

ARTE E IDEOLOGIA: O MODERNISMO NOS ANOS 20

Maria Lúcia Bastos Kern

Para analisar o modernismo no Brasil, é necessário estudar, primeiramente, as formas da arte tradicional e observar como estas foram afetadas pelo movimento de renovação. Posteriormente, deve-se precisar as proposições ideológicas e formais, bem como as relações que este movimento mantém com outros setores da sociedade nos anos 20.

O estudo do modernismo no Brasil impõe também uma reflexão sobre as questões de identidade nacional e de nacionalismo. O problema de identidade é próprio aos países que foram colonizados e que, ao ser imposta uma nova cultura, tiveram a sua de origem destruída nas suas tradições, de forma violenta. A nova cultura no Brasil é constituída pela mescla de matrizes étnicas diferenciadas — índios, brancos e negros — sem manter as especificidades da original. Mesmo após a independência política, o país colonizado continua dependente, principalmente, nos setores econômicos e cultural, devido a uma estrutura de herança colonial.

Segundo Darcy Ribeiro,

“as condições de dependência correspondem alienações culturais que justificando a dominação ajudam a (sua) perpetuação”.¹

Estas alienações não existem entre os artistas e teóricos do movimento modernista, mas talvez estivessem presentes no meio artístico acadêmico. Entretanto, é difícil discernir até que ponto este era alienado ou representante da ideologia dominante.

A cultura erudita nutre-se na metrópole, onde assimila valores que não correspondem à situação social do país e que não são compreendidos por grande parte da população; enquanto a cultura popular e nativa é desprezada pela elite dominante, visto que esta mantém suas tradições e sofre modifi-

cações num ritmo mais lento. A cultura popular também não é apreciada por não apresentar um caráter intelectual, como prefere a elite.

No início deste século, artistas e escritores brasileiros conscientizam-se da necessidade de construção de uma cultura, baseada num nacionalismo, que visa não apenas dar uma identidade própria, mas também superar o atraso cultural e a situação de dependência em relação à Europa.

O modernismo tem sido motivo de múltiplos estudos, mas de modo repetitivo, sem buscar, geralmente, a análise das idéias dos teóricos deste movimento. Em vista disto, o presente estudo fundamentar-se-á na análise dos discursos e dos manifestos destes teóricos, do movimento modernista, nos anos 20, visando com isto salientar as diversas ideologias representadas em diferentes momentos deste período. Buscar-se-á mostrar as contradições do movimento e de seus membros, como consequência das próprias contradições e conflitos sociais existentes no país. Limitar-se-á a São Paulo, por ser o palco onde se desenrola toda a cena modernista, nos anos 20. O Rio de Janeiro, como capital, mantém a cultura oficial da elite dominante, sendo suas manifestações conservadoras e, portanto, pouco significativas para este estudo.

Partindo o presente estudo da situação da arte antes do movimento modernista no Brasil, percebe-se que, no início do século XX, esta ainda apresentava algumas heranças deixadas pela Missão Artística Francesa de 1816.

A arte oficial era tradicional e acadêmica, representando os valores e os ideais europeus do século passado, os quais eram admirados e incentivados pela elite dirigente, a oligarquia rural.

Tanto a pintura, como a escultura estavam limitadas às concepções naturalista e idealista, e por uma temática de caráter nobre, que poderia ser histórica, mitológica e religiosa.

O Rio de Janeiro constituía o centro artístico do país, pelo fato de possuir uma Escola Nacional de Belas Artes (antiga academia Imperial) por onde passava um grande número de artistas, absorvendo uma série de cânones buscados ou herdados da arte acadêmica européia. Nesta escola era realizado, anualmente, um salão nacional que concedia prêmios de via-

gem ao estrangeiro. Os artistas que obtinham estes prêmios dirigiam-se sobretudo a Paris e a Roma, onde freqüentavam as tradicionais academias de Belas Artes, ou os ateliês de artistas acadêmicos, assimilando, deste modo, a arte já institucionalizada e não entrando em contato com os artistas mais renovadores. Mesmo que mantivessem estes contatos, pouco valeria, visto que eles deveriam prestar contas à Escola, enviando trabalhos ao gosto de seus mestres, visando, assim, exibir o seu aprimoramento técnico. Ao retornarem ao Brasil eram consagrados pela crítica e pelo público, que estavam habituados a um sistema de representação figurativo tradicional.

Geralmente, estes artistas eram convidados a lecionar na Escola Nacional de Belas Artes, perpetuando, deste modo, o ensino acadêmico através de várias gerações.

Poucos são os artistas que absorvem novas formas de representação visual em estágios na Europa. Por serem quase raros os casos, eles não chegam a produzir modificações significativas nas artes plásticas do país.

Em São Paulo, a instituição de ensino artístico — Liceu de Artes e Ofícios — bem como os ateliês de artistas preservam a arte acadêmica, como uma forma homogênea e objetiva de representação figurativa da ideologia dominante.

A literatura apresenta também um caráter conservador, coexistindo o parnasianismo, o simbolismo, o realismo e o regionalismo, presos a princípios rígidos e repetitivos.

O Brasil, após a sua independência política, continua importando não só produtos acabados, mas também a cultura européia. A própria sociedade auto-coloniza-se, à medida que continua copiando servilmente as formas artísticas e as idéias. Desenvolve também uma espécie de sentimento de inferioridade, precisando sempre buscar o aperfeiçoamento fora do país, e não valorizando a cultura e as artes populares e nativas.

As artes plásticas, bem como a literatura, são importadas para o país, sempre em defasagem em relação ao surgimento e ao desenvolvimento na Europa.

A crise do café e a dificuldade de importação de produtos industrializados, gerada pela 1ª guerra mundial, possibilita que os capitais oriundos da agricultura e de outros setores sejam canalizados para a industrialização.

Deve-se salientar também que, neste momento, há a descoberta da situação periférica do país, devido ao seu atraso econômico e cultural em relação aos países desenvolvidos, e à sua estrutura de origem colonial.

A consciência do atraso econômico constitui um estímulo para que os esforços sejam dirigidos à industrialização, bem como é propício para o crescimento de um nacionalismo.

O modernismo foi possível graças a estes fatores. São Paulo, centro industrial do país, cresce, tornando-se também um centro urbano importante, onde se encontra uma burguesia em franca ascensão, assim como um proletariado que faz reivindicações trabalhistas e um setor médio originário do comércio, da burocracia e da pequena empresa.

O momento mais significativo do início do movimento modernista é a Semana de Arte Moderna, em 1922, que é o marco também do centenário da Independência do Brasil; da criação do Partido Comunista, que visa primeiramente a organização do proletariado; da Revolta do Forte de Copacabana, liderada por tenentes insatisfeitos com a política das oligarquias rurais.

Esta sucessão de fatos históricos, no ano de 1922, mostra que vários segmentos da sociedade estavam descontentes com a estrutura vigente e que lutavam para a sua reformulação.

A semana de arte moderna é financiada por fração da oligarquia rural e pela burguesia industrial, sendo seus organizadores originários também destes segmentos.

A análise dos discursos proferidos durante a semana de arte moderna é fundamental para a compreensão das propostas dos líderes do movimento modernista.

O primeiro discurso é realizado por Graça Aranha, autor de "Canaã", que é escolhido como uma espécie de líder do movimento, por ser um escritor maduro e bastante respeitado pelo público.

Graça Aranha, em "A emoção estética na arte moderna", questiona-se sobre o conceito de beleza, que sempre foi tão valorizado pela arte acadêmica. Esta é condenada pela excessiva importância dada ao tema, em detrimento da forma, pelo servilismo naturalista e pela impessoalidade da obra. Salienta

que a arte moderna caracteriza-se pelo subjetivismo, "resultantes de um extremo individualismo"² e pela liberdade de criar.

"Cada um se julga livre de revelar a natureza segundo o próprio sentimento libertado (...)"³

Logo após, se contradiz afirmando que na

"arte moderna também há a vaga da moda, que até certo ponto é uma privação da liberdade."⁴

Destaca ainda que a arte produzida na sociedade moderna não é homogênea, justamente por ser subjetiva, e que ela deve exprimir a emoção do homem.

No final do discurso Graça Aranha diz que

"O que hoje fixamos não é a renascença de uma arte que não existe. É o próprio e comovente nascimento da arte no Brasil (...)." ⁵

O autor salienta que o fato de não existir uma arte-brasileira no passado, esta estaria sendo criada no momento.⁶

As propostas são revolucionárias para o público, mas a forma escrita do discurso é tradicional.

No segundo dia, Mário de Andrade realiza uma conferência que se intitula "A escrava que não é Isaura". Na realidade, esta apresenta as idéias do "Prefácio Interessantíssimo" de Paulicéia Desvairada, escrito em dezembro de 1921, cujos conceitos foram retomados em "A escrava..."⁷

Mário estabelece a diferença entre o belo da natureza e o belo artístico, mostrando que o último é criação humana e que não deve estar preso a cânones.

"Donde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural (...)." ⁸

Mário mostra-se contrário também à noção de que a arte deve ser fiel à natureza, afirmando que esta não consegue reproduzi-la e que também não é o seu objetivo.

Ele nega ser futurista:

"Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o."⁹

Seguidamente os modernistas foram acusados de serem futuristas, pelo fato de não admitirem a arte do passado, por defenderem uma nova arte e por exaltarem os valores e os símbolos da sociedade moderna.¹⁰

Muitas vezes o termo futurista é usado como sinônimo de moderno. Por exemplo, num artigo sobre a semana no Correio Paulistano, afirma o autor que

"No saguão do municipal estarão expostas (...) esculturas e pinturas futuristas."¹¹

Sabe-se que as obras possuíam um sistema de representação visual moderno, mas que não eram futuristas e nem mesmo semelhantes.

Menotti del Picchia faz uma conferência — "Arte Moderna" — no terceiro dia da semana, na qual ele exalta o mundo moderno da velocidade, do automóvel, do avião, do jazz-band, da mulher livre, opondo ao mesmo tempo ao mundo da Grécia clássica, da qual se originaram alguns conceitos que eram utilizados pelos artistas acadêmicos.

Apesar de destacar os símbolos da sociedade moderna, nega que o movimento modernista tenha um caráter futurista.

"No Brasil não há, porém, razão lógica e social para o futurismo ortodoxo porque o prestígio do seu passado não é de molde a tolher a liberdade da sua maneira de ser futura."¹²

Mas antes de explicar o motivo de não ser um futurista ortodoxo, Menotti afirma que:

"A nossa estética é de reação, como tal é guerreira".

Mais adiante, salienta que

"Queremos esfarelar apenas os últimos destroços (...) do ciclo morto, para desenvolver-

mos a autonomia vibrante da nossa maneira de ser no tempo e no espaço."13

Percebe-se claramente, através destes trechos, que havia objetivo em romper ou mesmo destruir com o passado, para construir uma nova arte, voltada ao mundo da máquina, aproximando-se assim do ideal futurista de Marinetti.

"Queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos... chaminé de fábricas, sangue velocidade, sonho, na nossa arte! E que o rufo de um automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último deus homérico, que ficou anacronicamente, a dormir e a sonhar, na era do jazz-band e do cinema, com a flauta dos pastores da arcádia e os seios divinos de Helena!"14

A palavra sangue pode significar guerra, no sentido de exterminar com o passado do país, que é uma proposição de Marinetti no manifesto futurista de 1909, publicado no jornal *Le Figaro* em Paris.

Mas Marinetti, neste manifesto, é extremamente violento, propondo a guerra como higiene do mundo e mostra o seu menosprezo à mulher. Já Menotti apresenta uma preocupação com a atualização e a liberação da mulher, podendo mesmo ser considerado a favor do feminismo que começa a se esboçar como movimento.

"Queremos uma Eva ativa, bela, prática, útil no lar e na rua, dançando tango e datilografando uma conta corrente (...) Morra a mulher tuberculosa e lírica! (...) a mulher é colaboradora inteligente (...)."15

Defende a liberdade artística, afirmando que esta é a idéia central do movimento e motivo de união do grupo. Destaca que "assim nascerá uma arte genuinamente brasileira..."16

Nos discursos da semana de arte moderna, percebe-se a preocupação com a construção de uma arte brasileira, apesar de a prática literária dos seus autores não se caracterizar pela forma nova e muito menos brasileira.

Menotti apresenta símbolos da sociedade moderna, mas

não escreve moderno. O objetivo dele parece ser de conscientizar o público de que não é possível fazer arte acadêmica na sociedade paulista, cujo ritmo mudou com a introdução da máquina.

Em todos os discursos aparece a meta da renovação artística como fundamental, e a exaltação do novo, que é própria ao modernismo.

A mudança é o objetivo de vários setores da sociedade, nesta época. Como já foi referido anteriormente, há um descontentamento quase geral com a estrutura esclerosada mantida pela elite dominante, da qual muitos dos modernistas fazem parte.

Grande número de modernistas estudaram na Europa, onde entraram em contato com os movimentos de vanguarda, artistas e escritores, que produziam uma verdadeira revolução no sistema de representação visual e literária. Estes modernistas percebem o atraso cultural e artístico do Brasil, e embuídos por um espírito nacionalista — próprio a um país que almeja o desenvolvimento econômico — procuram conscientizar o público da necessidade de constituir uma arte brasileira.

Não há neste momento, tanto na literatura, como nas artes plásticas, o esboço de um projeto estético, visto que todos teóricos do movimento defendem a criação de uma arte própria, mas não propõem nada nos seus discursos.

Após a semana de arte moderna, muitos dos componentes retornam à Europa e na volta 'descobrem' o Brasil. Os modernistas conheciam muito pouco do seu país, talvez devido às seguidas viagens ao exterior e também ao desinteresse pelo país e a excessiva valorização da cultura européia.

Estes são os motivos que não possibilitam os teóricos do movimento a formularem um projeto para a arte brasileira.

Mesmo na Revista Klaxon,¹⁷ criada depois da semana, não há proposições neste sentido. Inclusive, deve-se salientar que muitos dos poemas e artigos, escritos por modernistas brasileiros, são em francês e que Sérgio Milliet se assina Serge. O próprio nome da revista é em francês. Percebe-se, ainda, uma supervalorização da cultura francesa, que era importada pela elite brasileira. Muitos intelectuais franceses colaboram com Klaxon, enviando artigos.¹⁸

Enquanto os discursos dos teóricos do modernismo não possuem uma forma literária moderna e nem um plano desenvolvido para a construção da nova arte, salientando apenas que era necessário renovar e construir uma arte nacional, os artistas plásticos expõem trabalhos, cujo sistema de figuração é moderno entre alguns tradicionais.

Entretanto, os modernos estão extremamente presos à arte européia — expressionismo alemão, fovismo, cubismo e pós impressionismo francês. Não possuem portanto um caráter próprio ou brasileiro. Mas, de qualquer modo, conseguem romper com a unicidade e a objetividade da arte acadêmica.

Dentre os artistas que participam com obras na semana, parece que só Vicente do Rego Monteiro apresenta uma pintura — "Retrato de Ronald de Carvalho" — não só nova, mas que começa a ser própria. Este artista modela a forma com um desenho rígido e com tons, dando, assim, um caráter quase escultório à figura. Esta possui uma postura frontalista, aproximando-se, deste modo, muito da arte dos povos "primitivos".

Deve-se salientar que Vicente do Rego Monteiro estudou em Paris e que, antes da semana, já havia pesquisado a arte indígena, especialmente a marajoara. Inclusive os desenhos da série "Lendas Brasileiras" são frutos desta pesquisa.

Os artistas modernos europeus apelam para o primitivismo quando produzem a arte revolucionária do início do século. Os brasileiros percebem o uso do primitivo na arte das vanguardas estrangeiras, se conscientizam que eles têm no próprio país elementos para esta pesquisa, não necessitando, como os europeus, de sair das suas fronteiras.

A descoberta do primitivo será efetuada pela maioria dos artistas após a semana de 1922.

O movimento modernista toma novo rumo a partir de 1924, quando Blaise Cendrars vem ao Brasil e que os componentes deste viajam com o poeta pelo país. Os modernistas começam, então, a descobrir uma realidade que eles não conheciam. Vão ao Rio de Janeiro onde vêem o carnaval pela primeira vez e as favelas; à Minas Gerais, onde entram em contato com a arte barroca.

Mais tarde, visitam o nordeste. Em todos estes locais en-

contram o "primitivo" que era tão explorado pelas vanguardas européias.

O papel de Cendrars parece ter sido significativo no sentido de conscientizar Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e outros para buscarem na própria cultura, seja na popular, seja no folclore ou na cultura indígena o "primitivo". Entretanto, Mário de Andrade — um dos poucos do movimento que nunca esteve na Europa, mas que acompanhava as vanguardas através de publicações — já destaca o "primitivo" em "Paulicéia desvairada", em 1922. Tarsila também executa "A Negra" em 1923, salientando os caracteres étnicos e o "primitivismo", de certa forma semelhante às venus da fertilidade, com seios imensos.

Antes da vinda de Cendrars havia a preocupação com o nacional, mas as pesquisas não seguiam um direcionamento preciso e os trabalhos ainda estavam presos às formas européias.

Plínio Salgado, em 1926, escreve: "Tomamos o Brasil como tema só porque o Sr. Blaise Cendrars fez uma poesia sobre um negro. Temos a visão seca e formal da nossa terra."¹⁹

Após a viagem ao Rio de Janeiro é que Oswald de Andrade redige o "Manifesto da Poesia Pau-Brasil", que Tarsila inicia a pintura da fase Pau-Brasil e que Graça Aranha apresenta à Academia Brasileira de Letras o "Espírito Moderno", levando-o a romper com esta instituição.

Oswald chega mesmo a dedicar as suas poesias a Cendrars, "por ocasião da descoberta do Brasil", quando as edita em Paris, em 1925.

No manifesto, Oswald declara que a poesia Pau-Brasil é de exportação, simbolizando o término da importação estrangeira.

Percebe-se uma transformação grande nos discursos dos teóricos do movimento, na medida que propõem projetos para a construção não só de uma arte brasileira, mas estendendo a toda a cultura. O aspecto formal assume dimensões novas, apesar de estar preso ainda às vanguardas européias.

Oswald projeta uma cultura voltada às tradições populares, à ingenuidade de um povo inculto, ao lirismo, mas sem se desligar da tradição e da atualidade européias.

"A poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magno compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente."²⁰

Graça Aranha no seu discurso à academia declara que

"Toda a cultura não veio dos fundadores europeus. (...) A cultura européia dever servir não para prolongar a Europa, não para a obra de imitação, sim como instrumento para criar coisa nova com os elementos, que vêm da terra, das gentes, da própria selvageria inicial e persistente."²¹

Toda vez que o autor de "Espírito Moderno" se refere ao indígena e ao aproveitamento de sua cultura apresenta um certo entrocetismo e desprezo em relação a este, apesar de ter consciência de sua importância para a construção de uma cultura nacional.

Graça Aranha mostra que a academia não está atendendo as funções para as quais ela foi criada, visto que está presa às tradições francesas, sem vínculos com a sociedade brasileira. Sugere um programa para esta instituição e afirma claramente que o movimento "modernista não se deve limitar unicamente à arte e à literatura. Deve ser total. Há uma ansiosa necessidade de transformação filosófica, social e artística".²²

Percebe-se que os membros do movimento se conscientizam também da importância que este pode ter como reformulador da sociedade, não só pelo papel de Cendrars junto a eles, mas também devido às ações dos tenentes e de outros setores que visam mudanças políticas, sociais e econômicas.

Neste momento, o nacionalismo acentua-se como meio de destruir a estrutura arcaica da sociedade e construir uma nova. E a questão destruição/construção é uma constante nos discursos dos teóricos modernistas, bem como no movimento que surge em torno de Apollinaire e que se concretiza com a Revista L'Esprit Nouveau, em 1920. Este movimento do pós-guerra na França, período de forte nacionalismo, defende um "espírito de construção e de síntese guiado por uma concepção clara"²³, que busca, na herança clássica, o bom-senso e um espírito crítico seguro.

O espírito novo tem como fim a ordem, que havia desaparecido com as vanguardas do início do século XX e a construção do nacional, como uma síntese das artes, das letras, das ciências e da técnica.

O modernismo não tem como meta a síntese de todas as atividades, mas visa a construção da cultura brasileira. Oswald de Andrade afirma num artigo em 1922, que eles modernistas são reacionários porque

"domina e exalta uma grande aspiração de classicismo construtor. Queremos mal ao academismo porque ele é o sufocador de todas as aspirações (...). Para vencê-lo destruímos."²⁴

No manifesto da Poesia Pau-Brasil, Oswald refere-se também à questão destruição/construção.

"Ora a revolução indicou apenas que a arte voltava para as elites. E as elites começaram desmanchando. (...) O lirismo a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva. O Brasil profiteur. O Brasil doutor. E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil."²⁵

A preocupação com a construção aparece ainda na pintura de Tarsila da fase Pau-Brasil. A artista constrói, utilizando formas puras e cores quase chapadas, que estão relacionadas com as cores de um país tropical, bem como com os rosas e azuis celestes do barroco, e com as cores caipiras das camadas populares. A temática nacional aparece aliada à ingenuidade e ao lirismo popular, que estão inseridos em formas racionalmente construídas. O uso de elementos brasileiros tem como meta dar uma identidade nacional à pintura. Percebe-se também o fenômeno de apropriação do popular pela elite, como meio de tornar a arte erudita nacional.

Muitos dos teóricos do movimento modernista baseiam-se nas idéias do Espírito Novo francês, que se caracterizava por uma volta à ordem, fundamentada na tradição clássica. Entretanto, apresentam, a nível literário, influências das vanguardas francesas que haviam provocado a desordem, segundo o Espírito Novo, como por exemplo o uso do primitivo, do humor da ilogicidade...

A dependência cultural provoca o fenômeno da queima de etapas, devido à defasagem e à simultaneidade com que a cultura estrangeira é absorvida. Este fenômeno aparece claramente no modernismo, chegando mesmo a caracterizar bem as contradições do movimento.

A partir de 1924, a produção artística dos modernistas intensifica-se e apresenta-se também voltada a um projeto de construção nacional que aos poucos assume posicionamentos ideológicos firmes.

É criado o jornal *Diário Nacional*, órgão do Partido Democrático, do qual Sergio Milliet é seu diretor e Mário de Andrade é editor.

Em torno do *Correio Paulistano* (PRP), reúne-se o grupo verde-amarelo, que não é modernista na realidade, mas defensor de mudanças na estrutura social brasileira, assumindo, paulatinamente, um posicionamento nacionalista de extrema direita.

Aparecem também outras publicações que se classificam como modernistas, mas que são bastante conservadoras e estão mais voltadas à reforma da sociedade.²⁶

Em 1928, Oswald publica, no primeiro número da revista de antropofagia, o "Manifesto Antropófago", no qual propõe um novo projeto para a constituição da cultura brasileira. Este diferencia-se bastante do primeiro manifesto, apresentando um caráter mais fantástico e mágico do primitivismo. Ao mesmo tempo valoriza o indígena, como símbolo da alma brasileira, e a selva, Oswald não rejeita a cultura européia. A antropofagia consiste em assimilar as qualidades e em impregnar-se das virtudes dessa, rejeitando os elementos que não interessam à cultura nacional.²⁷

No ano seguinte, escritores do grupo verde-amarelo redigem o "Manifesto Nhengaçu verde-amarelo", que visa combater o primitivismo antropofágico. Em Nhengaçu, há a defesa de um nacionalismo voltado à terra e à raça, anti-cosmopolita e contrário à influência da cultura estrangeira. Destaca o nacionalismo baseado na intuição e na subjetividade, opondo ao intelectualismo importado. "O nacionalismo tupi não é intelectual. É sentimental."²⁸

É com base na intuição que se formulará, mais tarde, a nível teórico, o integralismo. "Se o tupi se erigir em filosofia, criará antagonismos, provocará dissociação (...). O Brasil falhará, pois precipitará acontecimentos".²⁹ O tupi deve ser apenas submisso e sentimental.

Enquanto desenvolve-se um nacionalismo de extrema direita em alguns grupos, Mário de Andrade, talvez um dos menos politizados dos teóricos do movimento — defende "o nacionalismo como uma forma de auto-conhecimento nacional e denuncia o desgaste da palavra nacionalismo".³⁰

O craque da bolsa de Nova York reflete na economia nacional, afetando sobretudo a monocultura do café, e em consequência a oligarquia rural. Muitos dos membros do movimento modernista, como Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, são obrigados a trabalhar, diminuindo, deste modo, suas produções artísticas. Os dois acabam aderindo ao Partido Comunista e assumem, assim, uma atividade engajada que se opõe totalmente ao tipo de vida elitista que possuíam antes.

Com a revolução de 30, o movimento modernista deixa de possuir um carácter revolucionário, visto que, para muitos membros deste, o objetivo havia sido alcançado. As artes começam aos poucos a serem assimiladas pela nova sociedade, representando a "ideologia imagética"³¹ da burguesia, que aspirava o crescimento e a modernização do país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 RIBEIRO, Darcy. *Os brasileiros: teoria do Brasil*. Petrópolis, Vozes, 1980, p. 138.
- 2 TELES, Gilberto M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1976, p. 222.
- 3 *Ibidem*, p. 223.
- 4 *Ibidem*, p. 223.
- 5 *Ibidem*, p. 226.
- 6 Ronald de Carvalho proferiu também um discurso na semana de arte moderna, mas que nunca foi publicado, desconhecendo-se, assim, as suas idéias no momento.
- 7 AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo, perspectiva, 1976, p. 206.
- 8 TELES, op. cit., p. 300.
- 9 *Ibidem*, p. 299.
- 10 Há um certo temor em relação ao futurismo, pois Marinetti e muitos dos seus companheiros aderiram ao partido fascista de Mussolini.
- 11 AMARAL, op. cit., p. 135.
- 12 TELES, op. cit., p. 228.
- 13 *Ibidem*, p. 229.

14 *Ibidem*, p. 229.

15 *Ibidem*, p. 231.

Várias mulheres participam do movimento modernista. Dentre elas destacam-se Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Olívia Penteadó.

16 *Ibidem*, p. 232.

17 Klaxon significa buzina. Termo usado nas poesias de Blaise Cendrars e de Mario de Andrade.

18 L. Charles Baudouin, Roger Avermaete, Henri Mugnier, Joseph Billiet, Nicolas Beauduin...

19 EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo, Brasília, Quíron, INL, MEC, 1978, p. 69.

20 TELES, op. cit., p. 259.

21 *Ibidem*, p. 259.

22 *Ibidem*, p. 263.

23 *Ibidem*, p. 167.

24 AMARAL, op. cit., p. 217.

25 TELES, op. cit., p. 268.

26 Em 1926, em São Paulo, é fundada a Revista *Mocidade*, na qual colaboram com artigos Plínio Salgado, Tristão de Ataíde, Renato Almeida, Graça Aranha, ... No ano seguinte, surge no Rio de Janeiro, a Revista *Festa*, cuja orientação é espiritualista. Tasso da Silveira e Andrade Muricy são seus dirigentes. Na mesma cidade, em 1928, aparece a Revista *Movimento Brasileiro*. Um dos colaboradores — Plínio Salgado — afirma que cabe à elite intelectual chefiar e manobrar a ação renovadora no país.

BOAVENTURA, Maria Eugênia G. A. *Movimento brasileiro*. São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

27 Paulo Prado publica o "Retrato do Brasil — ensaio sobre a tristeza brasileira." Mário de Andrade publica "Macunaíma", obra de caráter fantástico e primitivo, voltada às contradições da sociedade brasileira.

28 TELES, op. cit., p. 363.

29 *Ibidem*, p. 365.

30 BOAVENTURA, op. cit., p. 58.

31 HADJINICOLAOU, Nicos. *Histoire de l'art et lutte des classes*. Paris, François Maspero, 1978.

Termo usado pelo autor para o desenvolvimento de uma metodologia, que tem como fim a descoberta da ideologia representada no objeto artístico.

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Departamento de História
Porto Alegre — Brasil