

RAIO QUE

2022

Sesc | 22
diversos

Sesc 24 de Maio

16.02
a 07.08

O
PARTA
FICÇÕES DO
MODERNO NO BRASIL

**Sesc – Serviço Social do Comércio/
Sesc – The Social Service of Commerce**
Administração Regional no Estado de São Paulo/
Regional Administration in São Paulo State

**Presidente do Conselho Regional /
Chairman of the Regional Council**
Abram Szajman
**Diretor do Departamento Regional/
Regional Department Director**
Danilo Santos de Miranda

Superintendentes/Assistant Directors
Técnico-social/Social Technician Joel Naimayer
Padula Comunicação Social/Social Communication
Ivan Giannini **Administração/Administration** Luiz
Deoclécio Massaro **Galina Assessoria Técnica e de
Planejamento/Technical and Planning Consultancy**
Sérgio José Battistelli

Gerências
**Artes Visuais e Tecnologia/Visual Arts and
Technology** Juliana Braga de Mattos **Educação
para Sustentabilidade e Cidadania/Education for
Sustainability and Citizenship** Denise Baena **Estudos
e Desenvolvimento/Studies and Development** Marta
Colabone **Artes Gráficas/Graphic Design** Rogerio
Ianeli **Difusão e Promoção/Publicity and Promotion**
Marcos Carvalho **Sesc 24 de Maio Paulo Casale**

Equipe Sesc/Sesc Team

Adriana Iervolino, Adriane Ribeiro, Adriano Ted, Alberto
Cerri, Alexandre de Oliveira, Bruna Carvalho Santana,
Bruno Cavicchioli, Bruno Lucaschac, Camila Curaça,
Carolina Barmell, Cláudio Hessel, Cristina Papa, Cristina
Tobias, Cristiano Franco, Daziele Carvalho, Deivison
Oliveira, Diogo de Moraes Silva, Fábio Vasconcelos,
Flávia Fávori, Fernando Fialho, Gabriela Xabay, Gustavo
dos Reis, Helder Lobo, Helena Mello dos Santos,
Ioná Damiana de Souza, Irene Caldeira, João Paulo
Guadanucci, Jovane Souza, Karina Musumeci, Kim
Gomes, Lígia Zamaro, Marina Burity, Marinaldo França,
Matheus Gonçalves, Natanael da Hora, Nilva Luz,
Octávio Weber, Onésio Silva, Raquel Oliveira, Ricardo
de Melo, Rodrigo Luís, Rodrigo Sávio, Rodrigo Souza,
Rosângela de Jesus dos Santos, Samanta Sadoiama,
Samara Eiras, Sandoval Pereira, Selma Afonso dos
Santos, Simone Wicca, Suamit Barreiro, Suellen
Barbosa, Thiago Freire, Tiago Efigenio, Tina Cassie,
Valéria Boa Sorte, Vanessa de Souza, Vanessa Rosado,
Vitor Penteado, Viviane Kupty, Walter Souza

FICHA TÉCNICA: CATÁLOGO

Organização/Edited by
Raphael Fonseca

Coordenação Editorial/Editorial Coordination
Raphael Fonseca

Produção Editorial/Editorial Production
arte3

Desenho Gráfico/Graphic Design
Margem
Alexandre Lindenberg
João Pedro Nogueira
Joyce Kiesel Bitencourt
Letícia Souza

Produção Gráfica/Graphic Production
Marina Ambrasas

Textos/Texts by
Aldrin Moura
Clarissa Diniz
Divino Sobral
Fernanda Pitta
Marcelo Campos
Paula Ramos
Raphael Fonseca

Tradução/Translation
Bruno Frederico Müller
Sérgio Duarte

Revisão/Proofreading
Marca-Texto
Fabiana Pino

Impressão /Printing Maistype

Tiragem/Print run 2200

"Em atenção à lei 9610/1998, todos os esforços foram
feitos para localizar os detentores dos direitos das obras
aqui expostas. Em caso de possíveis omissões, por favor,
entre em contato com contatoarte2022@gmail.com." /
"In compliance with law 9610/1998, every effort has been
made to locate the holders of the rights of the works
displayed here. In case of possible omissions, please,
contact contatoarte2022@gmail.com."

FICHA TÉCNICA: EXPOSIÇÃO

RAIO-QUE-O-PARTA: ficções do moderno no Brasil

Curadoria/Curators
Aldrin Moura
Clarissa Diniz
Divino Sobral
Marcelo Campos
Paula Ramos
Raphael Fonseca

Curadoria Geral/General Curatorship
Raphael Fonseca

Consultoria/Consultancy
Fernanda Pitta

Curadoria Assistente/Assistant Curators
Breno Marques R. de Faria
Ludimilla Fonseca
Renato Menezes

Projeto de Arquitetura/Exhibition Design
Gru.a (Caio Calafate e Pedro Varella)
Juliana Prado Godoy

**Assistência de Projeto de Arquitetura/
Exhibition Design Assistance**
Gabriela Franco
Igor Machado

**Projeto de Identidade Visual e Design/
Visual Identity and Design Project**
Margem
Alexandre Lindenberg
João Pedro Nogueira
Letícia Souza

Ação Educativa/Educational Project
Amanda Reis Tavares Pereira
Fabiola Rodrigues

Equipe Educativa/Educational Team
Andrea Lalli, Carina Bessa, Jhow Carvalho, Josinaldo
Firmino, Julia Cavazzini, Luciano Favaro, Natalia Homero,
Paulo Marcondes e Tais Bueno

Projeto de Acessibilidade/Accessibility Project
Carla Grião
Marina Baffini
Sílvia Arruda

Design de Luz/Lightning Design
Anna Turra

**Assistência Design de Luz/
Lightning Design Assistance**
Camila Jordão

Projeto Audiovisual/Audiovisual Project
MIT Arte
Patrícia Mesquita

Projeto de Estrutura/Structure Project
Cia. de Projeto
Heloisa Maringoni

Projeto de Elétrica/Electrical Project
Murilo Jarreta

Projeto de Climatização/Air Conditioning Project
Ariel Gandelman

Direção de Produção/Production Direction
arte3
Ana Helena Curti

**Assistência de Direção de Produção/
Production Direction Assistance**
Eduardo Toni Rael

**Equipe de Produção Executiva/
Executive Production Team**
Bianca Volpi
Carol Angelo
Rodrigo Primo

Conservação/Conservation
Alice Gontijo
Ana Eliza Caniatti
Bernadette Ferreira Ibarra
Camilla Ayla
Christiane Santos
Denyse L.A.P. da Motta
Elisa Malcon
Emanuelle Figueiredo
Gilseane Chaves Silva
Gustavo Possamai
Heloisa Biancalana
Ícaro Cavalcanti
Livia Lira
Mariana Ferreira Marques
Marília Fernandes
Otávio Maia
Paula Curado
Rebecka Borges
Rita Torquete
Roberto Chaves
Sandra Sautter
Simone Trindade
Verônica Burger
Wallas Fidelis

Revisão/Proofreading
Marca-Texto
Fabiana Pino

**Coordenação de Montagem/
Art Handling Coordination**
Lee Dawkins

Equipe de Montagem/Art Handling
Anderson Wilcke
Carlos Eduardo Ferreira
Carlos Eduardo Moraes Pimentel
Federico Gómez Romero
Hélio Bartsch
Juan Manuel Wissocq
Juan Sebastian Castro Cordeiro
Miguel Freitas
Ricardo Pereira

**Execução do Projeto de Arquitetura/
Design Project Construction**
Marcenaria Castelo

**Execução do Design de Luz e Audiovisual/
Lighting Design and Audiovisual Assembly**
Maxi Áudio Luz Imagem

**Execução do Projeto de Comunicação Visual/
Visual Identity and Design Assembly**
Secall Comunicação Visual

Moldura/Frames
Capricho Molduras
Jacarandá Montagens

Ampliação Digital/Digital Prints
Estúdio Kelly Polato

Seguro/Insurance
Affinité

Gestão Financeira/Finance
João Luiz Calmon

Assessoria Jurídica/Legal Advice
Olivieri Associados

Lampejos [Sparkling flashes]

* Aldrin Figueiredo, Clarissa Diniz, Divino Sobral, Fernanda Pitta, Marcelo Campos, Paula Ramos e Raphael Fonseca.

1 A entrevista foi conduzida por Paulo Francis, Sérgio Cabral e Millôr Fernandes. Eles perguntaram a Madame Satã sobre Fra de Ávalo, Manuel Bandeira, Carlos Lacerda, Odilo Costa Filho, Mário de Andrade, Meneghetti, Febrônio Índio do Brasil e Ismael Silva. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, 1971, número 95, p. 1-5.

2 Chico da Silva era filho de uma mulher cearense e de um homem peruano que, possivelmente, era originário do povo Kampa. Como analisado em dissertação de Gerciane Oliveira, muitas vezes a crítica de arte leu o artista de forma unilateral como um "artista indígena" e interpretou seus trabalhos nessa chave única. Porém, como disse o próprio artista, "esses mundos que eu pinto não são recordações de quando eu era menino, não; isso se chama imaginação, ciências ocultas, astronomia... quando eu era pequeno, não via nada disso, vivia nos rios, de cima para baixo, com meu pai". Para aprofundar mais essas possibilidades de leitura, consultar Oliveira, Gerciane Maria da Costa. *Chico da Silva: Estudo Sociológico sobre a Manifestação de um Talento Artístico*, dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, 2010.

Em 1971, Madame Satã (1900-1976) foi entrevistada pelo semanário *O Pasquim*. Ao fim do texto, Millôr Fernandes listou uma série de figuras célebres do modernismo no Brasil e questionou se Satã os havia conhecido. Entre as questões, ele perguntou se ela tinha sido apresentada a Mário de Andrade (1893-1945). Satã respondeu: "O Mário de Andrade que eu conheci era bicheiro".¹ E se o Mário tão analisado por acadêmicos, escritores e artistas visuais fosse, unicamente, um grande empresário do jogo do bicho?

Criado em 1892 pelo barão de Drummond, proprietário do Jardim Zoológico do Rio de Janeiro, o jogo do bicho se popularizou em questão de anos e foi disseminado por todos os cantos do país. Polêmico por ser um jogo de azar não controlado pelo poder público, foi proibido definitivamente em 1941. Vivendo em Florianópolis, Franklin Cascaes (1908-1983) produziu uma série de esculturas de barro que atestam que, mesmo com sua proibição, esse jogo perdurou na memória social do país. Como ele próprio a intitulou, não se trata de uma representação do "jogo do bicho", mas sim de transformar em matéria os "bichos do jogo", como o estandarte carregado pela borboleta diz. E se o grande jogo-ícone do Brasil fosse esse dos bichos e não aquele dos humanos que correm atrás da bola?

Cascaes fez figuras no ponto de metamorfose entre uma representação antropomórfica e zoomórfica; vemos as faces de um pequeno zoológico em corpos humanos que trazem diferentes características desses animais. Esse tensionamento é algo também observado na produção de Chico da Silva (1910-1985), artista nascido na comunidade de Alto Tejo – atual cidade de Cruzeiro do Sul –, no estado do Acre.² De sua produção inicial, durante os anos 1930, quando realizava pinturas pelos muros de Fortaleza, a suas últimas obras, feitas coletivamente na década de 1980, o artista tinha um interesse especial em criar imagens nas quais animais e seres fantásticos são os protagonistas; suas pinturas sugerem movimento devido ao uso inteligente de cores fortes e contornos. E se Chico da Silva fosse enxergado não apenas como uma referência essencial para se pensar a história da arte dos povos originários, mas também como um dos grandes cromatistas da história da arte no país?

Voltando seu olhar para o estudo da pintura durante o Renascimento, Lídia Baís (1900-1985) produziu centenas de obras em Campo Grande, no estado de Mato Grosso do Sul. A artista também estava profundamente interessada no fantástico e na capacidade imaginativa das artes visuais, mas, diferentemente dos dados paisagístico e zoomórfico de Chico da Silva, Lídia era devedora do catolicismo e de seus mistérios entre a transcendência e a imanência. A brevidade da vida se tornou um interesse constante em sua produção e está figurada em suas muitas caveiras, cruces e corpos em queda que vemos em suas pinturas. Uma delas, porém, tem impacto e título ímpares: *O Micróbio da Fuzarca*, possivelmente pintada na primeira metade do século 20. Trata-se da representação de um corpo humano em estado cadavérico que, pela forma como seu cabelo trançado é apresentada, nos leva a associá-lo ao corpo de uma mulher. Entre a putrefação e a postura ereta, essa figura posa para o espectador e causa ainda mais estranheza quando notamos seu rabo, que também a aproxima de algo quicá demoníaco. E se Lídia Baís fosse considerada uma das pintoras mais impactantes do modernismo no Brasil?

Saindo do plano da ficção – da pintura, da escultura e dos relatos escritos – e mergulhando em cheio na noção de documento, há uma série de fotografias que é parte da chamada Coleção Sebastião Lacerda, com imagens cuja autoria nunca foi identificada. Esses registros giram em torno da demolição do Morro do Castelo, região situada no centro do Rio de Janeiro – então capital da jovem república brasileira – e habitada desde o fim do século 16. Moradias populares, prédios históricos e diversos aspectos da cultura material colonial carioca foram abaixo sob jatos d'água, conforme essas fotografias atestam. Ao redor do poder da água e do trabalho braçal de operários que comandaram a ação, homens brancos trajando preto observavam a destruição e apontavam para a devastação com elegantes bengalas e sugerindo discretos sorrisos com seus bigodes. E se o ano de 1922 fosse relacionado exclusivamente à destruição do ecossistema, da paisagem, do patrimônio e da memória de um país?

* * *

Esses cinco parágrafos são alguns dos infintos lampejos possíveis a partir da pesquisa coletiva que envolveu a exposição *Raio-que-o-partia: ficções do moderno no Brasil*. Baseado em informações a respeito de artistas e obras específicas incluídas no projeto, cada um desses blocos de texto se encerra propositalmente com uma pergunta iniciada por um "e se";

e se – nos perguntemos coletivamente – as narrativas hegemônicas forjadas pela história da arte, das coleções e das exposições no/sobre o Brasil fossem realinhadas e compusessem outras constelações de relações? Essa é a questão central feita por esta exposição, que pôde reunir durante um período de cerca de seis meses no Sesc 24 de Maio, em São Paulo, por volta de 200 artistas e personalidades históricas associadas ao modernismo e à modernidade no Brasil por meio da mostra de cerca de 800 obras.

3 Fazemos referência aqui ao trabalho de Aldrin Figueiredo, Clarissa Diniz, Divino Sobral, Marcelo Campos, Paula Ramos e Raphael Fonseca (curadoria), Fernanda Pitta (consultoria) e Breno de Faria, Ludimilla Fonseca e Renato Menezes (assistência de curadoria).

4 É importante recordar as discussões feitas pelo pesquisador Antoine Compagnon em seu livro *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Para ele, a ideia de "moderno" carrega junto a si as noções de tradição e traição: "A tradição moderna vai de um a outro impasse, trai a si mesma e trai a verdadeira modernidade que se tornou o saldo dessa tradição moderna". Se a etimologia da palavra aponta para algo que deseja ser contemporâneo, com o decorrer do tempo o termo foi associado às noções de vanguarda e de novo. Longe de circundar apenas uma forma de se proclamar como moderno em suas argumentações, Compagnon fez análises de figuras tão díspares quanto Manet, Cézanne, Kandinsky e Pollock. Mesmo que dedicado exclusivamente à cultura ocidental, seus argumentos são interessantes à medida que mostram como artistas com desejos tão distintos puderam ser pintados por diferentes agentes como os cumes do modernismo. Esse processo labiríntico interessa ao autor – e também a esta exposição –, assim como o caráter ficcional que a palavra "moderno" traz em si quando analisada em profundidade. Trata-se de um vocábulo que pode dizer tudo e nada simultaneamente.

5 Deixa Falar costuma ser considerada uma das primeiras escolas de samba do Brasil, criada no Rio de Janeiro; Centauros Iconoclastas e Vândalos do Apocalipse foram grupos de literatos – o primeiro em Recife e o segundo em Belém do Pará; "Eu vou reunir, eu vou guarnecer" são versos entoados em canções do bumba meu boi, com origem possivelmente no Maranhão.

6 Para se aprofundar nessa pesquisa, consultar Costa, Laura Caroline de Carvalho. *Raio que o Parta! – Assimilações do Modernismo nos Anos 50 e 60 do Século XX e Seu Apagamento em Belém (PA)*, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Pará, 2015.

Raio-que-o-parta tem como ponto de partida o encontro entre dez pesquisadores que não apenas atuam em diferentes regiões do Brasil, mas cujas áreas de investigação são complementares.³ Muitas vezes, quando fomos questionados a respeito do "tempo de pesquisa" necessário para tornar esta exposição possível, a única resposta efetivamente justa era: "Toda uma vida". As discussões sobre os limites da noção de arte moderna no Brasil são algumas das preocupações fulcrais de grande parte desta equipe curatorial; alguns de nós têm uma trajetória totalmente oriunda da educação pública no que diz respeito à formação e ao exercício da docência, tendo se dedicado integralmente a pesquisar esses tópicos desde suas monografias de graduação. Outras pessoas possuem um diálogo mais frontal com a produção de arte contemporânea, com os museus e os muitos sistemas das artes visuais no Brasil e no mundo, tendo inserido com constância artistas e obras da arte moderna em projetos curatoriais trans-históricos. Foi a partir desse zigue-zague de vozes que, tal qual o símbolo de um raio, esta exposição foi estruturada.

Este grupo tomou uma decisão inicial: dedicar a exposição à reunião de obras históricas que causariam fricções com a noção de "arte moderna". Diferentemente, portanto, de tantos projetos curatoriais que elevam a produção de arte contemporânea – por vezes a partir de obras comissionadas – como uma "salvadora" das problemáticas trazidas por artistas e imagens com distanciamento histórico, convidamos o público a encarar esses debates de forma direta. Essa opção curatorial veio com outra reflexão: quais os limites cronológicos para uma exposição que parte da noção de modernismo e modernidade?⁴

Se enfocássemos nos anos 1920, estaríamos – como tantas vezes a história da arte no Brasil já fez e segue a fazer – projetando um evento pontual paulistano como farol para um país continental. É importante não esquecermos que os muitos acontecimentos proclamados e interpretados como inauguradores de ideais modernistas ocorreram de forma assíncrona – se em 1950 se organizava o *I Salão de Arte Moderna* em Natal, no Rio Grande do Norte, a primeira exposição de Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), no Teatro Isabel, em Recife, aconteceu em 1918. Já o primeiro filme de longa-metragem realizado no Rio Grande do Sul, *Vento Norte*, estreou em 1951, ao passo que *No Paiz das Amazonas*, um dos primeiros filmes a mostrar imagens da Amazônia brasileira, foi finalizado em 1922. Mantivemos nosso olhar aberto; ao observar o conjunto de obras que a exposição reúne, parece ser correto afirmar que trabalhamos com um arco temporal que vai aproximadamente da Proclamação da República no Brasil até os inícios dos anos 1970, sempre atentos à forma como os próprios artistas – e outros agentes institucionalizadores das artes visuais, como museus, coleções, críticos e historiadores da arte – associaram suas obras à noção de moderno.

Fazendo coro a essas escolhas curatoriais, esta exposição joga todo o tempo com a própria ideia do estatuto de arte. Após visitar a mostra, alguns colegas questionaram se o projeto girava em torno das artes visuais ou da cultura visual. A resposta é simples: ele se refere a ambas as esferas. De nenhuma forma quisemos nos prender às chamadas belas-artes – desenho, pintura, escultura, arquitetura e gravura. Trouxemos para essa grande conversa tecnologias que surgiram na modernidade, como a fotografia, o cinema, a indústria fonográfica, as histórias em quadrinhos e as revistas ilustradas, por exemplo. Além disso, também parecia essencial que o projeto estivesse baseado não apenas em artistas visuais que criaram essa ou aquela imagem, mas também nas figuras históricas que fazem parte do imaginário brasileiro a respeito da modernidade – como montar *Raio-que-o-parta* sem vermos elementos da indumentária de Carmen Miranda (1909-1955) nem fazermos referência à passagem de Josephine Baker (1906-1975) pelo Brasil? Se mostramos um vestuário usado pelo palhaço Piolin (1897-1973), podemos ter a seu lado um retrato dele pintado por Reis Júnior (1903-1985) – é dessa forma que esta exposição relampeja.

Especialmente, *Raio-que-o-parta* foi composta de forma semelhante ao jogo surrealista do "cadáver esquisito": cada uma das pessoas envolvidas no projeto trouxe algo de suas pesquisas, interesses e desejos, e, a partir daí, narrativas foram sendo sugeridas a muitas mãos e olhos. Não foram construídos blocos narrativos pautados em regiões geográficas, recortes históricos nem mídias específicas; tal qual o jogo surrealista, a exposição traz lado a lado artistas que possivelmente nunca se cruzaram e que, muitas vezes, nem sequer eram contemporâneos. O esforço por essa hercúlea reunião de obras ficou a cargo de Ana Helena Curti e equipe no campo da produção, e está refletido na configuração espacial da proposta, algo pensado por Juliana Godoy em parceria com o Gru.a Arquitetos, dirigido por Caio Calafate e Pedro Varela. Para tornar esse zigue-zague de imagens possível, foi essencial contar com todo o apoio e esforço não apenas da equipe do Sesc 24 de Maio, mas também da Gerência de Artes Visuais e Tecnologia do Sesc São Paulo.

Prezando por percursos mais abertos para os encontros ficcionais que tanto desejávamos, optamos por estruturar a mostra em quatro núcleos. Longe de enxergarmos os artistas presos a espinhas dorsais narrativas – algo particularmente difícil, em especial no espaço expositivo do Sesc 24 de Maio –, suas filiações a esses blocos por vezes roçavam na promiscuidade. Um artista como Agnaldo Manuel dos Santos, por exemplo, poderia ser compreendido dentro das reflexões tanto do núcleo "Deixa Falar" quanto em "Centauros Iconoclastas". Núcleos expositivos são pontos de partida, não de chegada.

Esses, por sua vez, foram intitulados de acordo com fenômenos e nomes próprios criados no percurso das histórias da modernidade no Brasil,⁵ assim como o próprio título da exposição. *Raio-que-o-parta* homenageia a arquitetura apelidada pejorativamente com o mesmo nome produzida entre os anos 1950 e 1960 em Belém do Pará.⁶ Batizados por arquitetos com formação acadêmica, esses prédios, que resistem à especulação imobiliária, são exemplares de uma noção de "arte moderna" no Brasil que escapa às bolsas de estudo no

exterior e aos grandes nomes da aristocracia intelectual. Inspirando-nos com suas cores e formas fragmentadas, que indicam descontinuidade e roçam tanto a figuração quanto a abstração, foi de nosso desejo coletivo apresentar ao público uma exposição que também traz noções de interrupção e heterogeneidade.

Como os mosaicos raio-que-o-parta nos ensinaram, esta mostra – assim como qualquer outro projeto com a intenção de repensar narrativas historiográficas – certamente deixou artistas visuais, figuras históricas e imagens de lado. Em um país com a escala do Brasil, a pretensão de que esse projeto seria capaz de fazer uma espécie de reparação histórica sem muitas ausências é uma falácia. Se levarmos em consideração o fato de que esta exposição foi inteiramente gestada durante uma pandemia e que trabalhamos com centenas de coleções privadas e públicas de difícil acesso e pesquisa – mesmo se ela fosse presencial –, compreenderíamos coletivamente suas limitações. Fica o convite para que outros colegas do campo da curadoria em artes visuais sigam na tarefa aqui sugerida de movimentar por direções ainda não cristalizadas as narrativas sobre a arte moderna no Brasil.

A presente publicação se concentra não apenas em trazer um número expressivo de reproduções de obras e fotografias da exposição – realizadas por Rafael Salim –, mas também quatro ensaios assinados coletivamente pela equipe curatorial do projeto.⁷ Assim como a composição do espaço expositivo do Sesc 24 de Maio, todos os textos aqui publicados têm algo da escrita de cada um de nós. A partir dos núcleos propostos, esses ensaios versam tanto sobre questões fulcrais sugeridas pela mostra quanto sobre algumas obras selecionadas.

Por fim, mas não menos importante, esta publicação conta com quase 200 minibiografias – precisamente 192 –, que trazem aos leitores informações básicas sobre artistas e figuras históricas aqui reunidas. Se alguns desses nomes são constantemente estudados academicamente e recebem exposições individuais nos maiores museus do Brasil e do mundo, outras dessas pessoas carecem de mais conhecimento público e institucionalizado. Acreditamos que as próximas páginas contribuam com uma maior disseminação de conhecimento a respeito desses nomes essenciais para se pensar as noções de arte moderna, modernismo e modernidade no Brasil, transformando este livro/catálogo em uma obra de referência.

Assim como a capa deste catálogo – tão bem arquitetada pelo Estúdio Margem –, em que o público pode criar diferentes composições através de adesivos que remetem aos estilhaços do raio-que-o-parta, o material aqui reunido convida os leitores a estabelecer relações incongruentes entre desejos existenciais, anseios intelectuais e opções formais contidos nas variadas manifestações modernistas no país. Desejamos que o público – assim como a equipe curatorial e de pesquisa – perceba que a própria noção de “arte moderna”, especialmente em um país tão assimétrico quanto o Brasil, é plural, contraditória, muitas vezes incongruente e elástica. Que esses lampejos levem a outros e, em conjunto, cheguem a muitas sinapses.

In 1971, Madame Satã (1900-1976) was interviewed by *O Pasquim*, a Brazilian weekly journal. At the end of the conversation, Millôr Fernandes made a list of renowned Brazilian modernists and asked Satã if she had ever met them. Among other questions, he asked if she had been introduced to Mário de Andrade (1893-1945). Satã's answer was, “The only Mário de Andrade I've met was a *bicheiro*.”¹ What if acclaimed Mário de Andrade, so commonly studied by scholars, writers, and visual artists was in fact nothing but a great *jogo do bicho* mobster?

Launched in 1892 by Baron of Drummond, the owner of Rio de Janeiro Zoo, the *jogo do bicho* became very popular throughout the country in just a few years. Since it was a controversial gambling game not controlled by public authorities, it was definitely prohibited in 1941. In Florianópolis, Franklin Cascaes (1908-1983) made a set of clay sculptures to attest that although it was rendered illegal, the game still remained in the country's social memory. As the artist himself claimed, his sculptures were not a depiction of the *jogo do bicho* [the animal game], but rather an attempt to materialize the *bichos do jogo* [the animals of the game] as shown in the flag held by the butterfly. What if the most iconic Brazilian game was this animal game and not the soccer played by humans?

Cascaes conceived figures in a metamorphosis stage between anthropomorphic and zoomorphic representations to bring a small zoo into existence inside human bodies with typical traces of each animal. Such tense approach can also be found in the artwork of Chico da Silva (1910-1985), an artist born in Alto do Tejo community – currently Cruzeiro do Sul town – in Acre State.² From his early artistic production in the 1930s when he painted the street walls in Fortaleza until his late collective works in the 1980s, Silva expressed a special interest in portraying animals and mythical creatures. His paintings suggest movement as a result of a smart use of bright colors and contours. What if Chico da Silva was regarded not only as a key reference to native people's art history, but also as one of the greatest colorists of Brazilian art history?

As she turned an eye to Renaissance painting, Lúcia Baís (1900-1985) made hundreds of art pieces in Campo Grande in Mato Grosso do Sul State. She was also particularly keen on fantastic creatures and the imaginative power of visual arts but, unlike Chico da Silva's landscaping and zoomorphic features, Baís focused on Catholicism and its mysteries between transcendence and immanence. Life shortness became a recurring concern in her artwork as reflected in the skulls, crosses, and falling bodies so commonly found in her paintings. Among her pieces, one is particularly impressive both in its imagery and title – *O Microbio da Fuzarca*, maybe from the first half of the 20th century. It depicts a human corpse whose braids suggest it is a woman's body. Between putrefaction and right posture, the figure poses to the spectator and becomes more striking as we notice its tail, which can be somewhat as-

7 Os quatro ensaios e as minibiografias dos artistas e das figuras históricas incluídas na exposição têm a autoria coletiva de Aldrin Figueiredo, Clarissa Diniz, Divino Sobral, Fernanda Pitta, Marcelo Campos, Paula Ramos e Raphael Fonseca.

* English translation

1 The interview was made by Paulo Francis, Sérgio Cabral, and Millôr Fernandes. They asked Madame Satã questions about Fra de Ávalo, Manuel Bandeira, Carlos Lacerda, Odilo Costa Filho, Mário de Andrade, Meneghetti, Febrônio Índio do Brasil, and Ismael Silva. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, 1971, número 95, p. 1-5. [Translator's note: *Jogo do bicho* (meaning “animal game”) is a very popular illegal lottery-type drawing gambling game in Brazil, usually operated by mobsters (known as *bicheiros*) on a regional basis.]

2 Chico da Silva was the son of a Ceará State-born mother and a Peruvian father possibly of Kampa people decent. As examined in a thesis by Gerciane Oliveira, art critics usually made a one-sided approach as they categorized the artist as “indigenous”, thus fitting his works within a one-tracked framework. However, as Silva argued, “The worlds that I paint are not memories of my childhood; they come out of imagination, occult science, astronomy... When I was a child, I saw none of those things. I would live up and down the river in my father's companion.” To further explore this, please refer to Oliveira, Gerciane Maria da Costa. *Chico da Silva: Estudo Sociológico sobre a Manifestação de um Talento Artístico*, a master's thesis submitted to Universidade Federal do Ceará's Sociology Postgraduate Program in 2010.

sociated to a demon creature. What if Lúcia Baís was considered one of the most impactful painters of Brazilian modernism?

As we leave the fictional field – painting, sculpture, written reports – and plunge into documentary sources, we will find a set of photographs comprising the Sebastião Lacerda collection, with images whose authorship has never been identified. Those sources are related to the demolition of Morro do Castelo in central Rio de Janeiro – then the capital city of a young republican country – that had been inhabited since the 16th century. Lower class houses, historical buildings, and several tangible items of the colonial culture were torn down with water jets as shown in the photographs. Close to the cleaning power of the water jets and the labor of workers, a group of white men wearing black clothes watched the operation and pointed at the wreckage with their fancy canes and discrete grins beneath their moustaches. What if 1922 was solely associated with destroying a country's ecosystem, landscape, and heritage?

* * *

The former five paragraphs are some of the countless flashes sparked by collective research for the *Raio-que-o-parta: ficções do modern no Brasil* exhibition. Based on collected information about some specific artists and works included in this exhibition, each of those paragraphs is deliberately closed by an interrogative “what if” sentence. So let us collectively ask ourselves, What if the hegemonic narratives forged by the history of art, collections, and exhibitions in/about Brazil were realigned to set up other relational webs? That is the core question to be posed by this exhibition for around six months at Sesc 24 de Maio in São Paulo, where nearly 200 artists and people historically associated with Brazilian modernism and modernity have around 800 pieces of art exposed.

Raio-que-o-parta kickoff was the encounter of ten scholars who work in different parts of Brazil and whose research fields are complementary.³ As we were oftentimes asked about the “research time” required to make this exhibition feasible, the only wise answer was, “A whole life.” The discussion on the limits of Brazilian modern art is one of the pillars of the curatorial team's work. Some of us have attended public schools both as students and teachers and have totally dedicated our research to these themes in our undergraduate theses. Others have worked more directly with contemporary art in museums and other visual art centers both in and out of Brazil and have frequently included modern artists in their cross-historical curatorial projects. That crisscross arrangement of voices – as a reference to the *raio* [lightning] in the exhibition title – sets the groundworks on which this exhibition was erected.

The group made their first decision: that the exhibition should focus on historical artworks that were somehow related to the so-called “modern art”. That was a different steppingstone from other curatorial projects whereby contemporary art – often by means of commissioned artwork – is hoisted to a “salvation” status for all issues challenged by artists and imagery from a history-detached point of view. Such a curatorial approach entailed further questioning: What are the time limits and borders for an exhibition based on modernism and modernity?⁴

Had we set our focus on the 1920 decade – as so commonly done in Brazilian art history – we would have drawn our attention to a particular event that took place in São Paulo and again would have rendered it as the one beacon in such a large country as Brazil is. We should not overlook the fact that the several events acclaimed and interpreted as the seeds of modernist ideas occurred in different times. While in 1950 the First Modern Art Saloon opened in Natal, in Rio Grande do Norte State, the first exhibition by Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) had been launched at Teatro Isabel in Recife back in 1918. The first feature film in Rio Grande do Sul (*Vento Norte*) was on in 1951, whereas *No Paiz das Amazonas* was one of the first movies to show images of Brazilian Amazon in 1922. We kept our eyes wide open – as one looks at the set of artworks included in this exhibition, one will surely realize that we have covered a time spectrum from the proclamation of Brazilian Republic until the early 1970s. Our guideline was to examine how the exposed artists – along with other visual art players such as museums, collections, critics, and art historians – associated their own art with a notion of modern.

In line with curatorial choices, this exhibition is invariably challenging the idea of art itself. After they visited the exhibition, some of our peers wondered if the project focused on visual arts or visual culture. The answer was quite clear, “Both.” Under no circumstance did we ever plan to highlight the so-called fine arts, namely drawing, painting, sculpture, architecture, and illustration. We intended to throw the spotlight on technologies that were invented in modernity times, such as photography, film making, comic books, and illustrated magazines for instance. Moreover, it seemed mandatory that the project be based not only on visual artists that developed this or that imagery, but also on historical players that linger in Brazilian people's modernity-related memories. After all, how could we put up the *Raio-que-o-parta* exhibition with no references to Carmen Miranda's (1909-1955) clothes or Josephine Baker's (1906-1975) trip to Brazil? While we can display the clothes worn by Piolin clown (1897-1973), we can as well show his portrait painted by Reis Junior (1903-1985). That combination is the lightning [*raio*] that will strike the exhibition as suggested in its title.

In terms of spatial arrangement, the *Raio-que-o-parta* exhibition was planned in a similar way to the surrealist “weird corpse”, i.e., each of the people concerned in the project contributed with their own research, interests, and wishes, which were eventually grouped up and assessed by the whole team. No thematic sections were conceived on a geographic,

3 We would like to acknowledge Aldrin Figueiredo, Clarissa Diniz, Divino Sobral, Marcelo Campos, Paula Ramos, and Raphael Fonseca (curators), Fernanda Pitta (consultant), and Breno de Faria, Ludimilla Fonseca, Renato Menezes (assistant curators) for their contributions.

4 It is worth noting the debate posed by researcher Antoine Compagnon in his book *The Five Paradoxes of Modernity*. He argued that the notion of “modern” entailed the notions of traditions and treason. According to him, modern tradition goes from one to another impasse, and betrays itself and the true modernity which comes as the final product of such modern tradition. If the word etymology refers to something that aims to be contemporary, the term ended up as something associated with avant garde and new trends. Far from exploring just one form to claim for the modern in his arguments, Compagnon examined artists as contrasting as Manet, Cézanne, Kandinsky, and Pollock. However dedicated solely to western culture, Compagnon's arguments are meaningful to the extent that he explains how artists with such diverging approaches could be regarded by different players as pivotal to modernism. This convoluted process appeals to the writer – and to this exhibition as well – just like the fictional nature of the word “modern” entails as it is examined to a deeper extent. It is a word that at one time could mean everything and nothing.

historical, or specific media basis. Like the surrealistic scene, the exhibition joins together artists who probably never met with one another and most of the times did not live in the same age. The huge efforts to bring all these pieces of art together were made by Ana Helena Curti and her production team. The overall outcome is reflected on the arrangement suggested by Juliana Godoy in association with Caio Calafate and Pedro Varela's Gru.a Arquitetos office. The support and efforts by Sesc 24 de Maio team and Sesc São Paulo's Gerência de Artes Visuais e Tecnologia were pivotal to making this zigzag arrangement feasible.

With a view to wider fictional encounters, we planned to arrange the exhibitions in four sections. Far from fitting the artists into uncompromising narrative frameworks – a rather unattainable attempt, especially in an exhibition room such as Sesc 24 de Maio – their association to a certain section was sometimes a rather flexible and unsettled decision. Take Agnaldo Manuel dos Santos, for instance, who could surely be placed both in *Deixa Falar* and *Centauros Iconoclastas* sections. Exhibiting sections are a starting point rather than a final stop.

The sections were named after phenomena and titles conceived in Brazilian modernity histories,⁵ as is the case of the exhibition title. The *Raio-que-o-parta* [a Portuguese idiom meaning *damn it!*] title pays tribute to an architectural style developed in Belém do Pará in 1950-1960.⁶ The buildings constructed in such a style were then derogatively referred to as *raio-que-o-parta* by scholar-architects. They have resisted to real estate speculation and remained as true samples of Brazilian “modern art” that is not contemplated by international scholarships or appreciated by intellectual aristocracy. As they inspired us with their colors and fragmented forms, those buildings are a sign of discontinuity. They belong to both figuration and abstraction, which led us to planning an exhibition that features interruption and heterogeneity.

As the *raio-que-o-parta* mosaic has shown us, this exhibition – like any other project that aims to revisit historiographical narratives – has certainly overlooked some visual artists, historical players, and images. In such a huge country as Brazil, any attempt to promote historical reparation without failing to include all those who deserve it would be delusive. This exhibition was thoroughly conceived in pandemic times. Moreover, we dealt with hundreds of private and public collections of difficult access and research (as difficult as on-site research would have been). It is therefore easy to understand the limitations of this exhibition. We suggested that our curatorial peers in visual arts proceed with the task we have just started and engage in further non-settled discussions about Brazil's modern art history narratives.

This catalogue contains a significant number of illustrations of artwork pieces and photographs displayed in the exhibition by Rafael Salim along with four essays jointly written by the project's curatorial team.⁷ Like the physical arrangement around Sesc 24 de Maio exhibition space, all essays bear a contribution from each of us. Based on the suggested sections, the essays examine some of the key issues explored in the exhibition as well as some of the artwork displayed.

Last but not least, this catalogue boasts 192 bios with basic information about the artists and historical players gathered in the exhibition. While some of those names are consistently explored by the academia and have been granted individual exhibitions in the most renowned museums in and out of Brazil, others still lack acknowledgment by institutions and people in general. We do believe that the following pages will contribute to a larger exposure of these people so that modern art, modernism, and modernity in Brazil is more widely considered. The ultimate aim is to turn this catalogue into a reference book.

Like the cover that was so brilliantly designed by Estúdio Margem – where the reader can make up different arrangements with adhesives as a reference to the *raio-que-o-parta* style – the contents of this catalogue will invite you to establish incongruent relations between existential desires, intellectual aims, and formal alternatives embraced by the various modernist manifestos in Brazil. We hope that the audience – as well as the curatorial and research teams – reaches the conclusion that the “modern art” notion is in itself multifaceted, contradictory, and often incongruent and flexible, especially in a country where inequality is commonplace. We also hope that these flashes may spark off many other flashes and together will build several synapses.

⁵ Originally established in Rio de Janeiro, *Deixa Falar* is commonly considered as the first escola de samba in Brazil. *Centauros Iconoclastas* (Recife) and *Vândalos do Apocalipse* (Belém do Pará) were literary groups. “Eu vou reunir, eu vou guarnecer” [“I will get them all together, I will make it beautiful all around”] verses are sung in bumba meu boi festivities, most probably originated in Maranhão State.

⁶ To dive deeper into this research, check the master degree dissertation of Costa, Laura Caroline de Carvalho. *Raio que o Parta! – Assimilações do Modernismo nos Anos 50 e 60 do Século XX e Seu Apagamento em Belém (PA)*, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Pará, 2015.

⁷ The four essays and all bios of the artists and historical players displayed in this exhibition were jointly written by Aldrin Figueiredo, Clarissa Diniz, Divino Sobral, Fernanda Pitta, Marcelo Campos, Paula Ramos, and Raphael Fonseca.