixa de apontar o caráter estruturalmente contraditório de um modernismo essencialmente literário e obcecado pela construção de uma brasilidade e pela busca incessante de uma cor local. No âmbito das artes plásticas, essa seria a marca da permanência da tradição portuguesa de preponderância do literário sobre o visual. A prevalência do tema, a insistência com a cor local, estariam em contradição com as características centrais da produção plástica das vanguardas construtivas europeias, expressando assim as dificuldades de nossa modernidade artística.

Mas, para o crítico, são exatamente essas contradições que marcam a atualidade da Semana, na medida em que elas seguiriam sendo basicamente as nossas. A permanência e o caráter moderno da Semana estariam dados menos

pelas – importantes – marcas da linguagem que fixou, com Segall, Tarsila, Anita Malfatti ou Brecheret e mais pela dinâmica das operações culturais, pelas suas conquistas, limitações e impasses. Afinal, diz, “trata-se da primeira estratégia cultural moderna brasileira” e, como tal, estará sempre presente, à condição de que se possa sempre superá-la, negá-la positivamente com novos gestos artísticos.

O fato de que estejamos, meio século depois das análises de Manrique ou Lafetá e quatro décadas depois da de Brito, ainda às voltas com a questão das reavaliações da Semana parece confirmar suas conclusões.

A Semana de 22, e o modernismo brasileiro, seguem, e provavelmente seguirão, a provocar polêmicas e releituras; a suscitar ações historiográficas de resgate de protagonistas negligenciados; a se equilibrar entre a revisão estimulante e a academização. E sobretudo, seguirá provocando reflexões sobre as dificuldades e aporias dessa estratégia cultural oscilante entre os polos do local e do universal, do brasileiro e do moderno.

Mas talvez seja necessário incorporar como hipótese de leitura a um século de distância, que as transformações econômicas, sociais e políticas das últimas décadas colocam em xeque o outro polo da inequação que nos caracterizou desde então.

Talvez já não se trate de continuar perguntando por uma identidade, nacional ou regional, e pela sua problemática e contraditória inserção na modernidade, mas de trazer para o âmbito da reflexão o reconhecimento, tão claramente expresso nas alterações políticas e culturais os últimos anos em todo o planeta e tão marcadamente no Brasil, de que é a própria modernidade que está em xeque e carente de redefinição. Na cultura, claro, mas sobretudo na vida, como diria o próprio Mário.

Negacionismos, brutais concentrações de riqueza, ameaça de marginalização laboral de parcelas ponderáveis da humanidade, retorno da xenofobia e dos fascismos, atualização sob novas formas jurídicas do trabalho escravo; a compulsão suicida de esgotamento do próprio planeta, colocam hoje em entredito a própria noção de modernidade, seja como decorrência necessária dos processos duros de modernização, seja, como propõe Gorelik (1999), como instrumento privilegiado para a sua implementação nas condições particulares da América Latina. Que inclui, sabemos hoje, o Brasil.

Referências

ANELLI, Renato & EMERALDO, Eugênia. *Bardi e o modernismo brasileiro de 22 a 72*. São Paulo, Instituto Bardi, 2022. Disponível em: <https://portal.instituto-bardi.org/exposicoes/bardi-e-o-modernismo-brasileiro-de-22-a-72/>

ARGAN, Giulio Carlo. *A História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BRITO, Ronaldo. "Os traumas do moderno". In: TOLIPAN, Sérgio *et al. Sete Ensaios sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

CASTRO, Ruy. "Como a Semana virou Vanguarda depois de 50 anos esquecida". *Caderno Ilustríssima Folha de S.Paulo*, 05 de fev, 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/02/como-a-semana-de-22-virou-vanguarda-oficial-depois-de-50-anos-esquecida.shtml>.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Edarte, 1971.

FERRAZ, Geraldo. "Falta o depoimento de Lucio Costa: quem é o pioneiro da arquitetura moderna brasileira". *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 de fev, 1948, p. 2 Disponível em: <https://bit.ly/3Kvvvl8>.

GORELIK, Adrián. "O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização". In: MIRANDA, Wander Melo. *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte, Autêntica, 1999, p. 55-80.

LAFETÁ, João Luís. "Estética e Ideologia: O Modernismo em 1930". In: *Revista Argumento*, ano 1, n. 02, 1973.

MANRIQUE, Jorge Alberto. Identidad o Modernidad in BAYON, Damián. América Latina en sus Artes. México: Unesco/Siglo XXI. 1974. pp. 19-33.

MARTINS, Carlos A. Ferreira. "Identidade nacional e Estado no projeto modernista. Modernidade, Estado e tradição". In: GUERRA, Abílio. *Textos Fundamentais sobre História da Arquitetura Moderna Brasileira – parte 1*. São Paulo, Romano Guerra, 2010. pp. 279-298

MARTINS, Carlos A. Ferreira. *Arquitetura e Estado no Brasil. Elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil. A obra de Lúcio Costa 1924/1952*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH USP, 1987.

MARTINS, Luciano. *La genèse d'une intelligentsia: les intellectuels et la politique au Brésil, 1920-1940*. Paris, Centre d'Etudes des Mouvements Sociaux, 1986.

MAURICIO, Jayme. "Semana de Arte Moderna segundo São Paulo". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro. 5-6 de junho de 1972. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_08&pagfis=31014&url=http://memoria.bn.br/docreader#.

WISNIK, José Miguel. "A semana de 22 ainda diz muito sobre a grandeza e a barbarie do Brasil de hoje". *Caderno Ilustríssima, Folha de S.Paulo*, 12 de fev. de 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/02/semana-de-22-ainda-diz-muito-sobre-a-grandeza-e-a-barbarie-do-brasil-de-hoje.shtml>.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história. Foucault revoluciona a história*. Brasília: UnB. 1982.