



Departamento de Humanidades

Mestrado em Estudos Comparados-Literatura
e Outras Artes

Literatura e Artes Plásticas: uma nova linguagem.

O Modernismo Brasileiro uniu as formas de representação literatura e artes plásticas, dialogando em prol da renovação das artes brasileiras

Vivian Sheila Elizabeth da Cunha Aschermann Correa

Lisboa, 2015

Mestrado em Estudos Comparados-Literatura e Outras Artes

Literatura e Artes Plásticas: uma nova linguagem.

O Modernismo Brasileiro uniu as formas de representação literatura e artes plásticas, dialogando em prol da renovação das artes brasileiras

Vivian Sheila Elizabeth da Cunha Aschermann Correa nº 1201901

Dissertação apresentada para obtenção de Grau de Mestre em
Estudos Comparados-Literatura e Outras Artes

Orientador:
Prof. Dr. Mário Carlos Fernandes Avelar

Lisboa, 2015

Resumo

Literatura e Artes Plásticas: uma nova linguagem

O Modernismo Brasileiro uniu as formas de representação literatura e artes plásticas, dialogando em prol da renovação das artes brasileiras

Esta dissertação defende a ideia da aproximação das linguagens artísticas imagem e texto atuando uma como complementação da outra e visa a apresentar como essa aproximação ocorreu nas artes brasileiras. Foram selecionados como objeto de nosso estudo o livro de *Poesias Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, publicado em 1925, e as obras de Tarsila do Amaral da fase *pau-brasil*, compreendidas entre 1923 e 1926.

Para contextualizar e embasar o estudo, abordamos o papel das revistas literárias brasileiras do início do século XX, bem como o das revistas europeias na formatação e na disseminação dos movimentos artísticos do início do século XX, as vanguardas artísticas. No Brasil, as revistas disseminaram os conceitos da modernidade e da necessidade de uma arte nacional para o país. O estudo das revistas literárias modernistas, além de apresentar as ideias de modernidade, expõe o início do diálogo entre as formas de representação. Um vasto material teórico que fundamentou o objeto de estudo escolhido.

A análise permeia a relação das produções literárias de Oswald e das artísticas de Tarsila, fazendo um comparativo entre os temas, as formas e as técnicas, apontando as semelhanças e as relações existentes entre ambas. Essa abordagem visou a defender as relações entre as formas de expressão, literária e artística, por intelectuais que ansiavam por uma arte que representasse nossas tradições e cultura. A escolha do livro *Poesias Pau-Brasil* e das obras de Tarsila da fase *pau-brasil* foi definida pela representatividade que os dois possuem na formatação da literatura e arte brasileira. Através de suas produções, criaram uma representação em que interagem o texto, a imagem, a oralidade, a cor, o som; enfim, as diversas formas de expressão e sentimentos. Ao final da análise, estão as obras que foram comentadas e comparadas com as obras literárias de Oswald.

Palavras-chaves: Modernismo; Oswald de Andrade; Tarsila do Amaral; texto-imagem; vanguardas artísticas.

Abstract

Literature and Plastic Arts: a new way – The Brazilian modernism debating the types of presentation literature and the plastic arts with the objective of renewing the Brazilian arts.

This dissertation will defend that the line need to be thinner between the forms of expression image and text, blending and complementing one another. Moreover, will endeavour to show how this blending occurred in the Brazilian arts. It has been selected, as the object of our study, the book *Poesias Pau-Brasil* by Oswald de Andrade published in 1925, along with the *pau-brasil* pieces by Tarsila do Amaral, created between 1923 to 1926.

As the theoretical background for this work, we studied the role played by the Brazilian literary magazines dated from the beginning of the 20th century along with the European magazines in the formatting and dissemination of the artistic movements from the beginning of the 20th century, the Avant-garde. In Brazil, the magazines spread the concept of modernity and the need of art that essentially Brazilian. The study of modernist literary magazines, besides showing the modernist mind, exposes the very beginning of the dialog between the forms of expression. A vast resource of theoretical material that led to the object of research.

The analysis also covers the connection between the literary productions of Oswald and the artistic work of Tarsila, comparing them in the following aspects: theme, form and technique, pointing out the existing similarities and differences. This approach intended to expose the connection between the Medias, text and image, used by intellectuals that thrived for an art that could represent out cultural tradition. The choice of the book *Poesias Pau-Brasil* and the work that is part of the *pau-brasil* series of Tarsila was only made because of the major effect both caused in the Brazilian literature and art formatting. Through each of their productions, the personalities created a representation that displays perfectly the interaction between text, image, orality, colour and sound, the many forms of expression and felling. Last, but not least are the works that were commented on and compared to the literary rary productions by Oswald.

Key-Words: Modernism, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Text-Image, Avant-garde.

Dedicatória

Para realizar grandes conquistas, devemos não apenas agir, mas também sonhar; não apenas planejar, mas também acreditar.

Anatole France

Dedico esta, bem como todas as minhas demais conquistas, a meus filhos, Marcela e Rodrigo, meus melhores e maiores presentes, que iluminaram de maneira especial os meus pensamentos, direcionando-me a buscar mais conhecimentos.

Obrigada pela paciência, pelo incentivo, pela força, pelo carinho e principalmente por acreditar. Valeu a pena toda dedicação, o esforço e renúncias... Valeu a pena acreditar...

Hoje estamos colhendo, juntos, os frutos de nosso empenho! Esta vitória é muito mais de vocês do que minha!!!

Agradecimentos

Sem sonhos, a vida não tem brilho. Sem metas, os sonhos não têm alicerces. Sem prioridade, os sonhos não se tornam reais. Sonhe, trace metas, estabeleça prioridade e corra riscos para executar seus sonhos. Melhor é errar por tentar do que errar por se omitir! Não tenhas medo dos tropeços da jornada. Não podemos esquecer que nós, ainda que incompletos, fomos o maior aventureiro da história.

Augusto Cury

Agradeço a meu marido, Luiz Cesar, por acreditar e investir em mim: de forma especial me deu coragem, apoiando-me nos momentos de dúvidas e dificuldades, bem como auxiliando-me nas repetitivas conversas sobre o tema de minha dissertação. Também menciono minha mãe, Aglais, a quem agradeço todos os dias por minha existência.

Agradeço, igualmente, a meu orientador, Prof. Mário Avelar, pela paciência e conselhos durante a construção deste projeto, os quais tornaram possível a conclusão desta dissertação. Muito obrigada pela orientação e pelos ensinamentos que levarei para sempre.

Índice Geral

Introdução.....	página 1
Capítulo 1.....	página 5
1.1 - Um marco na história – as vanguardas artísticas.....	página 5
1.2 - As revistas literárias e o Modernismo brasileiro.....	página 16
1.3 - As revistas literárias antes do Modernismo – um papel importante.....	página 17
1.4 - Os periódicos literários e a <i>Semana de 22</i>	página 29
1.5 - Os acontecimentos anteriores a <i>Klaxon</i>	página 34
1.6 - As Revistas Modernistas 1922 a 1928.....	página 39
1.6.1 - Revista <i>Klaxon</i> (1922 - 1923).....	página 39
1.6.2 - Revista <i>Estética</i> (1924 - 1925).....	página 48
1.6.3 - <i>A Revista</i> (1925 - 1926).....	página 53
1.6.4 - <i>Terra Roxa e outras terras</i> (1926).....	página 59
1.6.5 - Revista <i>Festa</i> (1927 - 1929 e 1934 - 1935).....	página 68
1.6.6 - Revista <i>Verde</i> (1927 - 1929).....	página 74
1.6.7 - <i>Revista de Antropofagia</i> (1928 - 1929).....	página 79
1.7 - As questões estéticas e as revistas do Modernismo.....	página 84
Capítulo 2	página 89
Os desdobramentos do movimento modernista brasileiro	
Analisando a pintura de Tarsila do Amaral na fase <i>pau-brasil</i> e a <i>Poesia</i>	
<i>Pau-Brasil</i> de Oswald de Andrade.....	página 89
2.1 - Os desdobramentos do movimento modernista brasileiro.....	página 89
2.2 - Tarsila e a interpretação do Brasil.....	página 98
2.3 - O internacional da técnica e a redescoberta do Brasil.....	página 104
2.4 - Tarsila e as influências dos mestres na sua visão da brasilidade na pintura.....	página 105

2.4.1 - A influência de Lhote.....	página 106
2.4.2 - A importância de Gleizes.....	página 109
2.4.3 - Léger: uma influência de traço marcante em Tarsila.....	página 110
2.5 - Tarsila e o entendimento do Brasil, uma inspiração para a literatura.....	página 114
2.6 - <i>A Poesia Pau-Brasil</i>	página 122
2.7 - <i>A Poesia Pau-Brasil</i> de Oswald de Andrade em análise.....	página 130

Capítulo 3

Literatura e pintura – a aproximação das diversas formas de representação. Um novo conceito na arte brasileira , a visualidade e imagem, a visualidade e estrutura e visualidade e síntese.....	página 157
--	-------------------

3.1 - Tarsila e Oswald, pintura e literatura: a união pela síntese e pela temática.....	página 157
---	------------

3.2 - Tarsila e a pintura dos fatos.....	página 172
--	------------

Considerações Finais.....	página 177
----------------------------------	-------------------

Referências Bibliográficas.....	página 181
--	-------------------

Índice de Imagens por Capítulo.....	página 201
--	-------------------

Anexos.....	página LVII
--------------------	--------------------

Introdução

Introdução

A proposta deste trabalho visa mostrar a união entre as formas de representação artística nas artes brasileiras durante o Modernismo. Com efeito, no início do século XX, nossos intelectuais e artistas transformaram o cenário da arte nacional através da busca por uma representação que fosse inserida no contexto nacional, que não fosse importada e que mostrasse a modernidade. Isso começa a aparecer com *A Semana de Arte Moderna de 1922*.

Este é, na verdade, um momento histórico nas artes do nosso país, o qual principia a ser delineado entre o final do século XIX e início do século XX. Foi uma ideia que partiu de São Paulo, a capital cultural da nação, e se alastrou pelo Brasil, arregimentando colaboradores e pensamentos diversos, vertentes que ajudariam no amadurecimento dos conceitos preexistentes e no aparecimento de outros. As transformações ocorridas na sociedade mundial trouxeram mudanças no pensamento e no entendimento sobre a arte. Essa nova visão será encampada pelos intelectuais brasileiros, desejosos por uma arte nacional autêntica.

Para demonstrar como essa transformação ocorreu, tracei um percurso que, inicialmente, apresenta o contexto das artes europeias, berço dos pensamentos artísticos e intelectuais, além da técnica. Para tal, utilizei como fundamentos as revistas literárias europeias, principal veículo de disseminação e de divulgação dos conceitos artísticos e literários.

No primeiro capítulo, a análise parte das revistas literárias europeias, divulgadoras dos movimentos artísticos do período, como a revista *Poesia*, de Marinetti, divulgando as ideias futuristas, e *Die Aktion*, divulgando o Expressionismo alemão. Assim, Futurismo, Cubismo, Surrealismo, Dadaísmo e Expressionismo foram levados a todos os continentes. As revistas literárias tiveram um importante papel para a propagação das novas ideias e consolidação dos conceitos que estavam sendo desenvolvidos.

Ainda neste capítulo, a pesquisa prossegue apresentando as revistas literárias brasileiras da virada do século XIX para o século XX. Esse percurso foi necessário para contextualizar e embasar o tema deste trabalho, pois foi através das revistas literárias surgidas após a *Semana de Arte Moderna*, em 1922, que as artes brasileiras romperam com um cenário artístico sem identidade para a criação de uma arte nova com bases em nosso país, uma arte que fosse feita com referências nacionais e para a diversidade brasileira. A análise das revistas literárias compreende o período de 1922 a 1928. Da fase moder-

nista a análise é feita em *Klaxon*, uma publicação que surge em consequência da *Semana de Arte Moderna*, sendo a primeira revista considerada modernista. Depois surgiram *Festa, Verde, Estética A Revista, Terra Roxa e outras terras* e a *Revista de Antropofagia*, encerrando o período considerado heroico, ou primeira fase do Modernismo brasileiro, fase de grandes transformações sociais e estruturais do país. O movimento Modernista, nesta primeira fase, é disseminado pelo Brasil através das publicações literárias. Dessa forma, o estudo deste material teórico é de suma importância para o estudo de caso que será feito nos próximos capítulos. O estudo dos periódicos tem o intuito de mostrar como ocorreu a aproximação das formas de representação: as revistas literárias, além de divulgar e consolidar os conceitos da nova arte, dialogaram com as artes plásticas. Veremos nas revistas como a literatura inicia nesse período a aproximação com a representação artística, por meio de imagens e texto dialogam e interagem. Temas e técnicas se mesclam.

Contudo, a aproximação entre as formas de representação só ocorreu efetivamente após o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, importante documento que será a base da literatura moderna brasileira. Com efeito, o manifesto traz em seu escopo os conceitos da modernidade, os quais serão utilizados nas produções gráficas, literárias e pictóricas. Sendo assim, após o estudo das revistas literárias brasileiras que divulgaram o movimento Moderno, no próximo capítulo principio o estudo de caso que abordará as obras literárias de Oswald de Andrade, o livro de *Poesias Pau-Brasil*, de 1925, e as obras pictóricas de Tarsila do Amaral, da fase *pau-brasil*, compreendida entre 1923 e 1926. O estudo das representações tem o intuito de mostrar a união ocorrida entre as artes nesse importante período da história cultural brasileira. Um momento único, de transformação e de buscas por uma arte que fosse nacional e que representasse o Brasil, embasada em nossas tradições e costumes.

No segundo capítulo os desdobramentos do movimento modernista, conforme acima comentado, elegendo as obras pictóricas de Tarsila do Amaral e as obras poéticas de Oswald de Andrade como base do estudo de caso. A análise das representações, após o embasamento teórico, será comparativa: texto e imagem se completam e dialogam entre si. Essa análise das obras compreende a fase *pau-brasil* da pintura de Tarsila, bem como os desenhos que ilustraram o livro de poesias de Oswald de Andrade, *Poesias Pau-Brasil*, lançado em 1925, assim relacionando a poesia de Oswald com as representações artísticas de Tarsila, uma influenciando a outra tanto na forma como nos temas. Ainda neste capítulo, apresento as influências estrangeiras de Léger, Gleizes e Lhote, absorvi-

das por Tarsila, e de Blaise Cendrars, por Oswald. Dessa forma, mostrando que o nosso Modernismo utilizou das técnicas modernas vindas da Europa para produzir uma nova arte baseada no nacional.

No terceiro capítulo, aprofundo a análise das obras poéticas de Oswald e a relação com as pinturas e desenhos de Tarsila, sempre procurando os conceitos que foram usados pelos dois representantes para expressar e representar o Brasil. Dessa forma, busco comprovar a questão principal desta dissertação: a aproximação das artes no Modernismo brasileiro.

Esses dois capítulos apresentam a concretização das ideias desenvolvidas pelas revistas literárias surgidas após a *Semana de 22*: a busca de uma arte que simulasse o Brasil e que não fosse cópia das artes europeias. Uma arte desenvolvida por brasileiros, com técnicas modernas importadas dos continentes desenvolvidos, mas que dialogasse com seu povo. Assim, nesse período, nasce no país uma representação com características próprias, primitiva, sem ser pitoresca, moderna na técnica, repleta de referências da nossa tradição e cultura. Uma arte que representou o povo brasileiro formado de diversas etnias, que assimilou tradições diversas, transformando-se em apenas uma.

Através da análise da fase *pau-brasil* de Oswald e Tarsila, mostro que pintura e literatura se complementaram, dialogaram entre si, estabelecendo um vínculo através dos temas e da forma de representação. As técnicas da pintura são usadas na literatura e vice-versa. Esta abordagem minuciosa das pinturas e desenhos de Tarsila, bem como do percurso de seus estudos, apontando as influências dos mestres europeus em suas produções, é feita também nas obras poéticas de Oswald, no livro de *Poesias Pau-Brasil*, do qual analiso cada seção de poesias, apontando as inovações surgidas após o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de 1924, que foi o fundamento da nova forma literária apresentada por Oswald, assimilada pelas diversas formas de representações artísticas. Através da relação apresentada entre as produções, aponto a proximidade das artes brasileiras que, a partir desse período, cria uma linguagem nacional autêntica voltada para um povo heterogêneo. A arte brasileira, que até esse período era importada e sem identidade com seu povo, é transformada. Nossos artistas assimilam as ideias da modernidade e criam uma arte atual e adequada a nossa diversidade.

A literatura e a pintura interagem uma com a outra tanto na forma como no tema.

Esta leitura sobre o Modernismo brasileiro aponta para a questão da aproximação das artes; imagem e texto se misturam e dialogam. A imagem funciona como texto e o texto como imagem. Esse período foi a base para a poesia concreta, a qual utiliza das grafias

como imagens, a composição como conjunto formal. A letra não só transmite a informação, mas ilustra a comunicação. Esse processo de criação começou na década de 20 com os intelectuais e artistas que buscavam uma nova arte, atualizada com a modernidade.

Este estudo teve o intuito de apresentar, através do estudo das obras de Tarsila e Oswald, a aproximação das artes. O estudo das revistas literárias embasou teoricamente o estudo de caso, pois as revistas trouxeram as questões sobre a arte nacional e os pensamentos modernos. A fase *pau-brasil* foi a concretização das teorias. Este estudo prova, assim, a questão inicial sobre a aproximação das artes: literatura e pintura se interligam criando uma nova linguagem visual.

Dessa forma, este estudo abordou o Modernismo por um novo ângulo, analisando as diversas formas de representação assinalando suas relações. Apontando para um novo entendimento do movimento moderno, no qual as artes usam dos mesmos conceitos e teorias para a criação e adequação das técnicas.

Capítulo 1

1.1. Um marco na história - as vanguardas artísticas

As vanguardas artísticas europeias representam um importante marco na história da arte, da literatura e do design. Suas principais características foram a busca de novas formas de expressão e a ruptura com uma arte ultrapassada, não condizente com o homem moderno e a vida moderna.

As correntes de vanguarda usaram os manifestos e as revistas para a divulgação e disseminação dos conceitos e das mudanças trazidas pelas correntes artísticas.

As correntes de vanguardas modernas oriundas da Europa eram, conforme Afrânio Coutinho (1976), em *Introdução à Literatura no Brasil*:

[...] “ismos” que povoaram a cena literária ocidental de 1910 a 1930 foram reações contra o esgotamento e o cansaço entre o peso da tradição literária ocidental. Eram janelas que se abriam para o futuro, preocupação que absorvia os espíritos. Eram atitudes violentas de destruição e negação do passado, que consideravam morto e inútil, tentativas de regresso à inocência primitiva ou infantil. Eram glorificações da técnica e do mundo mecânico, fonte única de dinamismo. Eram a libertação de todos os freios e formas tradicionais. (Coutinho, 1976: 288)

De acordo com a perspectiva exposta, as vanguardas, mais do que uma simples tendência, representam uma alteração, uma ruptura, em face de crenças pré-existentes e tradições no pensamento e na arte do mundo ocidental, desde o início do século XX. Caracterizam-se pela agressividade, manifestada no antilogismo, no culto a valores alheios, nos poderes mágicos, na beleza da anarquia, no instantaneísmo, no dinamismo, na imaginação sem fio, conforme Marinetti escreve no *Manifesto Futurista*, publicado no jornal *Le Figaro* em 20 de fevereiro de 1909:

1. Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità.
2. Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia. [...]
8. Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!.. Perche dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiche abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente. [...] (Cf. anexo 1)¹.

Buscaram a renovação nas formas de expressão; com visão de futuro geraram caminhos diversos inserindo novos conceitos e finalidades para as artes. As novas formas de representação, como as performances, o cinema, a fotografia, os *ready mades* e as instalações, trazem um novo sentido para a arte.

¹ Cf. anexo 1- texto integral publicado em 20 de fevereiro de 1909.

A arte tradicional se transforma, a representação pictórica deixa de ser mimética para incorporar as sensações e a emoção do artista, a poesia perde a rima e a métrica, novas experiências visuais e linguísticas aparecem. O leitor usa de seu repertório para decodificar as obras que deixam de ser contemplativas, trazendo mensagens para serem interpretadas. Apontam uma arte que suscita uma interação entre criador e destinatário, uma arte aberta e em movimento.

O período da arte e da literatura europeia que se estende de 1886 a 1914 corresponde ao que se denomina *Belle Époque*, um período caracterizado pela pluralidade de tendências filosóficas, científicas, sociais, artísticas e literárias, sucedidas ao Realismo-Naturalismo. Segundo Giulio Carlo Argan em *História da Arte Moderna do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos* (1992):

[...] *Belle Époque* corresponde a uma época de grande otimismo no futuro da civilização. Uma onda positiva que deu origem ao pensamento Positivista na filosofia de e na perspectiva dos que desfrutavam dos prazeres e luxos da modernidade. Mas o que acontecia nas ruas pobres de Paris e de outras metrópoles europeias estava longe de ser uma bela época, a situação iria detonar em poucos anos as certezas da razão que na época se encontrava na ciência, nas máquinas e no sistema de produção capitalista. *O Art Nouveau* foi um sucesso enquanto durou a *Belle Époque* mas se restringia às ruas dos bairros ricos e ao consumo da burguesia ascendente. Na virada do século com a iminência de uma guerra de grandes proporções o movimento diminuiu a sua força. Com a Primeira Guerra Mundial o movimento se centrou nos Estados Unidos e nos anos 20 derivou no estilo decorativo chamado Art Deco. (Argan, 1992:202)

Conforme abordado por Gilberto Teles em *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro* (1976) foi um período de transição, no qual tiveram origem os inúmeros “ismos” que marcarão o desenvolvimento de todas as formas de arte do século XX. Esses movimentos foram decorrentes do culto à modernidade: por um lado, resultando das transformações científicas pelas quais passava a humanidade; por outro, consequências do esgotamento de técnica e teorias estéticas que não correspondiam à realidade do novo mundo que começava a se revelar. (Teles, 1976:33)

Por volta de 1900, na França, escritores e pintores buscavam novas soluções, idealizando novas teorias. Experimentavam diversas fórmulas expressivas, fundavam revistas e redigiam manifestos nos quais as ideias expostas seriam transformadas ou aprimoradas e, nos próximos textos, reformuladas. Segundo Bonner Mitchell, em *Les manifestes littéraires de la belle époque*, de 1966, citado por Gilberto Teles, (1976) os mais de quarenta manifestos publicados neste período, gravitavam em torno de três abrangentes questões: o Simbolismo, o movimento da renascença clássica e a arte socialista. Segundo Gilberto Teles:

[...] as várias tendências literárias do fim do século podem perfeitamente agrupar-se em torno de duas estéticas fundamentais: a do simbolismo, com que o decadentismo e o neoclas-

sicismo guardavam afinidades temático-expressivas; e a do naturismo, a que se ligam tendências reveladas pelos manifestos socialistas e unanimistas, e que vai evoluir no sentido do aparecimento da vanguarda, com o manifesto de Marinetti. (Teles, 1976:34)

Na inquietação intelectual que caracteriza, em Paris, a *Belle Époque* e que se definirá pelo cruzamento das mais variadas correntes estéticas, os artistas participavam das mesmas boemias e, por diversas vezes juntos, redigiam seus manifestos. Arquitetavam novas teorias culturais e novas formas de expressão. Essas novas teorias eram expressas em manifestos e assim debatidas, buscando uma ruptura estética. (ibidem, 33-35)

Na Europa os movimentos de vanguarda podem ser ordenados em duas frentes opostas unidas por um princípio comum, a renovação estética: o Futurismo e o Dadaísmo se aproximam, do mesmo modo que encontramos identidade entre o Expressionismo e o Cubismo. (Read, 1980:18)

Herbert Read, em *História da Pintura Moderna* (1980), aborda que, na procura de uma nova forma de representação, Cézanne busca criar uma ordem de arte correspondente à ordem da natureza, independentemente das confusas sensações pessoais (ibidem, 19). A arte moderna aparece no final do século XIX, como manifestação de artistas insatisfeitos com os conceitos e técnicas praticadas desde a Renascença. Depois do choque inicial, inúmeros movimentos se formaram, influenciando as novas gerações de artistas. Paul Cézanne não fundou nenhuma escola artística, mas é considerado o criador da arte moderna, conforme conclui Read: “Cézanne morreu sem descendência; era um artista único, o estilo era o próprio homem e não fundou escola alguma” (ibidem, 17).

Cézanne se detinha na observação de mínimas variações no tom e cor, observadas em longos períodos, bem como nas formas de uma geometria empírica que ele considerava frequente na natureza – o cilindro, a esfera e o cone. Para Cézanne, a nova representação estava fundamentada em formas e estruturas interiores e padrões geométricos, trazendo um avanço para a percepção concreta para o nível conceitual na representação de um objeto. A articulação de formas e padrões geométricos por ele estabelecidos forneceu a base teórica para a mudança de paradigma na estrutura da representação pictórica – a representação simultânea de perspectivas múltiplas que será empregada no Cubismo. Georges Seurat contribuiu para o desenvolvimento da arte moderna, fazendo com que Picasso, Braque e Gris absorvessem suas ideias. Seurat apresentou o Pontilhismo ou Divisionismo, sendo a técnica de decomposição das cores presentes na natureza em seus matizes componentes, transferindo-os para a tela em seu estado puro, como minúsculos pontos, e deixando à retina do observador a tarefa de reconstituir os matizes em uma “mistura óptica”. O objetivo dessa técnica era o de preservar as cores da natureza em

toda a sua pureza e brilho. Essa técnica deu origem a outros efeitos que seriam significativos para os novos rumos da arte. Seurat trouxe para a pintura algo de inovador que foi a consciência dos problemas dialéticos no processo artístico, os quais só seriam resolvidos por uma transformação do conhecimento. Uma nova linguagem artística tinha de ser estabelecida, para que pudesse, novamente, ser uma necessidade social e individual. (ibidem, 25-28)

A arte foi influenciada pela Revolução Industrial, das máquinas a vapor, do aumento das velocidades, da fotografia, do cinema, do avião, do estudo da mente, do avanço das ciências, entre outros fatores que contribuíram para a mudança do pensamento, dos hábitos e atitudes. Os artistas buscaram o rompimento das regras na procura de um novo estilo capaz de expressar a vida moderna. Os novos estilos aparecem com o Fauvismo, Futurismo, Cubismo, Escola de Paris entre outros.

Artistas como Cézanne, Van Gogh e Gauguin, Matisse, além de Lautrec, Munch, Kandinsky e Beardsley, declararam que o objetivo da arte não era a simples representação do visível, mas a expressão interior da emoção e da sensibilidade humana. Essa nova expressão aparece no Simbolismo, no Expressionismo, no Suprematismo, no Dadaísmo e no Surrealismo. (Kandinsky, 1996:48-54)

Além disso, designers, ilustradores, artistas e arquitetos passaram a se preocupar com a funcionalidade da arte, sem se descuidar da forma, sendo o modo de vida das pessoas a maior preocupação. Vemos, então, o *Arts & crafts*, *Art Nouveau*, Construtivismo, Bauhaus, De Stijl, *Art Déco* e Estilo Internacional, movimentos que formaram uma nova arte, uma nova forma de ver e entender a arte. As transformações sofridas pela sociedade com a industrialização e inovações fizeram com que a arte precisasse ser “reinventada”: necessitávamos de uma representação condizente com a nova sociedade e o novo ser humano.

O final do século XIX e início do século XX são marcados por profundas mudanças históricas, as quais afetaram drasticamente o comportamento político-social do nosso tempo. Momento em que as diferenças entre a alta burguesia e o proletariado se acentuaram, fortalecendo o capitalismo e fazendo surgir os primeiros movimentos sindicais, uma das consequências do Pós Guerra. Mediante os acontecimentos desse período, repleto de contradições e complexidades, aparece um terreno farto para a criação de novos conceitos no campo das artes. Assim, o Expressionismo, o Fauvismo, o Cubismo, o Futurismo, o Abstracionismo, o Dadaísmo, o Surrealismo são movimentos artísticos que

surgem como forma de expressão da perplexidade do homem contemporâneo. (Proença, 2003:151-152)

Na década de 1890, uma linha de pensamento passou a defender a necessidade de deixar de lado as normas prévias; era necessário implantar mudanças significativas e radicais. Devido à integração entre a industrialização e o advento das ciências sociais na política pública, bem como à influência das teorias de Freud, representando uma ruptura com o passado. Assim, nos primeiros quinze anos do século XX, escritores, pensadores e artistas romperam com os elementos formadores da literatura, da pintura e da música, em paralelo às mudanças nos métodos organizacionais da sociedade. O argumento era que, se a natureza da realidade estava em questão, e as suas restrições, as atividades humanas até então comuns, estavam mudando, a arte deveria mudar, acompanhando as transformações da sociedade:

Um novo tipo de sociedade condiciona um novo tipo de arte. Porque a função da arte varia de acordo com as exigências colocadas pela nova sociedade; porque uma nova sociedade é governada por um novo esquema de condições econômicas; e porque mudanças na organização social e, portanto, mudanças nas necessidades objetivas dessa sociedade, resultam em uma função diferente de arte. (Koellreutter, 1997:1)

Os movimentos de vanguarda influenciaram as artes do século XX, fazendo com que as formas de representação artística se fundissem e as linguagens se aproximassem. As revistas literárias foram importantes tanto na formatação dos movimentos como na divulgação e disseminação de ideias.

O periódico *Poesia* (Cf. Fig. 6), fundado por Marinetti em 1905, foi um órgão de divulgação do Futurismo, o qual apresentava autores simbolistas italianos e franceses e divulgava o verso livre de autores desconhecidos. Essa revista de espírito internacionalista foi bem acolhida pelos meios literários e pela imprensa e pode ser considerada a primeira grande operação cultural de Marinetti. O periódico obteve destaque internacional, o que permitiu à literatura italiana uma aproximação com a produção estrangeira. Nela foram divulgados os dois primeiros manifestos futuristas escritos por Marinetti. O periódico foi extinto em 1909.

Poesia foi um instrumento publicitário de Marinetti. A capa do primeiro exemplar tinha forte inspiração simbolista e foi desenhada por Alberto Martini. Sua intenção era dedicar suas publicações a versos inéditos e buscar novas formas de expressão lírica. A redação da revista organizava “noitadas poéticas”, uma forma de dar continuidade às ideias de Marinetti, proliferando as sementes futuristas. (Fabris, 1987:48-54) (Cf. Figs. 1 a 6)

Para os futuristas, arte não podia mais ser dissociada do progresso: arte e sociedade deveriam marchar juntas, o que torna a arte perecível e mutável. A simultaneidade, a multiplicidade e a relação tempo-espaço tornam-se componentes do processo criativo e perceptivo, alterando os critérios relativos à beleza. Para eles, a arte não poderia ficar alheia ao progresso que transformara as relações humanas do início do século XX, à máquina a velocidade e os símbolos da atualidade: era preciso dinamizar a arte.

O Futurismo pode ser considerado o primeiro movimento de vanguarda europeia, mas o Expressionismo alemão ocorre no mesmo período, bem como o Cubismo francês, denominado de Modernismo francês. Segundo Otto Maria Carpeaux, em *As Revoltas Modernistas na Literatura* (1968), “o modernismo nasceu quase simultaneamente em quatro lugares diferentes - em Paris, Florença, Nova Iorque e Berlim - e sempre em ambientes de boemia” (Carpeaux, 1968, citado por Teles, 1976:80).

O Expressionismo, em 1910, toma força, ligado à revista *Der Sturm*² (*A Tempestade*), publicada em Berlim. O periódico tinha grande preocupação com a questão espiritual. *Der Sturm* foi fundada pelo poeta e crítico de arte Herwarth Walden. Em 1912, Walden expõe em sua galeria de arte o grupo *Der Blaue Reiter* (*O Cavaleiro Azul*) e os futuristas italianos. A galeria também expôs trabalhos de Max Beckman, Lyonel Feininger, Barlach, Oskar Kokoschka e Egon Schiele. (Cf. Figs. 7 a 10)

A revista editou textos e diversas colaborações de artistas, entre eles Wassily Kandinsky e Pablo Picasso, tornando-se a principal publicação a impulsionar o movimento expressionista, divulgando os grupos *Die Brücke* (*A Ponte*) e o *Der Blaue Reiter*, tendo sua atividade literária complementada pela revista *Die Aktion* (*A Ação*). (Cf. Figs. 11 a 19)

Die Aktion colaborou com a divulgação do Expressionismo, fundada em 1911 por Franz Pfemfert, em Berlim, uma publicação voltada para política e a literatura, a qual teve como colaboradores os poetas Benn, Wefel, Heym e Jakob van Hoddis. Em 1911, o termo Expressionismo é sintetizado em um artigo da revista *Der Sturm*, em que W. Werringer define o estilo de Van Gogh, Cézanne e Matisse como expressionista. Em 1914 o termo passa a ser empregado na literatura. (Teles, 1976:100) O primeiro grupo de poetas expressionistas foi o *Der Neue Club*, de Berlim. (ibidem, 100) A nova poesia alemã se preocupava com a inércia, o sentimento burguês, a fome e utilizava uma linguagem carregada de metáforas e palavras fortes; em uma sintaxe confusa, era a expressão da personalidade dos poetas (ibidem, 100): “A arte, [...] é a expressão da personali-

² http://monoskop.org/Der_Sturm. Acesso em 20/05/2014.

dade. O Expressionismo seria o primado da personalidade humana, com as forças obscuras da alma destruindo a superfície da lógica, tal como no dadaísmo” (ibidem, 100).

O movimento teve grande preocupação metafísico-religiosa com a arte. Surgiu em oposição ao Impressionismo, bem como à vocação decorativa da *Art Nouveau*. A representação artística buscava formas que exprimissem de forma livre e subjetiva os sentimentos do artista em relação à realidade. A intensidade das emoções é expressa através do uso das cores violentas e fortes nos matizes e das pinceladas vincadas; na escultura as formas tornam-se agressivas, com modelações marcadas, texturas grosseiras e formas distorcidas, visando a uma representação intencionalmente imperfeita. (Gombrich, 1972:446) Van Gogh usa a intensidade cromática e textural; Toulouse-Lautrec a liberdade dos temas e a espontaneidade dos desenhos; Edvard Munch e James Ensor representaram diversos fundamentos da estética expressionista, como temas dramáticos e obsessivos, através do uso da violência das formas e da cor. (ibidem, 448-453)

Der Sturm e *Die Aktion* são periódicos que caracterizaram a vida cultural e literária da nova geração de artistas. Neles foram refletidas as mudanças sociais trazidas pela industrialização. O novo estilo de vida expresso na exploração comercial dos inventos, na rejeição do purismo da vida, na acentuação do erótico, na vida da boemia e no ritmo das cidades barulhentas renuncia à individualidade e cria um novo conceito de vida com visão de conjunto, de inter-relação, que são refletidos nas artes, especialmente na poesia. (Johann & Junker, 1970, citado por Paula, 2012:18)

A poesia acompanha a evolução do homem ocidental, refletindo a angústia existencial. As revistas literárias tornam-se órgãos abertos às novas expressões, revelando as profundas transformações sociais e artísticas. Na revista *Der Sturm – Wochenschrift für die Kultur und die Künste* – Lothar Schreyr resumiu as ideias poético-estéticas da “poesia pura”:

Assim os poetas do “Sturm” partiram dos elementos da palavra do sentido, do tom e da tonalidade palavra. A palavra isolada foi compreendida como unidade e globalidade de sentido, de som e de tonalidade [...] A obra de arte da palavra é assim uma composição rítmica e harmônica de frases e de palavras isoladas. Estas podem encontrar-se num contexto lógico-gramatical, mas um tal contexto é apenas uma das muitas possibilidades. (Scheidl, 1985:45)

A revista como órgão da teorização literária, construindo o movimento, presencia a fusão entre pintura e literatura propagando a nova arte, o que a fez publicar programas, manifestos, poemas e as primeiras pinturas e gravuras dos grupos *Die Brücke* e *Der Blaue Reiter*, de modo que a leitura de *Der Sturm* continha um vasto material para o conhecimento e compreensão do que foi a revolução nas artes modernas, iniciada pelo Ex-

pressionismo. A revista organizou as primeiras exposições de pintura francesa em Berlim e promoveu “serões” literários para a divulgação das poesias do movimento.

O primeiro número de *Die Aktion* foi publicado em 20 de fevereiro de 1911, com o subtítulo *Zeitschrift für freiheitliche Politik und Literatur*³. Em 1912 mudaria para *Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst*⁴.

Através dos contatos de Hitler e seus amigos do *Neue Club* que, sob a denominação de *Neopathetisches Cabinet* organizavam reuniões de literatura expressionista, *Die Aktion* (Cf. Figs. 12 a 17) foi o órgão canalizador da nova tendência. A partir de 1913 apareceram edições especiais que continham somente poesia; em 1914 aumentam as contribuições de artistas gráficos, especialmente as expressivas gravuras que davam à revista a aparência inovadora. No primeiro número Pfemfert declarava o objetivo de *Die Aktion*:

[...] afilia-se, sem se situar sobre a base de um partido político determinado, à ideia da esquerda da Grande Alemanha. *Die Aktion* quer impulsionar o monumental pensamento de uma organização da inteligência da largamente banida palavra “Kulturkampf” (combate pela cultura) (...) e restaurar o seu antigo esplendor. Na arte e a cultura, *Die Aktion* busca proporcionar um contrapeso ao triste hábito da imprensa pseudo-liberal, de avaliar as novas emoções simplesmente do ponto de vista dos negócios, silenciando-as assim. (Pfemfert, 1985:21)⁵

Em 1914, a revista foi censurada devido a seu envolvimento político. Em consequência, Pfemfert decidiu publicar apenas textos literários para evitar sua proibição completa. Embora incorporasse artigos revolucionários de outros jornais e criticasse a artistas e intelectuais que apoiavam a guerra, as publicações literárias versavam sobre o antimilitarismo e abordava o horror inerente da guerra. O periódico produziu números especiais destinados à literatura dos chamados “países inimigos”. (Scheidl, 1985:47-52)

No final de 1918, *Die Aktion* publica o *Manifesto da Liga Espartaquista (Spartakusbund)* e, após a fundação do KPD, faz da publicação um órgão do partido. A seleção de gravuras, anteriormente variada, tornou-se claramente uma escolha política e a publicação um porta-voz de seus próprios pontos de vista cada vez mais partidários. O insucesso da revolução e das lutas entre os partidos de esquerda prejudicaram a *Die Aktion*, que perdeu os leitores interessados em arte. Em agosto de 1932 publicou seu último número. (ibidem, 47-51)⁶

Die Aktion era diagramada em duas colunas. A princípio o tipo de letra usado foi Fraktur, mas em 1912 mudou para Antiqua, de acordo com a modernidade da publicação.

³ Revista da política e literatura libertária.

⁴ Escrito semanal de política, literatura e arte.

⁵ http://pt.wikipedia.org/wiki/Die_Aktion - Acesso em 02/03/2014.

⁶ http://www.moma.org/collection_ge/object.php?object_id=144495 - Acesso 02/03/2014

Quase sempre começava com um editorial de Pfemfert sobre política. O periódico era composto por, em média, 14 páginas. Na página inicial aparecia o editorial, sendo que depois passou a ser uma capa que mostrava uma obra gráfica expressionista e um índice de conteúdos.⁷

O *Manifesto do Senhor Antipirina* (Cf. anexo 3) foi a primeira manifestação dadaísta em Zurique. (Teles, 1976:125) A fim de atrair a atenção para as novas ideias usaram palavras vulgares, como: “Dadá permanece no quadro europeu de fraquezas, no fundo é tudo merda, mas nós queremos doravante ‘cagar’ em cores diferentes [...]” (ibidem, 129). Em 1918, outro manifesto ironiza a forma de se fazer um manifesto e nele critica-se o tom de verdade incondicional adotado pelo Futurismo, o *Manifesto Dadá 1918* (Cf. anexo 2), de Tristan Tzara. (ibidem, 131-140) Queriam recomeçar e repudiavam tudo que fosse do domínio da consciência. Um movimento de impacto nas artes plásticas e na literaturam procuravam um clima de confusão, conflito e desafio. Expressavam seu repúdio pela arte tradicional. Queriam a abolição da lógica, da organização e da postura racional, inserindo no campo das representações a espontaneidade. (ibidem, 126) Para expressar os fundamentos dadaístas como a negação dos valores artísticos e estéticos, os artistas usavam métodos incompreensíveis, como, por exemplo, nas pinturas e esculturas, em que utilizavam objetos retirados do cotidiano, dos lixos e do que era descartado pelos homens. Na literatura, usavam a falta de lógica e o espontaneísmo: os textos eram construídos com palavras soltas, sem relações, ao acaso. Uma arte em que o acontecimento absurdo era uma crítica à realidade desumana em que viviam. (Brockmann, 2001:94-95)

O movimento mais radical das vanguardas, devido a seu caráter de negação, lança-se contra todos os valores culturais, pois o mundo lhe parecia destituído de qualquer sentido lógico. (Teles, 1976:124) Tristan Tzara, líder do movimento, enunciava: “Dadá não significa nada”, e esse ‘nada’ é sua palavra fundamental. Gilberto Teles (1976) cita o estudo de Guillermo de Torre sobre o Dadaísmo, o qual usa a frase de André Gide para definir o movimento: “Dadá é o dilúvio após o qual tudo recomeça” (ibidem, 126), reforçando a ideia de que o movimento queria ‘o novo’, destruindo tudo que fosse prévio. Os dadaístas repudiavam o bom senso e a serenidade. Diferentemente dos futuristas, para os dadaístas não havia nem passado nem futuro. Dessa forma, o que restava aos artistas era produzir uma antiarte e uma antiliteratura. (ibidem, 125-126)

⁷ http://pt.wikipedia.org/wiki/Die_Aktion - Acesso em 02/03/2014.

O Dadaísmo lança-se contra o esteticismo na arte e se vale das inovações provocatórias ao Futurismo. A virada que os futuristas fazem dos temas psicológicos e, por conseguinte, a tradução deles em dados brutais e iminentes da sensação física, anunciam, de certa forma, o Surrealismo. Dadá surge após a 1ª Guerra como consequência de uma crítica, indicando o colapso das vanguardas.

Vemos nas vanguardas artísticas a fusão das artes, como nas poesias fonéticas do Dadaísmo e do Futurismo. “Zang Tumb Tumb” (Cf. Fig. 30), de 1914, de Filippo Tommaso Marinetti, foi pioneira. Em 1915, Hugo Ball apresenta o que nomeou de “versos sem palavras” ou “poemas de som”: “Gadji beri bimba / Glandridi lauli lonni cador” (Perloff, 1993:119-122).

A revista *Cabaret Voltaire* (Cf. Fig. 29), a inauguração da *Galeria Dada* em 1917, a revista *Dada* (Cf. Figs. 21 a 26) e os livros sobre o movimento ajudaram a popularizá-lo. A revista *Dada 291* (Cf. Figs. 31 a 34) foi publicada na América, Barcelona e Paris e o movimento se espalhou por Berlim, Colônia e Hanover, importantes focos Dadá. As principais revistas dadaístas no período de 1916 a 1924 foram *Cabare Voltaire*, *Dadá* e *Der Zeltweg (Barraca no Caminho)*, publicadas em Zurique de 1916 a 1919. Na década de 20 aparecem publicações dadaístas em diversos países, como na França e Áustria, entre elas: *La Pomme des Pins (A Maçã de Alfinetes)*, França em 1922, editada por Francis Picabia; *Le Coeur a Barbe* (Cf. Fig. 35) (*Coração Barbado*), em 1922, editada por Tristan Tzara; a revista *391* (Cf. Figs. 36 a 38) circulou em Barcelona, Nova York, Zurique e Paris de 1917 a 1924 - o periódico foi lançado internacionalmente por Francis Picabia, que, além, de editor, foi patrocinador de várias revistas de Tzara. Picabia publicou os dois números de *Cannibale* (Cf. Figs. 39 e 40) (*Canibal*) em Paris, 1920 e a revista que foi catálogo de sua última mostra individual, a *491* em Paris, 1949. (Ades, 1978: 42-43, 103-110, 159, citado por Silva, 2013, para.11-12)

Podemos verificar que as revistas eram os veículos de divulgação dos movimentos artísticos e literários, as quais reuniam as diversas formas de representação, absorvendo os novos conceitos e formatando a arte do início do século XX.

Inúmeras publicações surgem na Alemanha, apresentando um Dadaísmo radical e nihilista: *Neue Jugend (Nova Juventude)*, que circulou de 1916 a 1917; *Die Pille (A Pilula)*; *Der Gegner (O Adversário)*; *Die Rosa Brille (A Luneta Rosa)*; *Die Freie Strasse (A Rua Livre)*; *Der Blutige Ernst (O Sangue do Ernesto)*, em 1919; *Die Pleite (A Bancarrota)*, editada de 1919 a 1924; e *Jederman Sein Eigener Fussball (A cada um seu futebol)*, editada em 1915. Na cidade de Colônia o grupo liderado por Max Ernst, um dos nomes

mais importantes do Dadaísmo e do Surrealismo, publicou entre 1919 e 1920 três periódicos dadaístas: *Bulletin D* (*Boletim D*, sendo D de Dadá); *Die Schammade* (*O Camarada*); e *Der Ventilador* (*O Ventilador*). O grupo de Franz W. Seiwert, também de Colônia, publica em 1919 a revista *Stupid* (*Estúpido*) e, em 1929 a revista *A – Z*, que circula até 1933, uma publicação do *Progressiven Kunstler* (*Grupo dos Artistas Progressivos*). Em Hanover, Kurt Schwitters lançou a revista *Merz* (*Mércio*, radical da palavra Comércio, em alemão), (Cf. Figs. 27 e 28) que circula de 1922 até 1932; e a revista *Mecano* (Cf. Fig. 41) a qual circulou de 1922 a 1923, editada na Holanda por Théo van Doesburg.

A vertente do Dadaísmo norte-americano se formou em torno do fotógrafo vanguardista Alfred Stieglitz, com Man Ray, Marcel Duchamp, Beatrice Wood, Walter Conrad Arensberg e Marius de Zayas. Publicaram as revistas *The Ridgefield Gazook* (*A Gazeta de Ridgefield*), editada por Man Ray, *New York Dada* (*Dadá Nova York*), *Rongwrong* (*Erroerrado*) e *TNT*, de 1915 a 1921. (ibidem, para.113-14)

O Dadaísmo, como os outros movimentos de vanguarda, foi formatado e divulgado através dos periódicos que circularam na Europa e na América. Caracterizou-se como um movimento que destilava a ironia e que levava as descobertas da vanguarda às suas paradoxais consequências. Duchamp exibia o objeto puro e simples como escultura, Arp propunha uma pintura feita por formas rudimentares e surgida ao acaso. As técnicas destrutivas do Futurismo eram, então, viradas pelos dadaístas contra os propósitos construtivos do próprio Futurismo e dos outros movimentos de vanguarda. Foi da aguda força crítica do Dadaísmo e do seu anticonformismo que surge uma revolução que não se volta diretamente para as formas, mas para os conteúdos da pintura: o Surrealismo.

O principal meio de divulgação das ideias do Surrealismo foi a revista *A Revolução Surrealista* (Cf. Figs. 42 a 44). De 1925 a 1930, o movimento se interessa por relacionar as pesquisas sobre o inconsciente, apoiando a revolução social. Alguns surrealistas, inclusive Breton, se filiaram ao Partido Comunista. A revista publica duas obras fundamentais do Surrealismo: *O tratado do estilo*, de Aragon, e *Nadja*, de Breton. (Cf. Figs. 45 a 47)

O mundo se aproximou, experiências passaram a ser trocadas e a guerra trouxe uma nova relação entre os seres e a sociedade. A arte precisa de novos paradigmas, novos conceitos e nova função. As vanguardas estavam na busca desses elementos e, no Brasil, começam a aparecer nas artes plásticas, na literatura e nas revistas literárias. Nossos intelectuais e artistas estavam em busca de uma arte que fosse condizente com nossas tra-

dições e cultura. Os movimentos artísticos vindos da Europa traziam novas técnicas e conceitos que precisavam ser digeridos e assimilados e foi através dos manifestos e revistas literárias que o movimento moderno brasileiro começou a ser formatado e disseminado.

As revistas literárias foram um instrumento importante para a disseminação das ideias modernistas e para a formatação do movimento moderno brasileiro, o qual tem início com a *Semana de 22*, em São Paulo, um marco para as artes brasileiras.

1.2. As revistas literárias e o Modernismo brasileiro

A América Latina não ficaria imune ao debate instaurado pelas vanguardas europeias, partilhando sua repulsa pelo antigo e com a intenção de criar uma arte em sintonia com a atualidade. Jorge Schwartz, em seu estudo dedicado a Oliverio Girondo e Oswald de Andrade, ressalta que:

[...] analogamente ao que sucedeu na Europa na década de 10, a década de 20 dará lugar na América Latina a uma epidemia de manifestos, revistas e polêmicas locais produzidos pela importação direta ou indireta de modelos gerados pelos sucessivos movimentos de vanguarda europeus. (Schwartz, 1983:45)

Na década de 20, surgem diversas publicações que serão importantes para a renovação das artes na Argentina e no Brasil: as revistas *Proa*, *Martín Fierro*, *Klaxon*, *Estética*, *Verde*, *A Revista* e *Revista de Antropofagia*; e os manifestos *Ultraísta*, o *Manifesto de Martín Fierro*, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e o *Antropófago* ou *Antropofágico* de Oswald de Andrade, entre outras publicações. Entre os movimentos de vanguarda há pontos de convergência no que se refere à retórica antipassadista, visando a derrubar as convenções estabelecidas. Na opinião de Schwartz:

[...] produz-se na linguagem [dessas] novas poéticas um verdadeiro processo de carnavalização, com a subversão dos gêneros, com formas coloquiais da linguagem em convivência com o poético tradicional, ao mesmo tempo em que se introduz a manifestação do cotidiano na arte. (ibidem, 1983:53)

O caso brasileiro é particular, ressalta Schwartz: houve uma forte preocupação em “alcançar uma expressão nacional” (ibidem, 53). Nosso Modernismo busca trazer para as artes uma expressão que fosse representativa e caracterizasse a terra e o povo brasileiro.

1.3. As revistas literárias antes do Modernismo – um papel importante

As revistas literárias produzidas pela cultura modernista das primeiras décadas do século XX despontam um processo de maturação do pensamento moderno; por meio delas as ideias foram propagadas e aprimoradas. Os periódicos literários eram espaços de reflexão em que se ampliavam, discutiam, difundiam e organizavam as novas ideias, além de documentos que registravam o trabalho da construção de um pensamento. Através de manifestos, críticas, artigos e poesias procuraram uma arte de representatividade nacional do povo brasileiro que agregasse todas as formas de representação artística. (Marques, 2013:14) (Cf. Fig. 50)

As revistas literárias criadas pelos participantes do evento no Teatro Municipal de São Paulo em 1922, *A Semana de Arte Moderna* ou *A Semana de 22*, como ficou conhecida, tinham a intenção de chocar e confrontar o gosto da burguesia paulistana. O evento criticava as formas convencionais da expressão artística. Durante uma semana foram realizados eventos de música e de dança, conferências e leituras de poesia e prosa, além de exposições de pintura de Anita Malfatti, Ferrignac, J. F. de Almenida Prado, John Graz, Martins Ribeiro, Vicente do Rego Monteiro e Zina Aita, de esculturas de Brecheret e W. Haarberg, de arquitetura de Antônio Moya e Georg Przyrembel, entre outros. Um evento de atmosfera agressiva, com apresentações provocativas, na época vinculadas às performances futuristas. No evento Menotti, em seu discurso, apresenta os aspectos das convicções estéticas e políticas do Modernismo e da preocupação em construir, a partir daí, uma “genuína cultura nacional” (Alambert, 1997:41-53). Um evento que marca a mudança das nossas artes, o marco que alterou o percurso das artes brasileiras.

Os periódicos literários passaram a ser o órgão oficial de divulgação do movimento, representando a voz e os interesses das ideias que estavam em formação. (Marques, 2013:24) As publicações difundiram o Modernismo, transformando os conceitos iniciais, devido à inserção de novas ideias. O amadurecimento do movimento resulta na divisão de pensamentos e em sua ruptura. *A Semana de 22* foi a plataforma para o lançamento de grupos, manifestos, livros e revistas, fazendo do movimento cultural modernista uma realidade social.

As revistas literárias e as de entretenimento tiveram um papel importante no Brasil antes mesmo da *Semana de 22*, pois, através dos periódicos, o Brasil foi sendo transformado e questionado. Eram veículos de divulgação das informações com abrangência além dos intelectualizados. (ibidem, 24) Principalmente no Rio de Janeiro, entre 1880 e 1911, as revistas surgem como publicações alternativas aos jornais. O Modernismo no Rio co-

meça com os simbolistas, representantes da escola literária do fim do século XIX que nasceu em reação ao Realismo e ao Parnasianismo, com uma visão subjetiva, simbólica e espiritual do mundo. Em 1881 a nova manifestação é rotulada de Decadentismo, posteriormente substituída por Simbolismo, com a publicação do *Manifesto do Simbolismo*, por Jean Moréas, em 1886, no qual se afirmava que o Simbolismo era o único termo capaz de designar as tendências artísticas da época. Segundo Moréas, em seu manifesto:

Inimiga do ensinamento, da declamação, da falsa sensibilidade, da descrição objetiva, a poesia simbolista procura vestir a Ideia de uma forma sensível. Como todas as artes, a literatura evolui: evolução cíclica com todas as voltas estritamente determinadas que se compilam com as diversas modificações trazidas pela marcha dos tempos e pelas revoluções dos meios. [...] Assim o Romantismo, após soar todos os tumultuosos alarmas da revolta, após haver tido seus dias de glória e de batalha, abdicou de suas audácias heroicas [...]; na honrosa e mesquinha tentativa dos parnasianos, ele esperou falaciosos renovadores; depois finalmente, tal como um monarca deposto na infância, ele se deixou depor pelo Naturalismo, ao qual não se pode conceder seriamente senão um valor de protesto legítimo, mas imprudente. Uma nova manifestação de arte era, portanto, esperada, necessária, inevitável. [...] Já propusemos a denominação de Simbolismo como a única capaz de designar razoavelmente a tendência atual do espírito criador em arte. (Teles, 1976:55-59)

O movimento difunde-se pela Europa, mas na França terá os maiores expoentes, entre eles Paul Verlaine, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé. *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire, de 1857, é considerada a primeira obra simbolista e Baudelaire o precursor do movimento francês.

O Simbolismo surge como uma estética oposta à literatura objetiva, plástica e descritiva, e também como uma recusa aos valores ideológicos e existenciais da burguesia. Resultando em uma poesia voltada para o irracional, mergulhando no universo das sensações e associações de ideias, sem preocupação com significados definidos. A poesia simbolista é marcada pelo que é etéreo e brumoso, pelas sensações evanescentes que o poeta reproduz por meio da palavra escrita, uma poesia não racionalizada, que usa imagens e não conceitos, caráter hermético e misterioso, contrária à poética tradicional.

O Simbolismo deixa como legado códigos literários novos, que abriram campo para as vanguardas do século XX, principalmente o Expressionismo e o Surrealismo, preocupados com a expressão e a inexplorada mente humana, como o inconsciente, a loucura, o sonho e sua riqueza de associações. (Oliveira, Velloso & Lins, 2010:15)

Em 1893, Cruz e Souza publicou as primeiras obras simbolistas brasileiras, *Missal* (poesia em prosa) e *Broquéis* (poesia). Do final do século XIX até a *Semana de Arte Moderna*: Simbolismo, Realismo, Parnasianismo e Pré-Modernismo caminhavam paralelamente, mas o evento da *Semana de 22* traz novos rumos para a literatura e as artes brasileiras. De acordo com a historiadora e crítica de arte Aracy Amaral, a *Semana de 22* representou um marco; o desejo de rompimento dos artistas e intelectuais brasileiros,

expresso em um evento provocador com obras de traços estéticos inovadores para o contexto brasileiro, um evento preparado e articulado para promover uma mudança cultural. (Amaral, 1972:15-98)

Aracy observa que o movimento trouxe duas vertentes: uma sinalizava para os valores locais os ritmos musicais e as tradições populares. A outra foi a das artes plásticas baseadas em temas que remetem às raízes brasileiras. A *Semana de 22* foi uma manifestação de rejeição ao conservadorismo da produção literária, musical e visual a um acontecimento construtivo de propostas e criação de linguagens. Dois dos principais idealizadores, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, defenderam a recusa à literatura e à arte importadas com os traços de uma civilização superada, no espaço e no tempo. Clamavam nos discursos pela liberdade de expressão, pelo fim de regras na arte e pelos ideários futuristas, que exigiam a deposição de temas tradicionais em nome da nova sociedade. (ibidem, 99-128)

Em 1890, os poetas Lima Campos e Mário Pederneiras e o romancista Gonzaga Duque fundaram a revista *Pierrot*. Em 1898 surge a revista *Mercúrio*, publicação mais literária; em 1904 *Kosmos* e *Fon-Fon!* em 1907, publicações que combinavam notícias, entretenimento e reflexões, visando à atualização do público, periódicos repletos de imagens. Conforme Vera Lins observa sobre *Fon-Fon!*, “antecipa a *Klaxon* modernista por sua ironia e a incorporação dos signos modernos. *Fon-Fon!*, usa o símbolo da modernidade, o automóvel, e seu título se confunde ao som da buzina”. De *Fon-Fon!* saíram os diretores de outros periódicos, como Álvaro Moreyra, que criou *Selecta* e *Para Todos*. (ibidem, 16)

Fon-Fon! (Cf. Figs. 51e 52) foi uma publicação irreverente e engajada nas transformações da virada do século. Abusava da ironia para falar sobre o Brasil considerado moderno. A inserção de imagens era um destaque da publicação. As imagens apresentadas por *Fon-Fon!*, *Selecta* e *Para Todos* apontam para uma compreensão sobre o moderno, cuja característica parecia ser a construção de uma representação que articulasse a “nova” capital a sua história e tradições; texto e imagem sobrepunham presente e passado (ibidem, 44-49), combinando uma concepção de temporalidade e de história para a modernidade, a qual posicionava a sociedade brasileira no compasso com as sociedades *civilizadas*:

[...] a relação entre o passado e o presente se constituiu em testemunha viva da convivência de diferentes tempos históricos na construção da modernidade carioca, apresentada por *Fon-Fon!*, *Selecta* e *Para Todos*...: o conjunto de imagens parece mostrar que a sociedade carioca não produziu uma modernidade sem compromisso com o seu passado, mas em constante luta com a história e a memória da cidade. *Fon-Fon!*, *Selecta* e *Para Todos*... não

exibiram apenas um presente envolvido pela “beleza moderna”, mas também um presente tomado pelas formas do passado e pelas visões do futuro. (ibidem, 252)

As revistas, através das imagens, faziam um resgate das cidades. Imagens e textos marcam as transformações sofridas pelo progresso sem deixar as raízes da cidade e do povo serem destruídas pela velocidade e ideias de modernidade. As imagens interagem com os textos para a divulgação das informações, sentimentos e valores, um permeando o espaço do outro, inserindo significados novos e complementando o entendimento da obra. (ibidem, 43-50)

Di Cavalcanti, ilustrador, caricaturista carioca e um dos organizadores da *Semana de 22*, inicia sua vida profissional no segmento das revistas ilustradas, publicações que introduziram um novo padrão de leitura e de atitude, valorizando a moda, o consumo e as informações rápidas. Nesses periódicos a parte gráfica foi evidenciada, o que ampliou o campo de trabalho para os artistas gráficos. Di Cavalcanti, em 1914, envia uma caricatura para *Fon-Fon!*, que a publica em 1916. Ainda no Rio de Janeiro, participa do I Salão dos Humoristas de 1916, expondo desenhos cujo traço próximo ao do inglês Aubrey Beardsley encantam os simbolistas. (Gonçalves, 2012:214)

Em 1917, ao chegar a São Paulo com uma indicação de Bilac e outra de sua mãe para Alfredo Pujol, foi aceito na imprensa local. Filiou-se ao grupo de Bilac, Coelho Neto, José Veríssimo e Patrocínio. Atuou como ilustrador em *O Pirralho* (Cf. Figs. 53 a 60), o mais importante periódico da capital, ao lado de Voltolino e Ferrignac.

Produzindo desenhos em *art nouveau* para a revista ingressa no ambiente artístico paulista, Oswald de Andrade já era reconhecido por sua coluna, *A Lanterna Mágica*, divulgadora de suas ideias acerca da necessidade de uma arte nacional, estimulando experiências inovadoras como os desenhos de Di Cavalcanti. A revista de Oswald emprega o artista portador de um traço estilisticamente atual. Di Cavalcanti participa das Arcadas, recebendo críticas favoráveis da imprensa. Trajetória premiada com o convite de Guilherme de Almeida para ser o diretor artístico de *Panoplia* em 1918, a revista da capital com a melhor produção gráfica. (Cf. Figs. 61 e 62)

Panoplia publicou textos, versos, sonetos e ilustrações de intelectuais brasileiros, entre eles Affonso Celso, Olavo Bilac, Affonso d'Escagnolle Taunay e Alcântara Machado; do cientista Franco da Rocha; e dos pintores Benedito Calixto e Anita Malfatti. Di Cavalcanti, como diretor artístico da revista, propôs alterações nas ilustrações e na diagramação, além de publicar suas caricaturas. (Cf. Figs. 63 a 66)

Panoplia teve uma visão moderna sobre a diagramação: o branco da página foi inserido na diagramação, criando vazios para a melhor visualização das imagens, usou fontes não tradicionais e de tamanhos variados, ilustrações de traço moderno e solto. Os títulos não tinham local fixo, apareciam na parte inferior ou superior, o que inseria movimento à diagramação, criando um novo percurso de leitura. O periódico usou uma linguagem visualmente inovadora, fugindo das formas do *art nouveau* e da diagramação convencional, comuns ao período.

Dirigida por Pedreira Duprat e Cassiano Ricardo, *Panoplia* foi lançada em junho de 1917. No primeiro exemplar uma explanação sobre a linha editorial adotada:

Panoplia é uma revista de arte, de ciencias e de letras, que se estampará de mês em mês. A sua collaboração promanará das melhores pennas nacionaes, quer das que registrem com austeridade o resultado das pesquisas no silencio dos laboratorios, quer das que andam a pingar, no fim de cada verso, impecavel e serena, a rima de ouro que embelleza e canta... A politica não a arrastará ao vortice perigoso das suas paixões; Panoplia não a abomina, nem a acalenta: abstrae se della pela simples razão de que as suas incoherencias e tropelias se não comportam nem nos dominios das letras, que a repudiam, nem no campo das ciencias, que ella politica desconhece e consequentemente desprotege, nem na esphera das artes, que não a aproveitam para os seus torneios.⁸ (*Panoplia*, ed., 1917:1-2)

Panoplia se posicionava como uma revista de arte e cultura, não como uma revista literária. Em seu editorial aborda sobre as diretrizes da publicação e em que campos não irá se envolver. Escreveu sobre a vida cultural e social, publicou artigos, ensaios, trechos de palestras, crônicas, contos, versos, trechos transcritos de outras publicações, críticas, sobretudo de literatura e teatro; tinha uma coluna sobre variedades paulistanas, fotografias, ilustrações, anúncios publicitários e uma de *Indicadores*, contendo referências de profissionais liberais e serviços em geral. A revista trazia as colunas *Vida social* e *Homenagem da Panoplia*, contendo retratos de paulistanos ilustres. (Martins, 2008:549)

O periódico abordou temas variados, além de artes visuais, literatura, teatro, dança e folclore. A diagramação em duas colunas era intercalada por imagens, com exceção dos sonetos e textos de ficção, que recebiam um *layout* diferenciado.

Devido às dificuldades financeiras, as edições perdem a periodicidade e o número de páginas é reduzido. Em 1918, ocorrem mudanças no expediente: Homero Prates e Guilherme de Almeida passam a diretores literários e Di Cavalcanti diretor artístico. Meses depois, *Panoplia* anuncia mudança de direção e propriedade, alterando, assim, a linha editorial:

A Panoplia que até aqui, foi apenas uma revista litteraria á maneira do Mercure de France, será d'ora avante também um magazine illustrado á maneira dessas revistas informantes que circulam pela Europa e America do Norte (...). A nova Panoplia será por isso um resu-

⁸ Preservada a grafia original.

mo mensal de novidades sobre arte, actualidades e factos; um punhado de anedoctas e chronicas facil de ler ao trem, amavel para ler ao bond, completa para ler ao club. A Panoplia será portanto, primorosamente illustrada, largamente variada e cuidadosamente confeccionada.⁹ (*Panoplia* ed., 1918: s/p)

Panoplia nº 6 do ano 2, circulou somente em dezembro de 1918. Durante esse período passou por uma reformulação gráfica e editorial. Os novos diretores eram Edmundo Amaral e Menezes Drummond, Sylvio Floreal no cargo de redator literário e o cartunista Ferrignac como redator artístico. A revista retorna com um novo subtítulo, *Magazine Mensal Illustrado*.¹⁰

Em sua nova fase, *Panoplia* continha notícias sobre atualidades cultural e social de São Paulo, explorando temas como moda, vestuário e cinema, com informações sobre atores de produções cinematográficas e teatrais do Brasil e do exterior. Escrevia sobre música erudita, cerimônias com autoridades públicas, feitiçaria no século XVII, curiosidades da história antiga, perfis de figuras políticas internacionais, entre outros temas. O oitavo exemplar do segundo ano foi o último a circular.¹¹

Anterior a *Panoplia* circulou *Kosmos*, de 1904 a 1909, publicação carioca dirigida por Mário Behring e Jorge Schmidt. Seus colaboradores eram de tendências diversas. Otimistas em relação ao progresso, o periódico não questionava o sistema e seu visual contava com um projeto gráfico diferenciado, uma revista produzida mais para ser vista do que para ser lida. (Oliveira, Velloso & Lins, 2010:18)

A Revista *Mercúrio*, de 1898, de perfil simbolista, foi ilustrada por Calixto e Perdeneiras. As caricaturas eram uma forma de satirizar os acontecimentos do país. Impressa com capa colorida e artigos sem assinaturas, o periódico ironizava a política, a prefeitura e a vida mundana. Nas colunas de artes e literária publicava poemas nacionais e estrangeiros, incluindo Mallarmé, Rops, Verlaine e Antero de Quental. (ibidem, 24)

Pierrot, periódico dirigido por Gonzaga Duque, abria sua edição sempre com uma crônica e caricaturas de Isaltino Barbosa. A publicação não tinha um programa fixo, um periódico feito para divertir e fazer rir, conforme explicação dos editores. A expressão comum nas crônicas de Gonzaga Duque que abrem os números de *Pierrot é Zut*, que significava nada, mas que pode nos remeter a algumas manifestações coletivas que, cerca de dez anos antes, iniciaram o Simbolismo francês. Gonzaga Duque em suas crônicas

⁹ Preservada a grafia original.

¹⁰ <http://hemerotecadigital.bn.br/artigos/panoplia-mensario-de-arte-ciencia-e-literatura> Acesso 02/4/2014 - A Biblioteca Nacional disponibiliza através da Hemeroteca Digital Brasileira parte do acervo de periódicos em formato digital.

¹¹ Cf. Bruno Brasil. <http://bndigital.bn.br/artigos/panoplia-mensario-de-arte-ciencia-e-literatura/> acesso 02/04/2014

redigia sobre a sensibilidade moderna, um texto ágil e sensual, abordando, de forma crítica e irônica, o cenário cultural na capital da República. (Lins, 1995:759-760) Em seu grupo artístico denominado *Zut*, Gonzaga Duque tece duras críticas à Academia Imperial de Belas-Artes e às convenções artísticas vigentes:

A arte de pintar está paralisada neste país [...]. Enquanto ela, na Europa, se serve de uma técnica vigorosa, possui todos os segredos da refração da luz, do prisma solar; todos os recursos da química, que lhe dão a transparência das tintas, a segurança dos valores, a límpida simplicidade dos tons, aqui continua nos arcaicos processos onânicos da pintura friccional, esbatida e raquítica, sem nervos, sem sangue, sem alma! [...] Vocês vivem na Academia, como se vivessem num internato de padralhões sórdidos, sob o jugo da rotina e a infecção do sodomismo. Para cada parede que olham, em cada passo que fazem, têm o mau exemplo, uma arte sem valor técnico e sem espiritualidade. A Pinacoteca está aí [...]. Que pobreza! Que impotência! [...] Concepções tomadas de empréstimo ou servilmente imitadas, execução frouxa, fraca, inútil; aí tudo é negativo, é releus ou é chato; não afirma um talento, não constata saber. (Gonzaga, n.d:46)

Em suas colocações apreendemos a insatisfação que havia nas representações artísticas e na cultura brasileira. A arte estava presa a padrões antigos e desgastada; com suas críticas queria chamar a atenção das elites, dos intelectuais e dos órgãos públicos para a urgência de uma mudança. Era imprescindível se modernizar o pensamento; precisávamos de padrões novos e brasileiros para as artes.

A *Revista Atheneida* (1908) durou apenas um ano. Dirigida por Trajano Chacon, era uma publicação sofisticada por sua apresentação gráfica, continha ilustrações e desenhos de artistas de vanguarda, simbolistas e expressionistas, como Helios Seelinger, além das caricaturas de Calixto Cordeiro. Apresenta uma postura crítica ao jornalismo noticioso, publica textos literários confrontando o estrangeiro e o nacional, enfatizando a arte e a imaginação. Escreve sobre a arte moderna, cita Flaubert, Zola e Daudet, conforme citado por Vera Lins:

[...] vendo elementos revolucionários da sua arte: desencavaram a alma de seu tempo e formaram a sensibilidade moderna. Que sensibilidade era esta? Diz artigo da Camerino Rocha que há uma estética diferente: Machado, Bilac, Coelho Neto, Alberto de Oliveira tinham a visão plástica ou humorística da vida. A visão psicológica, apaixonada e comunicativa não era a característica dessas almas de puros artistas. Essa visão é a dos escritores novos. (Oliveira, Velloso & Lins, 2010:23)

Essa visão dos novos escritores pode ser entendida como sendo a geração de simbolistas e artistas que trazem para a revista o traço *Art Nouveau* e o Expressionismo. Helios Seelinger, em suas produções, abstrai a paisagem, meio geometrizada, e a figura dilacerada, meio caricaturada. (ibidem, 23) Seelinger foi um dos primeiros artistas brasileiros que, concluindo a Escola de Belas Artes, viaja para a Europa em busca de mestres não acadêmicos. Entre 1896 e 1900, Seelinger estudou em Munique com Franz von Stuck, mes-

tre do Simbolismo Alemão. Nesse período foi colega de Vassily Kandinsky, Paul Klee e Franz Marc.

Conforme estudos de Andrade Muricy, citado por Vera Lins (2010), essas revistas trazem o *Art Nouveau* em suas vinhetas sofisticadas e formatos diferenciados, exigindo do leitor um manuseio participativo: os poemas eram diagramados de forma distinta, para fazer o leitor pensar. Os simbolistas brasileiros conheciam Mallarmé, o poeta que revolucionou o verso. (ibidem, 24)

Em 1890 a *Folha Popular* foi o primeiro periódico a reunir os escritores simbolistas, ligados pela ética. As publicações questionavam sobre a condição humana, criticavam o naturalismo e o evolucionismo positivista do século XIX. Procuravam uma nova linguagem.

Outro periódico que defendeu o Simbolismo foi a *Rio-Revista*, um periódico de curta duração. A *Revista Contemporânea* de 1899 (Cf. Figs. 67 a 69), fundada por Luiz Edmundo, circula até 1901. Seu programa era “acompanhar o movimento intelectual do meio artístico, especialmente o do nosso país, mantendo absoluta independência de escolas. Continuarão a ser insertas em seu texto todas as produções que se impuserem por um real valor”, conforme afirmado na seção *Notas* do volume XII, de agosto de 1900. (ibidem, 18-21)

Em 1901, surge *Rosa-Cruz*. Sem um artigo programático, foi considerada a última revista simbolista. No periódico há publicações dos poetas Rimbaud e Baudelaire, a prosa de Maeterlinck e dos poetas brasileiros Luiz Delfino, Félix Pacheco, Carlos Fernandes e dos prosadores Raul Pompeia e Rafaelina de Barros. O periódico é publicado até 1904, totalizando oito edições. No primeiro número da revista um poema de Baudelaire abre o periódico, *Lechien et le flacon*. (ibidem, 21)

Até esse período no Brasil os intelectuais e artistas estão vinculados às expressões do estrangeiro, na produção literária e artística. Essas revistas evidenciam o desejo de uma desvinculação, instigando o questionamento sobre as nossas artes, buscam as raízes do povo brasileiro, visando a encontrar uma representação que refletisse nossas tradições, uma arte própria com referências nacionais.

Os periódicos publicados nos primórdios do Modernismo brasileiro fizeram uso, conforme mencionado, de um recurso característico das vanguardas; a caricatura, uma forma irreverente de entendimento rápido que, antes da pintura e da escultura abdica da representação conforme os cânones da arte acadêmica. (ibidem, 44) Na virada do século, devido ao aparecimento de novas técnicas de reprodução, a ilustração se liberta dos ran-

ços acadêmicos e da obrigação com o realismo na representação. Aliado ao ritmo editorial intenso, faz-se necessária uma nova estética, que permitisse a reprodução de águas e do desenho a traço, para reproduções em maior tiragem por processos gráficos mais modernos. (Cf. Figs. 121 a 124)

Essa nova linha rápida substitui o *sfumato* do lápis de sebo de carneiro, uma técnica importante vinculada ao Renascimento. Pressagiavam-se as rupturas dos padrões estéticos do século XIX, mas ainda com certa recorrência ao espírito de *belle-époque* e as sinuosidades do *Art Nouveau*.

Na revista *Kosmos*, a renovação começa a ser assimilada. Entre as capas e vinhetas no estilo *art nouveau* de Castro Silva e os textos de Bilac e Coelho Neto, aparecem o traço solto de K-lixto e o fotojornalismo com Augusto Malta. (Sodré, 1999: 298) (Cf. Figs. 70 a 73)

Principia-se uma alteração de traçado; as ilustrações e as caricaturas, importantes componentes dos periódicos simbolistas, ganham nos traços novos entendimentos, uma visão modernizada da comunicação. As representações ocorrem não mais sob o traço sinuoso do *Art Nouveau*, mas com um traço expressivo, que absorve o sentimento do artista, desvinculado das teorias obsoletas do desenho. (Cf. Figs. 74 a 82)

Vemos no traço vigoroso e largo de Nair de Teffe, que usa o pseudônimo Rian, uma força violenta, que só anos mais tarde irá aparecer na pintura. A partir de 1909, Rian reduzirá seus modelos a um definido movimento do pincel “a linha”. Na primeira década do século XX a caricatura nas revistas e jornais foi provavelmente a linguagem mais atual e com maior respaldo social encontrada pelos artistas, revigorando o desenho gráfico nas publicações. Enquanto a pintura anunciava algumas alterações - como as vistas nas exposições de Segall e Anita, artistas que primeiro trazem ao Brasil representações não acadêmicas -, as primeiras mudanças estéticas começam a aparecer, devido ao período de estudos dos artistas brasileiros na Europa. (Tolipan, Brito, Telles, Santiago, Winik & Herkenhoff, 1983:36) (Cf. Figs. 83 a 85)

J. Carlos, K-lixto e Raul foram os caricaturistas responsáveis pela transformação da linguagem gráfica brasileira. Através do desenho livre de empastes, produzem o riso a partir da forma. Ponto, linha e plano são os destaques da nova representação, através de uma linguagem gráfica simples e direta. Pelas formas geométricas surge um desenho solto, leve e irreverente, os primeiros espectros do que consistiria a arte moderna. J. Carlos foi um dos expoentes do setor das artes gráficas: nas sátiras políticas, caricatura de costumes, charge social, *portrait-charge*, ilustrações, histórias infantis e propaganda,

suas linhas despojadas, diretas e com uso de cores chapadas aumenta a visibilidade das retas e curvas, produzindo uma síntese da estrutura plástica, provocando o riso, a irreverência da modernidade. (ibidem, 36) (Cf. Figs. 83 a 88)

Fica difícil explicar como e por que um traço sintetiza uma época. Para começar, a 'época' do J. Carlos foi longa. Incluiu toda a primeira metade do século XX. A figura que mais caracteriza, a jovem 'melindrosa', é dos anos vinte, mas qualquer figura do J. Carlos, macho ou fêmea, caricatura ou não, evoca uma era, um estilo, um visual, um espírito, um..... Olha aí, se não me seguro digo um 'Zeitgeist'. O Brasil podia não ser tão simpático como J. Carlos o retratava, mas é impossível imaginar outro traço que o captasse tão bem, se dá para entender. Era um traço ao mesmo tempo moderno, na sua engenhosidade e no seu despojamento, e clássico, na medida em que era acessível e amável em qualquer contexto. E ele era um original. Há referências europeias e americanas no seu desenho mas na maior parte era só dele, e era inconfundivelmente brasileiro. Por quê? Como eu já disse, fica difícil explicar. Melhor é só sentir, e se emocionar. Luís Fernando Veríssimo. (Veríssimo, citado por Carlos, 2000: 4ªcapa)¹²

No período modernista as caricaturas e ilustrações reafirmam as inovações do traço e da síntese, com V. da Cunha, Storni, Voltolino e Fritz. Nos anos 30, Guevara desenha seus bonecos pelos traços cubistas e posteriormente assume um traçado expressionista, movimentos artísticos que influenciaram nossos artistas modernistas gráficos. As grafias também sofrem as influências das inovações do campo das artes, as assinaturas recebem elaboração com o gesto cursivo mecânico. As tipologias modernas ganham espaço nas obras de Raul, Belmonte, Di, K-lixto, Mendez e Gil. Letras e desenhos interagem na construção da nova visualidade gráfica: caligrafias escrituras e haikais. Mário de Andrade, em *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil* (1984), declara, “[...] O que me agrada principalmente na tão complexa natureza do desenho, é o seu caráter infinitamente sutil, de ser ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria” (Andrade, 1984:71).

Essas observações valem para as linhas construtivas nas obras de Tarsila, em 1924, bem como para o traço estruturalmente sintético de J. Carlos ou V. da Cunha. A arte está em busca da síntese gráfica, através de um traço harmônico e expressivo. (Tolipan et al.,1983:36)

As renovações estéticas ocorridas no desenho de imprensa são seguidas pelas charges de costume. Aparecem os tipos como o Jeca, o moleque, o malandro; as referências do humor estão centradas no país, na brasilidade, tema fundamental do Modernismo literário e cultural brasileiro (ibidem, 36), o qual ganhará força na década de 20 na pintura e na literatura:

O meio brasileiro na sua maioria ainda se ressentia de um artificialismo requintado e absurdo, que se revela constantemente em todas as manifestações de sua vida. É uma preocupação surda de viver num ambiente que não é nem pode ser o seu. [...] É certo, deste modo,

¹² <http://designices.com/tag/j-carlos/> - Acesso em 20/05/2014

que o Brasil tem de tomar a peito um movimento de reação no sentido de nacionalizar-se.
(Lima, 1963:1407)

V. Cunha, em *O Nacionalismo na Arte*, artigo publicado em 1919, na *Revista Nacional*, busca a nacionalidade. O texto impressionou Graça Aranha, conforme citado por Hermann Lima em *História da Caricatura no Brasil*. (ibidem, 1407) A expressão de Vieira da Cunha surge no retrato de Rui Barbosa, não como o *Águia de Haia*, mas como “O maior coco da Bahia”, publicado na revista *O Malho*, em 1919: a cabeça de Rui Barbosa é um círculo que faz rir. A legenda e o desenho confirmam o projeto da caricatura modernista de V. da Cunha. (Tolipan et al., 1983:36) (Cf. Figs. 88 a 90)

O Modernismo exibiu grandes caricaturistas: Di Cavalcanti, que originariamente foi caricaturista; Ferrignac, que, na *Semana de 22*, exibiu uma obra “moderna” mundana; além de Drummond, Gilberto Freira, Lula Cardoso Ayres e Pagu. (ibidem, 37)

Pagu, pseudônimo de Patrícia Rehder Galvão, foi escritora, poeta, diretora de teatro, tradutora, desenhista, caricaturista e jornalista. Embora não tenha participado da *Semana de 22*, teve grande destaque no movimento modernista iniciado em 1922. Usando-se de malícia e inteligência, Pagu estabeleceu uma inter-relação entre as linguagens verbal e não verbal, trazendo para a poesia os elementos de charge. No Modernismo, a caricatura, enquanto mensagem de cumplicidade ao leitor, obteve grande aceitação nos meios de comunicação de massa, como forma de expressão gráfica de rápido entendimento, que faz rir e fixa a mensagem. As revistas e os jornais usaram esse recurso gráfico para informar, já que prezavam por uma linguagem caricaturizada que atingisse a todos pela simplicidade plástica e direta. (Cf. Figs. 91 a 93) (Cf. Figs. 99 a 104)

A história em quadrinhos, *Malakabeça, Fanika e Kbelluda*, de autoria de Pagu, descreve situações de Kbelluda, a sobrinha pobre de Malakabeça e de Fanika. (Cf. Figs. 94 a 97)

Nas tiras, satirizava-se a sociedade capitalista e burguesa no Brasil. Pagu e Oswald lançam o jornal *O Homem do Povo*¹³, que teve oito edições, pois foi proibido, pela polícia, de circular. Foi um jornal de textos políticos com participação de Queiroz Lima e do crítico Astrojildo Pereira. No jornal, Pagu publicou tiras, ilustrou textos e produziu a coluna *Mulher do Povo*. (Freire, 2008:65) (Cf. Fig. 98)

Os desenhos carregam a personalidade de Pagu. Acompanhados por legendas, sem proporção e detalhes, lembram as características dos quadrinhos antigos, são desenhos críticos dos fatos da época.

¹³ Cf. Aurora Cardoso Quadros. (2009) Oswald de Andrade no Jornal o Homem do Povo. Tese de mestrado. USP- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

O humor foi um traço marcante do Modernismo: usando as caricaturas, criticavam a sociedade burguesa e seus desmedidos gostos e atitudes. Uma forma irreverente de protestar contra a situação vigente. (Cf. Figs. 91 a 97) (Cf. Figs. 113 e 114)

Em 1902, começa a circular a revista humorística *O Malho*, publicação carioca de circulação nacional, pioneira no uso da caricatura, cujo tema preferido era: os políticos da capital federal. Criada por Crispim do Amaral, a publicação ficou famosa por suas charges modernas e críticas, além das piadas sobre a vida política do país. Em suas páginas, reuniu os principais cartunistas da época, como Ângelo Agostini, J. Carlos, Max Yan-tok, K. Lixto e Theo.

Além dos assuntos políticos compunham o conteúdo da revista notícias de cultura e as críticas de costumes da cidade, através de charges ou artigos escritos por Olavo Bilac, Pedro e Emílio de Rabelo, Arthur Azevedo e Álvaro Moreyra. Abusa no uso de ironias e sátiras com os personagens ilustres do governo. *O Malho* foi proibida de circular em 1930. Em 1935, é relançada e muda de formato: passa a circular como uma revista de notícias e literatura, sendo editada até 1954.¹⁴ (Cf. Figs. 105 a 112)

No Rio de Janeiro, em 1915, entre os periódicos *Panoplia* e *O Pirralho*, circulou a revista *Orpheu* (Cf. Figs. 117 a 119), idealizada pelo português Luis da Silva Ramos, sob o pseudônimo Luis de Montalvor, em parceria com o poeta Ronald de Carvalho, que posteriormente participou da *Semana de 22*. Revista de cunho internacionalista que aspirava ser um elo entre as artes brasileiras e as inovações europeias. Disse Almada Negreiros em 1993, em memória da criação da revista *Orpheu*:

[...] De mais extraordinário não vejo senão que tenha sido um movimento os nossos encontros pessoais entre companheiros de revista. [...] Até este momento nada mais disse que *Orpheu* tinha sido o nosso encontro actual das letras e da pintura. É tudo o que queria ter dito. A continuar seria isto mesmo no resultado do *Orpheu*. Nenhuma geração post *Orpheu* se acusa no da pintura não separada do seu encontro com as letras. *Orpheu* continua. [...] O selo do *Orpheu* era a modernidade. Se quiserem, a vanguarda da modernidade. A nossa vanguarda da modernidade [...].¹⁵

O ideal dos participantes de *Orpheu* era o da união das artes, conforme declaração de um de seus fundadores. Esse era o tema que envolvia os intelectuais da época: as artes deveriam se unir para criar uma forma de representação atualizada. Período em que as ideias de renovação artística e cultural estavam se firmando, a palavra “futurismo” ingressava no vocabulário cotidiano da intelectualidade. Em 1915, o italiano Ernesto Bertarelli, colaborador do jornal *O Estado de São Paulo*, escreveu o artigo *Lições do Futu-*

¹⁴ <http://www.casaruibarbosa.gov.br/omalho/> Acesso em 10/01/2014

¹⁵ <http://frenesilivros.blogspot.com.br/2014/03/orpheu-revista-trimestral-de-literatura.html> Acesso em 20/08/2014

risimo (Bertarelli, 1914), no qual fazia uma apologia discreta às novas ideias que circulavam na Itália. (Bosi, 2006:332; Brito, 1978:36)

1.4. Os periódicos literários e a *Semana de 22*.

O surgimento dos periódicos por todo o país, com os mais diversos formatos e conteúdos, indica os importantes acontecimentos que culminaram na *Semana de 22*, mudando os rumos da cultura brasileira. As revistas difundiam as transformações culturais e sociais, aproximando escritores e artistas interessados pela busca de uma arte nacional. Antes da *Semana de 22* alguns periódicos, como a *Panoplia*, dirigido por Di Cavalcanti, possuíam projeto gráfico arrojado, mas ainda no estilo *art nouveau*, periódico que contou com vários dos participantes de *Semana de 22*. A *Revista do Brasil* de 1916, em sua primeira fase dirigida por Monteiro Lobato, foi um periódico de jovens escritores de pauta diversificada, em que arrojados desenhistas publicaram seus trabalhos, entre eles J. Carlos e Voltolino. (Cf. Figs. 115 e 116)

A publicação que mais se aproximou do grupo modernista que irá mudar o sentido da arte brasileira foi o periódico *Papel e Tinta – Ilustração Quinzenal Brasileira*. (Cf. Fig. 120) Fundada em maio de 1920 por Menotti e Oswald, circulou até 1921. Seu programa exposto no edital era “baseado num Brasil transformado pelo progresso, que rompe com as tradições políticas coloniais, cujo dinamismo industrial criara centenas de fábricas” (Alambert, 1997:60). Os artigos eram assinados por Menotti, Mário de Andrade e Guilherme de Almeida e as ilustrações eram de Ferrignac e Brecheret. A publicação paulista agrupa escritores e artistas que ansiavam pela renovação de todas as formas de arte. Não apresentava corpo editorial definido e era dirigida pela sociedade Editora Non Ductor, na qual todos os participantes atuavam em todos os setores, desde escrever até procurar anunciantes. Na literatura, Menotti, Oswald, Mário e Guilherme de Almeida buscam a atualização literária e um novo estilo. No campo da arte, reproduz obras acadêmicas, expande-se no *art nouveau* e elege a escultura de Brecheret seu “estandarte” modernista. Fotografias e o estilo sinuoso das ilustrações de Paim dividem o espaço gráfico. No artigo de Ivan sobre a arte de Brecheret, insere o escultor na “ronda dos inovadores”, alocando o artista no mesmo patamar de Mestrovic, Bourdelle, Carl Milles. (ibidem, 60)

No terceiro exemplar, em julho de 1920, na seção *Ars*, Brecheret assina o memorial descritivo *O Monumento* (das Bandeiras), sendo ilustrado por uma maquete fotográfica

do memorial. O grupo de *Papel e Tinta* era coeso, compartilhando a formação e a defesa de um ideário, que foi até 1922 o interesse prioritário do grupo. Mário, em *Papel e Tinta*, publica crônicas, contos, enquetes e críticas; usa diversos pseudônimos; publica textos sem assinaturas, reconhecíveis pelo estilo ou por menções a dados autobiográficos. Um grupo com ideias avançadas, contudo com linguagem ainda carregada por neologismos, rodeando palavras raras, construções *belle époque* e parnasianas.

O periódico representou um esboço do que seria uma publicação modernista. Um artigo assinado por Ivan, elogiando a força criativa e a inteligência do escultor Brecheret, dizia que elas eram raras no nosso país “de lenta evolução”. Segundo o autor, “o escultor quando em estudos na Europa, [...] não havia se limitado a aprender o catecismo da escultura clássica”, mas observado “as ideias modernas”, em circulação e com elas co-mungado – o que fazia dele um caso “quase único em nosso meio” (Gonçalves, 2012:200).

Nos anos 20 do século passado, no Brasil existia uma situação de otimismo. São Paulo vivencia esse clima devido ao desenvolvimento do estado. E foi por São Paulo que se experimentaram os deslumbramentos e as crises da modernidade. *Papel e Tinta*, em seu primeiro exemplar, escreve:

[...] uma rajada de energia conduziu o braço rural às zonas fecundas do sertão, já axadrezadas pelos trilhos das estradas de ferro e de rodagem; as cidades densas de uma população ávida de trabalho tornaram-se centros febricitantes de progresso e de riqueza. (*Papel e Tinta* ed., 1920, citado por Brito, 1978:127)

São Paulo é o centro do progresso econômico e social, de onde se alastrará o pensamento moderno brasileiro. O estado paulista vive as consequências da imigração europeia e da expansão do café. Em meio ao clima de agitação social, política e intelectual surge o Modernismo brasileiro, procurando expressar, simbolicamente, o curso da vida moderna. Para os intelectuais que dele participam trata-se de fazer a “aprendizagem da modernidade” nos centros urbanos, que é onde ela se manifesta.

Papel e Tinta anseia transportar para a literatura e para as artes o cenário da modernidade, o novo mundo e o novo espírito. Os críticos e escritores eram simpatizantes dos avanços advindos da modernidade, os paulistas estavam entusiasmados e imprimiam esse estado de euforia para o periódico. No segundo exemplar noticia-se a chegada de John Graz, artista suíço, “[...] reputado na Europa pelos seus admiráveis vitrais e pela moderníssima composição de quadros” (Gonçalves, 2012:214). O texto de Claro Mendes lamentava “o atraso de meio século” do meio artístico paulistano, em que continuava a encher paredes com “babo-seiras feitas na Europa” (ibidem, 214). Citava os “verda-

deiros artistas”, entre eles Di Cavalcanti, denominado “menino prodígio”, Anita e Ferrignac. A revista mencionava Vicente do Rego Monteiro, participante do Salão dos Independentes, que retorna de Paris após temporada de estudos, amigo de Fernand Léger, Braque e Miró. Suas obras foram expostas em São Paulo e bem recebidas por Monteiro Lobato, que o elogiou na *Revista do Brasil*. (ibidem, 214-215)

O poema *Carnavalada*, de Guilherme de Almeida, é um exemplo da associação entre literatura e ilustração, que começa a despontar nas páginas de *Papel e Tinta*, nº 1, em 1920. Na ilustração um arlequim mascarado, erguendo uma cortina, abre espaço para o poema. É uma composição de Ferrignac, que a crítica aproxima à ilustração de Di Cavalcanti, na qual vislumbra algumas soluções do Cubismo, mas a composição acabada apresenta traços ainda do *art nouveau*, conforme a análise de Marcos Gonçalves em seu livro *1922 A Semana que não terminou* (2012). Quanto ao poema de Guilherme, mostra-se decadista, frisando a dimensão de passado e a melancolia na figura do arlequim. (ibidem, 201, 214-215)

Papel e Tinta buscava por mudanças na literatura e nas artes, usando de brincadeiras linguísticas, cultivando um tom jocoso, formando sua trincheira literária em prol dessas mudanças. A coluna de Jacó de Carvaio, apresentado como “Dirretô arresponsave” e “Oradô Internacioná”, um disfarce de Oswald de Andrade, produz uma miscelânea de quadros, encimados pela explicação “Ebedomario Quinzená – ciência, arte, literatura, pecuária e anarquia”. Há também o pastiche de notas sociais na seção *Caxa de lixo*, com pequenos e mordentes comentários sobre poetas e obras publicadas. Hélios, pseudônimo de Menotti, era o responsável pela coluna *Femina*, o setor de cartas de *Papel e Tinta*. Na revista foi publicado um fragmento de *A estrela de absinto*, obra que Oswald só publicará em 1927. (Fonseca, 2007:117-119)

Em 1922 falava-se em “conquistar a independência mental”, pois continuávamos a ser “uma colônia de letras”, conforme declara Menotti. A ação modernista conclamava ser imprescindível combater os velhos moldes literários, aperfeiçoar a técnica e arejar o pensamento. Menotti, em seu artigo *Na Maré das Reformas*, publicado no jornal *Correio Paulistano*, em 1921, sintetizava o programa de reformas que Mário e Oswald divulgavam em seus artigos. Se as artes plásticas haviam iniciado as mudanças e provocado os primeiros choques, era tempo de a literatura se manifestar e se posicionar, contribuindo para a reforma da cultura nacional. (Gonçalves, 2012:222-223)

Em torno dessa situação existia uma importante contradição: se, por um lado, pedia-se a formação de uma identidade nacional, a independência da colônia das letras em relação

aos velhos padrões da Europa, por outro tinha-se como referência de atualização a estética europeia. O discurso de Oswald e o artigo do *Correio Paulistano* complementam-se, pois ambos abordam o rompimento com as formas estéticas do passado e a adoção de um repertório compatível com a nova realidade do mundo e do Brasil. (Moraes, 1978:55-59)

Intelectuais e críticos começam a propagar as ideias que permearão o Modernismo brasileiro em busca de uma identidade, com bases na realidade nacional, sem vínculos com representações e manifestações que não fossem tradicionais da nossa cultura. Os conceitos estavam em formação; primeiro, precisava-se conhecer o que era brasileiro, ou melhor, entender o que era um país formado pela diversidade de raças e culturas. Precisava-se miscigenar para formatar.

Antes desse período, Oswald de Andrade, em 1911, funda o jornal humorístico *O Pirralho*, com Voltolino e Alexandre Marcondes Machado, conforme abordado anteriormente, no qual faz sátiras às poesias parnasianas e românticas, um jornal irreverente com a intenção de polemizar, chocar os padrões de gosto e trazer humor para a cena jornalística, defendendo a renovação nas artes. Mário da Silva Brito, em *História do Modernismo Brasileiro* (1978), aponta para as reflexões de Oswald sobre a necessidade de proceder à incorporação da “cor local”, à dinâmica cultural do país, como estratégia para se consolidar a identidade nacional. Oswald, em seus artigos, argumenta que era imperativo pesquisar a poesia e a arte brasileira do passado, nas origens. O autor tinha a consciência da importância da técnica que vinha do estrangeiro, mas era necessário se ajustar à exploração da nossa realidade. Além de Oswald, Gonzaga Duque, em 1908, na abertura da Exposição Nacional do Rio de Janeiro, pronuncia em seu discurso:

[...] Falta-lhe o cunho, a marca nacional? Mas, senhores, a arte de um povo não resulta da vontade de um grupo nem da tentativa de uma escola. [...] Mas, se o povo se afirma por uma clara, definida aspiração nacional, se os fatores de sua formação lhe transmitiram intensamente o seu sentir e o seu modo de ser; se a sua expressão depende de uma só língua, embora adaptada e corrompida, este povo vai ter, indubitavelmente, a sua arte. (Pontual, 1976:19-20)

O trecho deixa claro, conforme Carlos Zílio, em *A Querela do Brasil* (1997), que a visão de arte de um país não resulta de um ato de vontade de indivíduos ou de escolas, mas de um conjunto de fatores que são mais abrangentes que o sistema de arte. A arte de um país depende de suas raízes, de seu povo, de sua história, do essencial ao desenvolvimento; a arte deve ser a evolução dos costumes agregada às técnicas que podem ser importadas. Com efeito, a arte brasileira havia sofrido uma brusca ruptura com a vinda da Missão Francesa. O sistema brasileiro de arte da época não estava capacitado

para a produção de uma arte palaciana como a que desejava a corte exilada no Brasil, e assim o projeto de Lebreton foi aceito pela monarquia. O grupo de artistas e artífices franceses que desloca-se para o Brasil no início do século XIX alterou o panorama das Belas-Artes, introduzindo o sistema de ensino superior acadêmico e fortalecendo o Neoclassicismo, movimento artístico do qual participa. A Missão Francesa foi liderada por Joachim Lebreton e amparado por Dom João VI. O projeto encontrou resistência da tradição barroca firmemente enraizada, além da escassez de recursos e intrigas políticas. Mesmo com problemas, a Missão Francesa teve um papel importante na atualização do Brasil em relação ao que ocorria na Europa, sendo a modernidade em seu tempo e marco inaugural da entrada no Brasil na “verdadeira” civilização, pois a burguesia desprezava as tradições artísticas nativas. Nossa arte nativa e com raízes no país foi rompida e uma estética nova importada foi implantada. O Neoclassicismo foi imposto ao gosto brasileiro. Era, então, preciso buscar nossas raízes para criarmos uma arte com identidade e que expressasse a cultura do nosso povo e da nossa terra.

Em 1915, Oswald, através de *O Pirralho*¹⁶, pregava o desenvolvimento de uma arte nacional, sem a subordinação às regras acadêmicas. Em 1923, em uma conferência em Paris, denuncia a prejudicial influência nas artes brasileiras da escola baseada em modelos franceses, deformando a criatividade nacional em função de um padrão internacionalista ultrapassado e, dessa forma, quebrando o desenvolvimento natural da cultura artística e literária brasileira.

No artigo *Em prol de uma pintura nacional*, publicado em janeiro de 1915, em *O Pirralho*, na seção *A Lanterna Mágica*, Oswald assume sua posição de incentivador da renovação das artes brasileiras, solicitando aos colegas uma atitude de conscientização do nacional (Amaral, 1972:35): (Cf. anexo 4)

[...] depois dos anos de aprendizagem técnica, [...] e incorporados ao nosso meio, à nossa vida, [...] e que tirem dos recursos imensos do país, dos tesouros de cor, de luz, dos bastidores que os circundam, a arte nossa que firme, ao lado do nosso intenso trabalho material de construção de cidades, e desbravamento de terras, uma manifestação superior de nacionalidade. (Andrade, 1915:6)

Oswald trata a arte em termos nacionalistas e elege Almeida Junior como precursor e modelo, argumentando sobre a criação de uma escola nacional de pintura:

[...] não nos faltam os mais variados modelos de cenários, os mais diversos tons de paleta, os mais expressivos tipos da vida trágica e opulenta do vasto *hinterland* [...] depois dos anos de aprendizagem técnica [...] se baseiam nas recordações de motivos picturais que tiveram e incorporados ao nosso meio, à nossa vida, [...] dos recursos imensos do país, dos tesouros do país, dos tesouros da cor, de luz, de bastidores que os circundam, a arte nossa

¹⁶ Cf. Vera Chalmers. (2013- jan/dez) “Oswald de Andrade n’O Pirralho”. *Remate de Males*. Campinas, SP. pp.91-111.

que afirma, ao lado do nosso imenso trabalho material de construção de cidades, e desbravamento de terras, uma manifestação superior de nacionalidade [...]. (ibidem, 6)

Oswald contestava a atitude dos pintores que, atraídos pela arte europeia, rejeitavam o elemento nacional em suas obras. Ressaltava a abundância e a riqueza das paisagens nacionais, pleiteando que os artistas incorporassem a representação do Brasil em suas produções para se construir uma arte local. Trata-se da defesa do elemento nacional que mais tarde se tornaria o lema do Modernismo brasileiro. A importância desse texto está em sua visão crítica da arte brasileira e pela abordagem que faz sobre a precisão de se assumir no país uma postura nacionalista. (Amaral, 1972:35)

Pelos periódicos, jornais e folhetins a ideia modernista começa a ser articulada. Através de artigos, críticas e representações gráficas, inicia-se o processo de formatação dos conceitos e das bases da arte moderna brasileira. Os periódicos difundiram-se pelo país, agregando colaboradores de todas as artes.

1.5. Os acontecimentos anteriores a *Klaxon*

A revista *Klaxon* (Cf. Fig. 125) foi consequência direta da *Semana de Arte Moderna*. Porta-voz da geração de 22, elegeu a arte de Pérola White como o paradigma da modernidade, por traduzir os valores do século XX que o Brasil precisava absorver para atualizar sua produção cultural:

Pérola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, romantismo sentimental e técnico. Pérola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = século XIX. Pérola White = século XX... (*Klaxon* ed., 1922:1-3)

A arte brasileira necessitava captar esses valores, assimilando o dinamismo do período. O processo de atualização por vezes é conflituoso, pois provoca rupturas com os valores tradicionais. No artigo *Novas correntes estéticas*, Menotti evidencia essa ideia, argumentando que a arte precisa refletir o “espírito de tragédia” que se debate na cidade modernizada. (Picchia, 1920:1)

O processo de transformação urbana constitui o tema dessa fase modernista e São Paulo seu principal representante. Os livros de Mário de Andrade, *Pauliceia Desvairada* (1922), e de Oswald de Andrade, *Os Condenados*, (1922), mostram esse espírito. As duas obras traduzem a perplexidade, a velocidade, o desvario, a tragédia existencial e social originadas pelo processo de industrialização e urbanização da cidade. Em *Pauliceia Desvairada*, Mário reúne procedimentos poéticos arrojados; o livro marca a mudança nas letras brasileiras, exhibe uma poesia urbana, sintética, fragmentária e antir-

romântica, o retrato de uma São Paulo real, cosmopolita e egoísta, formada por várias etnias. Mário faz, através do prefácio, um manifesto, teorizando a nova estética em estilo irônico:

Prefácio interessantíssimo

Leitor:

Está fundado o Desvairismo.

[...] Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. [...] E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita si pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem. (Andrade, 1993:535)

Na prosa, Oswald, com o romance *Os Condenados*, utiliza uma narrativa pessoal e fragmentada, baseada na linguagem cinematográfica de montagem. Procurava focalizar a vida dos deserdados de todo o tipo que vagavam pelos cenários urbanos da vida moderna. Os jornais da época exaltam o desenvolvimento de São Paulo, comparando-a às capitais europeias. São Paulo representa o arquétipo da modernidade, a imagem do país futuro. Alcântara Machado, cronista da vida paulistana, em seus textos, demonstra seu encanto pela urbanização:

[...] em Santa Cecília as casas se afastam respeitosa para as ruas passarem à vontade. Higienópolis se enche de sombras. Do Piques até a avenida é um despropósito de prédios se acotovelando. No Piques são prédios mesmo. Na avenida são palacetes. E aí estão os anúncios de novo: Chevrolet, Lança-Perfume Pierrot, Cruzwaldina, Sabonete Gessy. Esverdeando, azulando e avermelhando, sobretudo avermelhando de alto a baixo a arquitetura embaralhada. (Machado, 1970:45)

O autor registra o dinamismo das transformações de São Paulo utilizando uma linguagem cinematográfica. No cosmopolitismo da cidade os intelectuais paulistas vislumbram o novo Brasil. São Paulo, o berço do movimento modernista, materializa o espírito do progresso e da modernidade. Menotti, em suas crônicas no *Correio Paulistano*, registra as inovações estéticas introduzidas pelo movimento, assinalando as obras de Mário e de Oswald de Andrade como símbolos da nova geração paulista. (Picchia, 1921:3) No início do movimento modernista, o combate ao passadismo para concretizar a revolução literária é o que conecta os paulistas, local de onde irradia o espírito moderno. A visão ufanista de São Paulo empreende contra o Rio de Janeiro sua desqualificação, devido ao anarquismo de sua economia, à futilidade dos hábitos e à amoralidade do carnaval, temas de matérias, crônicas e charges publicadas no *Correio Paulistano*, como as crônicas de Veiga Miranda, *Os palhaços do Flamengo* (15 de outubro de 1920), a de Otto Prazeres, *Como se vive no Rio de Janeiro* (21 de dezembro de 1920), a de Chrysânteme, *Carnaval e sangue* (7 de fevereiro de 1921), a de Flexa Ribeiro, *Crônica Carioca*

(13 de abril de 1928) e as charges sobre a vida carioca: *Noivados cariocas* (11 de março de 1920); e *A crise das casas* (13 de abril de 1920). Material que ilustra de forma clara a questão entre Rio e São Paulo. (Velloso, 1993:89-112)

A diferença climática aparece como um diferencial favorável ao progresso paulista, propiciando a concentração no trabalho. São Paulo, símbolo do progresso, do espírito pragmático e da seriedade, capaz de unir energias contraditórias: a da ação e a da criação, sintetizando a visão moderna. Por isso São Paulo é simultaneamente Hércules e Apolo, conforme Menotti escreve no artigo *Novas correntes Estéticas*, publicado no *Correio da Manhã*, um “titã com miolos de Minerva” (Picchia, 1920:1). A superioridade paulista será tema de diversas disputas em vários períodos.

A oposição São Paulo-Rio é reforçada pela revista *Brasileia*, fundada em 1917 pelo grupo nacionalista católico. Defendendo o “brasileirismo puro e integral”, o periódico desqualifica o Rio, identificando-o como centro cosmopolita corrupto, voltado para fins materiais. Na *Revista do Brasil* os intelectuais paulistas partilham do mesmo pensamento, expresso no artigo de Rubens do Amaral *Manifestações do Nacionalismo*. O autor apresenta São Paulo como o “pai rico do Brasil vadio”, observando no texto que o problema brasileiro era a falta de integração. E coloca a responsabilidade da união nacional no estado paulista, através da valorização das tradições culturais nacionais. Sob esse espírito nacionalista, a revista incentiva a valorização do folclore regional, promovendo concursos literários.

A valorização das nossas tradições culturais e folclóricas é adotada pelos modernistas. Recuperá-las significa construir a identidade brasileira, sem a qual seria impraticável ao país afirmar sua independência no cenário internacional. Condenam os gêneros literários do século passado. O ideário modernista começa a ser formatado. No início, prevalece o acordo em discutir as questões da atualização cultural, mas outras questões levarão à ruptura, gerando novos caminhos e grupos.

Os modernistas condenam as estéticas parnasiana, realista e romântica, rejeitando o Parnasianismo enquanto gênero literário, sobretudo por vincular a linguagem aos cânones rígidos da métrica e da rima. A liberdade de expressão é a bandeira de ação do movimento modernista, que reivindicava por uma nova linguagem que traduzisse a contemporaneidade e o espírito novo. (ibidem, 7)

Por seu turno, o Realismo é criticado por valores retrógrados, como o cientificismo. Oswald de Andrade se rebela contra a pintura figurativa; para o autor, “a utopia é uma dimensão do real, porque não é apenas sonho, mas também um protesto”, conforme Lú-

cia Helena, em *Uma literatura antropológica* (1981:108). Assim, a ênfase no Realismo é uma barreira à criação artística que limita a interpretação do artista, tirando a possibilidade de expressar o sentimento através da representação. Para Menotti, a crítica ao Realismo está agregada ao pessimismo, observando a visão desvirtuada do componente nacional: por sobrecarregar os aspectos negativos, imprimindo emoções de derrota e incapacidade. Em *Juca Mulato* (1917), o autor procura criar uma nova versão do “Jeca-Tatu”, fugindo ao estilo realista de Monteiro Lobato, que exalta o atraso e a miséria do caboclo, em oposição à ideologia da grandiosidade paulista. Em uma crítica ao personagem que representa o jeito do povo brasileiro, Menotti inverte a situação apresentada por Monteiro Lobato, exaltando as características para o lado positivo. (ibidem, 7-8)

A oposição ao Romantismo incide na ênfase ao sentimento, sobre a tendência à tragédia e à morbidez. Oswald é categórico quando diz que é preciso a “extirpação das glândulas lacrimaes [sic]” (*Klaxon* ed., 1922:1-3). Na literatura modernista, o riso exerce uma função libertadora dos falsos conceitos estéticos, éticos e sociais. É imperativa uma nova consciência social que reflita sobre a complexidade do mundo moderno. Menotti combate o Romantismo, evidenciando a necessidade de atualização do ser nacional. (ibidem, 8) Essa modernização adquire tom teatral, conforme o artigo em julho de 1922, assinado sob o pseudônimo Hélios: “[...] uma necessidade instintiva de apunhalar [...] esse quase duende [...] que, de quando em quando, surge à tona do (seu) ser atualizado para lembrar o país sempre intimamente sonhado da cisma e da sentimentalidade” (Picchia, 1922:4).

O ingresso à modernidade constitui o acesso à racionalidade, ao pragmatismo, à ética capitalista. Menotti, em sua coluna, defende esses valores e o esgotamento do Romantismo. Em *O último romântico*, publicado no *Correio Paulistano* em 27 de agosto de 1921, o autor lamenta o estilo antiquado do Romantismo, argumentando que a contemporaneidade exige uma visão prática e objetiva em relação à vida pessoal, social e política. Igualmente propõe o “patriotismo-prático”, baseado no lema “Amar o Brasil é trabalhar”. Na era industrial, é preciso sacrificar o sentimentalismo e a contemplação, adotando uma perspectiva utilitarista e pragmática.

Segundo ele, a natureza não deve ser objeto de culto poético, mas objeto de lucro e investimento. Por seu turno, as riquezas econômicas da nova nação devem predominar em nossa poesia, representadas por São Paulo, capital do trabalho, das atividades práticas, utilitaristas e inteligentes. Na crítica ao Romantismo e a todo o seu devaneio, esboça-se a ética do homem empreendedor moderno, ideologia inerente dos países europeus no

início do processo de industrialização. Ao defender o espírito pragmático, assinala São Paulo como o modelo da nação, pelo progresso e pela vanguarda de intelectuais que produziu, devendo cumprir o papel de guia. (ibidem, 8)

A partir de 1924, as diferenças entre as correntes do movimento modernista estão estabelecidas. Se em 1922 a questão da atualização da nossa cultura uniu os modernistas contra os gêneros literários ultrapassados, em 1924 a problemática possui outros elementos. A modernização do país viria pelo conhecimento do que era o Brasil: era imprescindível considerar as particularidades e qualidades do nosso país; assim, em 1924 se articula a proposta de modernização voltada à questão da brasilidade. O ingresso na modernidade deveria ser mediado pelo nacional, questão que trará divergências quanto à forma mais adequada de apreendê-lo. As questões sobre a fragmentação, resultado das diferenças culturais e do regionalismo, acirram o debate modernista. Rupturas, confusões e alianças ocorrem, os rumos do movimento mudam, novas diretrizes começam a ser traçadas. O Modernismo rompeu com a arte tradicional e com a cultura humanística tradicional, vinculada ao processo histórico, sendo responsável por conectar culturas e países distintos. Com a propagação das ideias modernas, culturas atravessaram fronteiras por meio das ideias modernas em literatura, música, arte e tecnologia. Rubens Moraes diz:

[...] o Modernismo não abriu uma exceção: recebemos ideias e técnicas de Paris. O fato de tudo nos ter chegado tão depressa, quase simultaneamente à criação do movimento em França, é talvez o que tenha desnordeado nossos historiadores, tão habituados, quase condicionados, a analisar os reflexos da literatura francesa na brasileira com uma geração de atraso. Foram instintivamente procurar, como estão acostumados a fazer, as origens da nova tendência literária brasileira na escola futurista da geração europeia anterior à nossa. A renovação da literatura e da arte brasileira sob o modelo de Paris não levou anos para atingir dessa vez, pela simples razão que em 1921-22 as comunicações eram mais rápidas que na época de Gonçalves Dias. O tempo encurtou depois da guerra de 1914. Está encurtando cada vez mais. (Moraes, 1970) (Cf. anexo 5)

As distâncias foram encurtadas e os artistas brasileiros tiveram conhecimento dos acontecimentos no mundo. No entanto, os participantes da *Semana de 22* não foram “copistas” da arte francesa. Nossos artistas e intelectuais fizeram em São Paulo um movimento revolucionário, motivados pelo ideal de inserir o país nos acontecimentos da atualidade e nas correntes do pensamento moderno, e por criar uma arte e literatura que exprimissem a atualidade, orientados por uma ideologia de progresso e pela constituição de uma representação que fosse genuinamente brasileira, que expressasse as mudanças ocorridas no país. (Amaral, 1972:99-143)

A *Semana de Arte Moderna* ocorreu de 13 a 17 de fevereiro de 1922, em São Paulo, organizada por um grupo de artistas que desejavam alterar as artes brasileiras, vinculadas

às fórmulas ultrapassadas. Queriam redescobrir o país e a arte. Podemos dizer que a preparação do movimento começou em torno dos primeiros anos da segunda década do século XX. O retorno de Oswald de Andrade da Europa em 1912, trazendo as novidades da vanguarda futurista, as exposições das pinturas de Anita Malfatti em 1917 e das esculturas de Victor Brecheret em 1919 foram acontecimentos que influenciaram nossa elite intelectual e artística, contribuindo para o evento que culminou nas mudanças das artes e das letras.

A *Semana de Arte Moderna* apresentou duas principais questões: a ruptura com as ideias passadistas e o ingresso das ideias vanguardistas europeias. O evento buscava a destruição dos valores artísticos ultrapassados. Desse modo, garantiu a propagação dos princípios fundamentais do movimento, como a pesquisa estética, a atualização do pensamento artístico e a consolidação de uma consciência criadora inserida no nacional, pontos essenciais para a estética modernista. O movimento, que no início parecia coeso, foi, na verdade, uma confluência de ideias divergentes, pois nem tudo o que foi exposto era arte modernista: havia obras parnasianas e simbolistas mescladas às representações modernas. O objetivo do evento foi alcançado, desestabilizando a mente e os costumes paulistas, causando perplexidade no público despreparado para as novidades. O grupo era imaturo frente às transformações estéticas, mas abriu espaço para a mudança e a renovação. O evento trouxe questionamentos que contribuíram com a estruturação das novas representações artísticas e literárias. E foi através das revistas literárias, fundadas por grupos de jovens intelectuais e artistas que desejavam construir uma nova visão das artes, atualizada e inserida na contemporaneidade, que os conceitos foram disseminados, mudando o curso da arte nacional. (Amaral, 1972:134-139)

1.6. As Revistas Modernistas 1922 a 1928

1.6.1. Revista *Klaxon* (1922 – 1923)

Nesse cenário conflituoso surge *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*, um periódico encarregado por objetivos definidos e pela missão de promover a consolidação das propostas modernistas anunciadas no evento, corrigindo os equívocos ocorridos. Cecília de Lara (1972) lembra que “o periódico procura apagar a impressão de loucura, de agressão que parece ter ficado como resultado das sessões da Semana” (Lara, 1972:29). A revista tenta mostrar o Modernismo equilibrado, “e assim recorre em seus textos a experiências conhecidas como a renovação romântica e outros momentos revolucionários” (ibidem,

24). *Klaxon*, de início, revela o espírito de objetividade da época que trazia no periódico, definindo em seu *Manifesto-Editorial* sua linha de pesquisa e atuação: a busca do atual, a compreensão da arte como algo que supere a cópia da realidade, o culto ao progresso e à linguagem cinematográfica como influência para a nova literatura. (Cf. Fig. 126) *Klaxon* deixava claro que o percurso começava a ser traçado. Era imprescindível colocar diretrizes e estabelecer os princípios da arte moderna, um conjunto a ser construído. O grupo procurou objetividade ao definir os fundamentos que seguiriam na revista: o atual; a correlação entre o nacional e o internacional; a valorização da ciência, da psicologia experimental e do progresso, sem negar o passado; o cinema, símbolo da criação representativa desta época; e, sobretudo, a autonomia das ideias do grupo do periódico de arte moderna em relação ao Futurismo, com o uso das vanguardas europeias contra a literatura passadista. (Marques, 2013:26)

Klaxon queria tratar da arte, sem regras pré-definidas, movida pelo impulso construtivo. Conforme o *Manifesto-Editorial*, queria “construir a alegria”. *Klaxon* daria continuidade ao movimento iniciado com a *Semana de 22* e aos conceitos proclamados pelas colunas do *Jornal do Comércio* e *Correio Paulistano*. *Klaxon*, de forma positiva e estruturada, deu continuidade aos conceitos e questões levantados no evento. Na primeira edição esclarece seus propósitos, reafirmando que, no início, a reflexão era imprescindível:

[...] alucta [*sic*] começou de verdade em princípios de 1921 pelas columnas [*sic*] do “Jornal do Commercio” [*sic*] e do “Correio Paulistano” Primeiro resultado : “Semana de Arte Moderna” — espécie de Conselho Internacional de Versalhes. Como este, a Semana teve sua razão de ser. Como ele [*sic*]: nem desastre, nem triumpho [*sic*]. Como elle: deu fructos verdes. Houve erros proclamados em voz alta.

Pregaram-se idéias [*sic*] inadmissíveis. E' preciso reflectir [*sic*]. E' preciso esclarecer. E' preciso construir. D'ahi, KLAXON. E KLAXON não se queixará jamais de ser incompreendido pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para comprehender [*sic*] KLAXON. (*Klaxon* ed., 1922:1-3)

Em *Significação* destaca-se que a reflexão, o esclarecimento e a construção são fundamentais. Avalia-se criticamente a *Semana* com seu significado e desastres, o que tornou indispensável a criação da revista *Klaxon* como um órgão coletivo de debate e planejamento do movimento. Seu principal objetivo era difundir as ideias modernistas. (Cf. Figs. 126 e 127)

O posicionamento era um misto de provocação e súplica ao leitor. A revista queria ser compreendida, mas parecia não fazer questão dessa compreensão, pois fazia crítica à arte conservadora e acadêmica de maneira rebelde. O mensário atacava a estética que não se enquadrava na realidade contemporânea, bem como dirigia suas críticas aos aspectos ideológicos. Os ataques proferidos à escrita parnasiana não se limitavam à rima e à mé-

trica, já que iam além da literatura. Segundo Mario da Silva Brito (Brito, 1972: 01-24), Mário de Andrade investia diretamente sobre os autores parnasianos. Em seus artigos reconhece os valores do Parnasianismo, entretanto considera seus artistas como mestres do passado sem nada a acrescentar às novas gerações:

KLAXON sabe que a vida existe. E, aconselhado por Pascal, visa o presente. KLAXON não se preocupará de ser novo, mas de ser actual [*sic*][...]
KLAXON sabe que o progresso existe. Por isso, sem renegar o passado, caminha para de-
ante, sempre, sempre. O campanile de São Marcos era uma obra prima. Devia ser conser-
vado. [...]. (*Klaxon* ed., 1922:1-3) (Cf. anexo 6)

Na sequência faz referências a Pérola White, na cinematografia, por representar a atualidade, a instrução, a alegria, a vida moderna e todo o entusiasmo do século XX em oposição à tragédia e ao sentimentalismo representados por Sarah Bernhardt.

Em *Esthetica*, observa-se o intuito de construir a imagem de uma revista consciente da vida, além da literatura. Tudo que fosse resultado da modernidade seria assunto no periódico, um espaço aberto ao debate em que se demonstravam opiniões em campos como: política e economia. Em suas páginas observa-se o delinear dos chamados “ismos”, movimentos europeus da virada do século XIX, e procurava-se “ressignificar” e explicar a cultura brasileira.

A escolha do título manifesta a afinidade com a cultura moderna: *klaxon* era a denominação da buzina dos automóveis, um símbolo da modernidade. A mesma relação usada por *Fon-Fon!* (1907-1958), que faz uma alusão ao Futurismo italiano, à representação gráfica do som. O *Manifesto Futurista* publicado em 1909 celebra, entre outros itens, “a beleza da velocidade”. Em *Klaxon*, podemos ver nas imagens os símbolos da modernidade expressos em uma linguagem atualizada, dinâmica e fragmentada. O grupo não se alcunha futurista; como afirma Mário de Andrade, “KLAXON não é futurista. KLA-XON é klaxista” (ibidem, 1-3). (Lins, Oliveira & Velloso, 2010:82)

O grupo de *Klaxon* reconhece a importância do Futurismo, mas limita essa influência, pois, ao criar o adjetivo “klaxista”, caracteriza a postura ideológica da revista diante da realidade e reafirma a postura inicial: de provocar e de fazer barulho na cultura nacional. A associação com a imagem da buzina dos automóveis denota a ideia de estremecer a estrutura estagnada, abalando a coletividade artística e a sociedade. O Modernismo brasileiro não tinha o mesmo ideário das vanguardas europeias, pois o movimento consistia na afirmação da identidade nacional brasileira em sua produção cultural; era uma ruptura construtiva e não destrutiva. Mário de Andrade, em suas críticas no mensário, busca discernir a postura dos klaxistas da dos futuristas europeus, o que, segundo ele,

representa menos uma atitude estética do que uma postura ideológica de reprovação de posicionamentos frente à realidade. (Marques, 2013:30-31)

Podemos notar que os klaxistas fazem somente referência a uma das correntes artísticas, ao Futurismo, à negação de serem futuristas. Apresentam em seus artigos referências à velocidade e à imagem fragmentada do cinema. Nos textos de Mário de Andrade, Luiz Aranha e de colaboradores estrangeiros, como o espanhol Guillermo de Torre, abordam-se a velocidade e os aeroplanos e alude-se à estética futurista, todavia, conforme Oswald, “Sabe o que é para nós hoje ser futurista? É ser kláxico” (Andrade, 1922, citado por Marques, 2013:31).¹⁷

O periódico anseia por se tornar o porta-voz das transformações na arte e na mentalidade, mas seus membros não queriam se afirmar como futuristas, pois isso trazia uma conotação negativa. *Klaxon* concentra-se na arte e na atualidade, com seus problemas e avanços; quer representar a vida, o progresso e a sociedade em mutação, mostrar as novas estéticas. Assim, não se filia a correntes artísticas e literárias, não quer ignorar nenhum campo da cultura, quer abordar e conhecer todas as novidades e estilos. Busca sua diretriz na realidade, ainda que se defina “internacionalista” por não ignorar a existência que a rodeia e não se fecha a nacionalismos estreitos (ibidem, 33):

KLAXON cogita principalmente de arte. Mas quer representar a época de 1920 em diante. Por isso é polymorpho [*sic*], omnipresente [*sic*], inquieto, cômico, irritante, contraditório, invejado, insultado, feliz.[...] KLAXON tem uma alma colectiva que se caracteriza pelo ímpeto constructivo [*sic*]. [...] os escriptores [*sic*] de KLAXON responderão apenas pelas idéias [*sic*] que assignarem [*sic*]. (*Klaxon* ed., 1922:1-3) (Cf. anexo 6)

Mário de Andrade, no texto *Manifesto*, em *Cartaz*, pondera sobre a modernidade e os ideais do grupo, usando referências dos símbolos modernos para esclarecer seus valores. Observamos os aspectos característicos da fase inicial do Modernismo: a preocupação em ser atual e internacionalista, mas sem prejuízo da integridade da Pátria, pela qual, como diz o texto, todos os integrantes do grupo deveriam lutar. Em *Problema* completa o pensamento do grupo, sendo fiel ao progresso e não reproduzindo o passado, posicionando-se a favor da liberdade da arte, pautada em leis científicas. Queria representar a nova era, a época de 1920 em diante. Otimistas e ingênuos proclamavam a era do riso e da sinceridade:

Século 19 — Romantismo, Torre de Marfim, Symbolismo [*sic*]. Em seguida o fogo de artifício internacional de 1914. Ha perto de 130 annos [*sic*] que a humanidade está fazendo manha. A revolta é justíssima. Queremos construir a alegria. [...] Extirpação das glândulas

¹⁷ O artigo publicado em 30 de maio de 1922, no *Jornal do Comércio*. Cf. Mário da Silva Brito, “O alegre combate de Klaxon” In *Klaxon* (edição fac-similar) São Paulo; Secretaria de Estado de Cultura, Esportes e Turismo/Martins Fontes, 1972.

lacrimaes [sic]. Era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mutt & Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construção [sic]. Era de KLAXON. (*Klaxon* ed., 1922:1-3)

O grupo seguia o ritmo dos novos tempos, rompendo com as hierarquias da literatura europeia. Compartilha os sentimentos do mundo, comprova o internacionalismo publicando textos, críticas e poemas, respeitando o idioma original dos colaboradores.

A revista era um órgão da coletividade intelectual; usava um discurso otimista, afirmava o sentido do Modernismo com atualização das artes e do pensamento brasileiro com o mundo moderno. Um periódico internacionalista, que estabelece intercâmbio de ideias e informações em seus artigos. Lílian Escorel (2011) destaca, em seu trabalho, a influência da revista francesa *L'Esprit Nouveau* (Cf. Figs. 48 e 49) na formação das ideias estéticas e poéticas de Mário de Andrade, o que nos leva a ratificar o perfil internacionalista do grupo, pois buscava informar-se sobre os acontecimentos a fim de assimilar as novas técnicas em prol do desenvolvimento da nossa arte. (Escorel, 2011:17-23)

Klaxon (Cf. Figs. 125 e 126) não traz no expediente o nome dos diretores e redatores; os artigos nem sempre são assinados. Havia, assim, no periódico, uma “alma coletiva”, uma revista que queria o combate e usa a agressividade. Mário de Andrade foi um dos colaboradores que mais se empenhou na crítica aos conceitos estéticos e à análise das direções do movimento. O grupo do periódico usava sarcasmo e embuste para enterrar a tristeza da I Guerra Mundial e a melancolia dos poetas românticos do fim do século XIX. Os klaxistas queriam, conforme proclamavam: “construir a alegria” (Marques, 2013:33).

O projeto gráfico era inovador e a capa seguia um *layout* fixo em que só se mudavam as cores das letras. Menotti del Picchia escreveu: “Vi, com espanto, aquele sarilho de letras gordas, um ‘A’ catedralesco, rodeado por uma sarabanda espernegante de letrinhas, todas dançando como equilibristas desengonçados, sob um fundo desesperadamente amarelo” (Picchia, 1922:4). (Cf. Figs. 127 e 128)

Buscava a inovação, o movimento. Na diagramação das páginas internas posicionava caracteres grandes em locais não usuais. Podemos dizer que lembram a diagramação dos cartazes, com fontes maiores para os destaques e a posição dos textos centralizados ou deslocados, chamando a atenção por sua forma não convencional e dinâmica, técnica usada pelo Construtivismo Russo. (Marques, 2013:33)

Os valores plásticos dos números e das letras são explorados em todos os exemplares e a numeração das páginas é retirada da posição usual, quase imperceptível e colocada em destaque na parte superior da página, centralizada. Na diagramação subvertia-se a linea-

ridade da escrita tradicional, articulando-a com a distribuição das palavras no branco da página. Uma das versões explicativas para a capa de *Klaxon*, dita por Sergio Buarque de Hollanda, é de que a capa foi inspirada na capa de Fernand Léger, criada para o livro *La Fin du Monde Filmée L'Ange Notre Dame*, de Blaise Cendrars, em que a letra “N” é destacada das demais e faz parte da maioria das palavras. (Cf. Fig. 129) Essa hipótese foi contestada pelos membros do mensário, pois nunca admitiram que a capa fosse inspirada na publicação francesa.

O que se pode afirmar é que o projeto gráfico da revista era arrojado para a época, pela utilização de cores e pela disposição das letras. As produções gráficas brasileiras, apesar de usarem ilustrações, caricaturas e uma diagramação menos tradicional, ainda eram conservadoras com os componentes da composição gráfica. Outro fator inovador foi a publicação de extratextos, ilustrações soltas encartadas na revista. Victor Brecheret, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, John Graz e Tarsila do Amaral foram alguns dos artistas que criaram ilustrações para o periódico. (Cf. Figs. 130 a 132)

Em *Klaxon* vemos uma maior interação entre textos e imagens: as publicações anteriores usavam as imagens como ilustrações de textos. Na revista, em contrapartida, os textos começam a formar imagens, a compor a página como elemento gráfico. As imagens fazendo parte do conjunto formatador da ideia textual, um elemento visual ajudando no entendimento do textual. (Cf. Figs. 125 e 132)

Há inovação também nos anúncios, como o criado para o Chocolate Lacta: (Cf. Fig. 133) sua diagramação pode ser relacionada com a estética que viria a ser a poesia concreta. O espaço reservado à veiculação de anúncios era restrito e com estilo comercial arrojado; a criatividade e a originalidade fortalecem a ideologia da revista, na medida em que empregam recursos que enfatizam o aspecto plástico da composição. Era o início da arte publicitária brasileira com visão modernista. (Marques, 2013:32)

Guilherme de Almeida criou os dois únicos anúncios pagos na revista. No primeiro utilizou uma linguagem direta, compondo “coma, coma, coma...” nas quatro margens da página rodeando a palavra “Lacta”, repetida quatro vezes em diferentes fontes e disposições e impressa em vermelho, cujo resultado gráfico faz lembrar a capa do livro *Zang Tumb Tumb*, (Cf. Fig. 30) do poeta Marinetti, que explora graficamente a sonoridade das letras. O outro anúncio (Cf. Fig. 134) foi impresso na contracapa da segunda edição e causou estranheza. De estilo expressionista, tem uma ilustração do rosto de um homem de óculos, com barba e bigode, de chapéu coco, sobreposta por palavras riscadas - água, água mineral, vinho, cerveja e licor - e Guaraná Espumante, com o slogan “A

OBSCESSÃO DO SÁBIO”. As inovações na publicidade de seus únicos anunciantes, os Chocolates Lacta e Guaraná Espumante, foram por demais arrojadas. Comparando aos anúncios do período, a linguagem direta não era comum: em geral floreavam o discurso enumerando as diversas vantagens de se consumir o produto anunciado. (ibidem, 34)

A paginação privilegia os aspectos gráficos e modernos, conforme o sumário. O ordenamento das matérias compreende duas partes distintas, em que se revela o objetivo de aliar o fazer artístico à reflexão sobre as artes. A primeira parte não traz indicação de nomes e nela estão as colaborações em prosa e verso, em português, em francês, em espanhol e em italiano.

Na segunda parte, *Chronicas* - com destaque para os colaboradores -, contém ensaios, críticas e comentários musicais, literários e cinema; em *Livros e Revistas* estão resenhas de livros; na seção *Luzes e Refrações* notícias, comentários de atividades artísticas, notas variadas, ensaios com predominância polêmica de defesa de posições modernistas e contestação à crítica acadêmica. (Contier, [s/d], 4-19)

Klaxon, durante sua existência, publicou matérias de assuntos diversos em composições com estilos distintos: ensaios; manifestos; resenhas; notícias; comentários; além das críticas de livros, música, artes plásticas e cinema. O noticiário aparecia nas últimas páginas da edição e havia uma seção de cartas de estilo irônico e polêmico, na qual se faziam ataques e refutações.

Nas críticas literárias apontavam-se a riqueza e a novidade das expressões nos trabalhos produzidos com estilo moderno, como *Pauliceia Desvairada*, de Mário de Andrade, de 1922, e o romance *Os Condenados*, de Oswald de Andrade, do mesmo ano. *Klaxon* publicou contos, fragmentos de romances e composições, bem como versos futuristas de Mário de Andrade e Luiz Aranha, poemas de estilo subjetivo de Sérgio Milliet e Manuel Bandeira escritos em francês e composições de estilo convencional como as de Guilherme de Almeida, considerado um escritor parnasiano, e Menotti del Picchia, de um estilo moderno sereno não revolucionário:

O ecletismo, que fazia lembrar a coexistência de vozes diversas na Semana de Arte Moderna, era prova de que os rumos ainda não estavam inteiramente definidos. (Marques, 2013:35)

A presença de autores estrangeiros, a publicação de textos em outras línguas e a referencia a revistas existentes fora do país reforçavam o espírito universalista do periódico, seu desejo de aliar-se ao “espírito moderno” internacional. A isso se liga o interesse dos klaxistas pelas questões relativas à experimentação e à implantação da arte moderna. (ibidem, 36)

Klaxon, uma publicação irreverente e combativa, de espírito libertário que queria teorizar o movimento, serviu de referência para os periódicos que a sucederam. Procurou di-

ferenciar-se das publicações anteriores e criar espaço para ideias inovadoras. Sua importância se dá com a iniciativa e o desbravamento que fez em um período em que o movimento estava se consolidando e, os conceitos, em definição.

A publicação norteou o início do movimento, um grupo que, apesar das divergências, queria descobrir e formatar uma arte que representasse o povo brasileiro. Coexistem em *Klaxon* duas linhas de pensamento. Uma seguia a vocação futurista e vanguardista da *Semana*, que apostava na experimentação constante, criando uma linguagem coerente com a modernidade. A outra estava preocupada em identificar e construir uma cultura nacionalista, primitivista. Conforme Francisco Alambert, em *A Semana de 22*:

[...] Tematizando essas duas problemáticas, a revista marcou o início da fase em que o Modernismo brasileiro começa a tentar alçar voos maiores para compreender e interpretar a cultura moderna e os problemas específicos da cultura no Brasil. (Alambert, 1997:62)

Essa ambiguidade e confusão foram representadas por Oswald ao escrever no mensário o artigo *Escolas & ideias*¹⁸. No texto exalta, simultaneamente, o subjetivismo radical em arte, baseado em Rimbaud e Lautréamont, poetas do Modernismo francês, responsáveis pelo Surrealismo internacional e pela construção formal e objetiva, baseada no racionalismo das escolas cubista e futurista (ibidem, 62):

[...] Bemdictos [*sic*] os que reagiram contra a Interpretação — Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire e a Corja até Cendrars, Soffici, Ronald, Mario de Andrade, Manuel Bandeira, Luiz Aranha — “O Homem e a Morte”, “Soror Dolorosa”, Ribeiro Couto inédito e Serge. Antônio Ferro genial.
E Juan Gris, pelo processo, pelo “round”, pela raiva provocada nos interpretadores de bois. Bemdictos, Brecheret, Malfatti, Di Cavalcanti. Avermaete, exacto[*sic*], descobrir. Pedro Alvares Cabral sem acaso.
Definir mais ensinar, berrar. Três pinturas. Não só. Três maneiras de arte. Realista, Interpretativa, Metaphysica [*sic*]. Fora a interpretação! Lei da Metaphysica [*sic*] Experimental: Realisar o infinito. (Andrade, 1922:15)

No quinto exemplar, Mário de Andrade tratou de questões estéticas, celebrando a influência da explosão de cores e movimentos do Simultaneísmo francês e da exasperação emocional do Expressionismo alemão. *Klaxon* teve a preocupação em manter em equilíbrio a teoria e a prática no campo da literatura. Em seus artigos, crônicas, ensaios e notas procuram lançar premissas de uma nova ideologia e publicam produções de arte moderna brasileira e estrangeira com ênfase nas poesias.

Os poemas publicados no periódico seguiam estilos diversos, ratificando o experimentalismo proposto pela revista. Os pressupostos do manifesto inicial são aplicados pela poesia: o verso livre, as palavras em liberdade, as estruturas fragmentadas e a quebra da linearidade, características da poesia modernista.

¹⁸ Preservada a grafia original.

A avalanche dos “ismos” e a referida ambiguidade exercida pela revista *Klaxon*, foram explanadas pelo crítico literário Alfredo Bosi:

[...] dividido entre a ânsia de acertar o passo com a modernidade da Segunda revolução Industrial, de que o Futurismo foi testemunho vibrante, e a certeza de que as raízes brasileiras, em particular, indígenas e negras, solicitavam um tratamento estático necessariamente primitivista. O que parece apenas incongruência em *Klaxon* terá frutos em toda a década e se chamará Macunaíma, Pau-Brasil, Cobra Norato, Martim Cererê. Só mais tarde, novos contextos ou interpretações rígidas desses contextos julgarão polos exclusivos a pesquisa estática e o aprofundamento da vivência nacional. (Bosi, s.d., citado por Alambert, 1997:63)

Klaxon pode ser sintetizada como uma publicação dinâmica, um laboratório em que foram criadas experiências de comunicação com o intuito de reformular as artes gráficas e visuais, a publicidade e a escrita, representações que ganhavam agilidade com os novos estilos e técnicas modernas de criação.

As revistas que surgiram nesse período tiveram um importante papel para a estruturação do Modernismo ao aproximar as representações artísticas e literárias. *Klaxon* priorizou a inter-relação das artes, pois desencadeou um diálogo que foi além do plano conceitual. Em suas páginas podemos verificar que a representação da imagem e do som adentra-se pela programação visual e se faz audível nos versos dos poetas que ela apresenta. Não somente nos textos que tratam dessas outras artes, mas na concepção estética do mensário percebem-se influências indiretas dessas linguagens.

Klaxon foi pioneira nas formas de divulgação da produção literária e na elaboração de uma crítica abrangente sobre o país. A aliança entre o veículo impresso e a sétima arte¹⁹ pode ser explicada, em parte, pela busca compartilhada empreendida por ambas as instâncias: o de representar a vida moderna do século XX e as formas de pensar e falar relacionadas a ela. Percebe-se que os klaxistas buscavam, na construção da revista, aliar expressões distintas baseadas em linguagens que ultrapassavam o domínio da escrita e perpassavam outros campos culturais da sociedade da época. O projeto de *Klaxon* foi um formador de ideias e orientador do pensamento moderno para a construção dos valores estéticos e ideológicos. (Marques, 2013:30)

Seu interesse foi por questões relativas à experimentação, à implantação da arte moderna, às criações pessoais no domínio técnico, o que não apenas revela entusiasmo pelo Modernismo internacional, mas também pelo sentido de fundamentar o movimento modernista brasileiro, teórica e pragmaticamente, em ensaios ou momentos de digressões,

¹⁹ O termo "sétima arte", usado para designar o cinema, foi estabelecido por Ricciotto Canudo no *Manifesto das Sete Artes*, em 1912, publicado em 1923.

nas análises de obras literárias, em resenhas, comentários e na crítica de arte em geral, sobre música, pintura, ou cinema. (ibidem,30-31)

Assim como a buzina, localizada na parte externa dos automóveis, tornava alto o grito de quem requeria passagem, *Klaxon* possuía um som alegórico. Rompendo com a ideologia dominante, a revista promoveu uma mudança no cenário estético dos periódicos brasileiros. O mensário defendia sua posição ligada à humanidade, expressão ampla da vida e da convivência, e não apenas ao Brasil. O que não impedia, como exposto no texto de abertura, “que, pela integridade da pátria, Klaxon morra e seus membros morram” (*Klaxon* ed., 1922:1-3).

Mesmo com sua extinção, as discussões estéticas e ideológicas iniciadas no mensário irão se desenvolver nos periódicos seguintes. *Klaxon* abriu caminho para a prática de uma nova arte, pensamentos e para um novo universo de publicações. Outras revistas viriam a ser publicadas na década de vinte: *Árvore* (1922), no Rio de Janeiro; *O Todo Universal* (1923), no Piauí; *Estética* (1924), no Rio de Janeiro; *Madrugada* (1925) (Cf. Figs. 135 a 138), em Porto Alegre, Rio Grande do Sul; *A Revista* (1925), em Minas Gerais; *Terra Roxa e Outras Terras e A Onda* (1926), em São Paulo; o *Manifesto Regionalista* (1926), em Pernambuco; *Festa* (1927), no Rio de Janeiro; *Verde* (1927), em Minas; *Arco e Flecha* (1928) (Cf. Figs. 139 e 140), na Bahia; *Flaminaçu*, no Pará; *Terra e Sol* (Cf. Figs. 141 a 144) e *Movimento Brasileiro* (Cf. Figs. 145 a 153), no Rio de Janeiro; *Electrica e Leite Criôlo* (Cf. Fig. 154), em Minas Gerais e *Revista de Antropofagia* (1928), em São Paulo; e *Maracujá* (1929), em Fortaleza. Revistas que questionaram e difundiram o movimento modernista pelo Brasil.

1.6.2. Revista *Estética* (1924 - 1925)

No Rio de Janeiro, em setembro de 1924, é lançada a revista *Estética*, o mais importante periódico modernista carioca, fundado por Sergio Buarque de Hollanda e Prudente de Moraes, neto. Periódico que contém um importante material teórico e analítico do Modernismo. (Cf. Figs. 155 a 158)

Sérgio Buarque de Hollanda tinha um vasto currículo em periódicos, pois trabalhou na publicação conservadora *O Mundo Literário* e na revista *Fon-Fon!*; publicou o artigo *O futurismo paulista*, em que aborda sobre a fase embrionária de uma vanguarda pouco conhecida, o que o aproximou dos escritores paulistas:

[...] Vamos agora aos futuristas de S Paulo, como já se vê, podem ser chamados assim. Não se prendem aos de Marinetti, antes têm mais pontos de contacto [*sic*] com os moderníssi-

mos da França, desde os passadistas Romain Rolland, Barbusse e Marcel Proust até os exquisitos Jacob, Apollinaire, Stietz, Salmon, Picabia e Tzara. [...] Em todo caso iniciaram um movimento de libertação de velhos preconceitos e das convenções sem valor, [...] Um dos chefes é Menotti del Picchia, [...] Outro não menos ilustre é Oswald de Andrade, [...] Guilherme de Almeida que aliás, com sua visão estética [sic] originalíssima, está um pouco fora do movimento. [...] Cabe pois aos que se interessam nesse progresso animar o futurismo de S Paulo, que não é apenas uma reação medrosa como tantas outras que têm surgido entre nós e que quase infalivelmente terminaram com as comédias de Becque num “Prenez garde: volla mon mari”. (Hollanda, 1921:s/p)

Estética pede a cooperação dos klaxistas e Mário torna-se colaborador e um dos mentores do periódico. *Estética* queria ser um prolongamento do periódico paulista, *Klaxon*, composta pelos cariocas e paulistas que produziram a *Semana de 22*. O grupo de *Estética* estava entusiasmado com a mesma batalha e tanto na experiência de criação quanto no debate estético, orientado pela ânsia de ruptura e atualização, a revista publicou um relevante material teórico e analítico sobre o movimento modernista. Como o momento ainda era de indefinição, as “palavras em liberdade” do Futurismo dividiam espaço com o passado dos versos de estética simbolista e parnasiana. O periódico adotou uma linha comportada de publicidade, tendo Pedro Nava como ilustrador dos anúncios.

A análise do periódico demonstra que Mário de Andrade manifesta-se acerca dos fundamentais temas discutidos em *Estética*. As resenhas e ensaios transparecem a apreensão de reconstruir a história do movimento modernista e de ratificar as teorias e os princípios estéticos. Conforme vemos no ensaio de Graça Aranha citado por Marques, um texto que teoriza sobre os sentidos do Modernismo, intitulado *Mocidade e estética*:

[...] Não tardará muito que os homens modernos deixem de repetir o grego, o gótico, a renascença, pelo ferro e cimento. A esses materiais modernos devem corresponder criações independentes e atuais, que satisfaçam logicamente às sensações de mobilidade e firmeza que eles sugerem.[...] Não será aventuroso afirmar [sic] que a acção desses jovens será a de modernizar, nacionalizar e universalizar o Brasil. São trabalhos formidáveis a que se arriscam. Para executá-los [sic], possuem a gymnastica [sic] intelectual [sic] que os torna ágeis, decididos, claros e enérgicos. [...]. São livres de movimentos, a visão nitida dissipa as miragens que embaciaram a inteligência [sic] paradoxal dos velhos brasileiros. Ao romantismo, que allucina [sic] e enlouquece, oppõem [sic] o senso profundo da realidade e a acção [sic] dinamica [sic] do objectivismo [sic], inseparável da matéria e expressão da dominante energia espiritual. O acesso [sic] febril de literatura, que viciou o ambiente brasileiro, será absorvido pelo excesso de vida do organismo nacional [...]. (Aranha, 1924:3-11)

Na última edição, *Estética* publica o artigo, *Carta aberta a Alberto de Oliveira*, no qual Mário expõe suas posições, reconhecendo a presença da imitação nos primórdios do Modernismo como forma inspiradora da revolta. Critica o Parnasianismo, acusando-o de inconsequente, formalista e pregador de “brasileiradas”, destacando que recalçaram o “lirismo bonito que tinham dentro do coração”, atrapalhando “pelo menos duas ninhadas de poetas brasileiros” (Andrade, 1925: 332-339). Isso era atacar o Simbolismo pelo “hedonismo vazio” e pela falta de função prática. Bem como, esclarece a participação

de Graça Aranha na eclosão do movimento, comprovando que o autor de Canaã não teve responsabilidade alguma. (Marques, 2013:43-44)

O ponto principal do ideário de *Estética*, manifestado nos ensaios, nas resenhas e na criação é o nacionalismo, mas o primitivismo também foi um dos pontos de discussão. Na resenha do livro de Blaise Cendrars, Mário opõe primitivismo e literatice, apontando a presença do primitivismo em Cendrars, Sérgio Milliet, Oswald e Carlos Drummond de Andrade. (Andrade, 1925:322-327) Na mesma resenha, retoma a discussão sobre o sentimentalismo, que levanta desde o *Prefácio interessantíssimo*. A mesma preocupação destaca-se na resenha do livro de poesias *Meu*, de Guilherme de Almeida. Nela tenta definir o nacionalismo e conclui que esse conceito é dado por uma premência de figurar dentro de uma nacionalidade definida e original. (Andrade, 1925: 290-321)

Mário salienta o intelectualismo de Guilherme de Almeida, sendo seu elemento criador, tendo uma produção superior à de Góngora e de Mallarmé por não conservar-se na abstração. (ibidem, 290-321) Os elogios e ressalvas são malabarismos para justificar a inclusão de *Meu* no universo modernista.

O poema *Noturno de Belo Horizonte* (Cf. anexo 7) é um exemplo de aplicação do nacionalismo no texto literário, produzido por Mário e publicado em *Estética*. Com cinquenta estrofes e mais de quatrocentos versos é a mais significativa contribuição em poesia no periódico. Um canto de amor a Minas Gerais e ao Brasil aprofunda-se nos aspectos tradicionais da vida do país e na exploração poética do cotidiano: paisagens pitorescas, cidades históricas, agricultura e culinária mineira. O tom alegre do início cede espaço ao ufanismo *kitsh*, dentro do espírito do *Clã do jabuti*²⁰. Outra colaboração de Mário em *Estética* é *Dansas [sic]*, conjunto de nove poemas, distintos, mas aproximados pela temática da vontade de partir, do *Vou-me embora pra Pasárgada*, de Manuel Bandeira. O movimento, o barulho e os acontecimentos simultâneos de São Paulo se sucedem no discurso com versos irregulares, enumeração desordenada e repetições de toda ordem. Mário distribui os versos, produzindo uma imagem que transmite movimento e informação. Há um caminho visual a ser percorrido pelo leitor, assim, o caráter informativo do poema é textual e visual. Dessa forma, a literatura usa de elementos gráficos para complementar a mensagem do poema, ilustrando que o diálogo entre as linguagens estava em formação. (Marques, 2013:46-47)

²⁰ Livro de 1927- fruto de pesquisas realizadas por Mário de Andrade em suas viagens etnográficas pelo interior do Brasil, o poeta trabalha a palavra da tradição recriando-a em versos e estrofes eruditos. Tons e melodias típicos do Brasil - modas, acalantos, toadas, rondós, romances, sambinhas -, colhidos pelo ouvido atento e sensível do poeta-pesquisador em meio à fala do povo brasileiro.

Há uma colaboração em prosa, *Moral cotidiana*, discurso lúdico e irônico, com intenção de denunciar a dupla moralidade burguesa. Uma construção que explora o melodrama.

A contribuição de Mário e a dos diretores constituem os pontos direcionadores da revista. Tanto nos ensaios, quanto na criação, a publicação aponta as direções do Modernismo naquele momento. *Estética* segue a linha da *Klaxon*; seus redatores subordinavam-se às novas realidades modernas e a temática nacional: “[...] a ação do jovem moderno será eminentemente social. A estética que o inspira lhe patenteará pela análise o que é o Brasil e quais os trabalhos externos a que se deve consagrar” (Alambert, 1997:64).

Em *Estética*, além do teor estético do Modernismo, havia a necessidade de dar um caráter social e participativo à nova arte e as novas ideias. Os modernistas perceberam que não bastavam opções estéticas e literárias, pois essas envolviam questões de ordem política e ideológica.

Estética e *Klaxon* tinham uma diferença importante: o esforço de transformar o movimento modernista, fazendo-o passar do período polêmico ao de afirmação construtiva. Segundo Sérgio Buarque de Hollanda, “*Klaxon* foi uma revista que rompia com uma porção de coisas. Precisava-se fazer uma revista que com a mesma gente, e gente que foi aparecendo depois, porque muitos não estavam na *Semana de Arte Moderna*”²¹ (Hollanda, citado por Marques, 2013:41).

Não queriam ser rejeitados como ocorreu com *Klaxon*, por isso buscaram se posicionar de forma discreta. Visualmente usaram a cor bege e letras pretas, uma diagramação tradicional, centralizada, sem a preocupação de explorar o espaço e a plasticidade das palavras e da página. *Estética* seguiu o modelo da revista inglesa *The Criterion*, (Cf. Fig. 160) lançada em 1922 por T. S. Eliot. A estratégia resultou em um acolhimento do público e de artigos simpáticos da imprensa. Conforme citado por Maria Célia de Moraes Leonel em *Estética e o modernismo* (1984), Rubens Borba de Moraes diz:²²

[...] revista de combate que lutava, mordida, arranhava, descabelava”, *Estética* oferecia um “modernismo triunfante, afirmativo, bem instalado na vida. [...] convém lembrar que o aspecto de construção afirmado como novidade em *Estética* já fora reivindicado pela revista *Klaxon*, “*Klaxon*, tem uma alma coletiva que se caracteriza pelo ímpeto construtivo”, dizia seu manifesto, pois achavam que a destruição esteve presente apenas na *Semana de 22*. (Moraes, citado por Marques, 2013:41)

Construir era o objetivo de ambos os periódicos, uma atitude essencial no Modernismo, conforme explicitou Paulo Prado, em maio de 1924, no prefácio que dedicou aos poemas do livro *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade: “um período de construção criadora

²¹ Cf. Maria Célia de Moraes Leonel, *Estética e o modernismo*. (p. 173). São Paulo: Hucitec/INL, 1984.

²² Cf. Maria Célia de Moraes Leonel, op. cit., p.140.

sucedem agora às lutas da época de destruição revolucionária, das ‘palavras em liberdade’” (Prado, 1925, citado por Andrade, 1972:7).

Em *Estética*, nas críticas literárias de Prudente de Moraes, o vocabulário urbano é referenciado pelas gírias. A escrita ganha contornos e ritmos da brasilidade, transfigurando-se nas feições do bamba, do capoeira e do dançarino de maxixe.

Estética se preocupou em divulgar as novas criações literárias, bem como em discutir os rumos do movimento. Ao contrário de *Klaxon*, não tinha páginas de críticas de cinema, música e artes plásticas: seu foco era a literatura. Foi um periódico discreto e conciliador, pois concentrou-se na crítica das obras produzidas pelo próprio movimento. Assim, enfatizava o trabalho de construção e assegurava que a literatura modernista não ficaria, por falta de leitores habilitados, desprovida de avaliação crítica. Conforme declarações de Prudente de Moraes, neto, a crítica do Modernismo deveria ser feita pelos próprios modernistas. (Marques, 2013:45)

O ecletismo foi uma característica de *Klaxon* e de *Estética*. Coexistiam os versos futuristas e passadistas, compostos por Menotti e Guilherme de Almeida. Em *Estética*, notamos o distanciamento das ideias futuristas e o amadurecimento da poética modernista. O nacionalismo toma corpo em *Estética*. O periódico tinha consciência da guinada sucedida no movimento e foi considerado “o órgão nacional do movimento moderno, em sua segunda fase”²³ (Leonel, 1984:141, citado por Marques 2013:47). O movimento estava pronto para expandir-se e a criação de revistas pelo país ratifica sua expansão.

Estética, além de discutir os rumos do Modernismo brasileiro, faz referência ao Surrealismo, movimento, como vimos, liderado por Breton. Nos trechos dos textos *Sobre a Sinceridade*, de Prudente de Moraes (Cf. anexo 9), e *Perspectivas*, de Sérgio Buarque de Hollanda (Cf. anexo 8), notamos a alusão ao Surrealismo; ambos os textos foram publicados em *Estética*. Quanto às experiências com escrita automática, produzidas por Prudente de Moraes, neto, há a publicação de *A Aventura*, na revista *Verde*, em 1927. (Cf. anexo 10)

Podemos, assim, dizer que, apesar de o Modernismo brasileiro se posicionar como um movimento não influenciado pelas vanguardas europeias, os artistas - Tarsila, Ismael Nery e Segall - estudaram com artistas europeus. Os modernistas brasileiros usaram técnicas e conceitos vanguardistas com o intuito de formatar uma arte atualizada, baseada nos elementos da nossa terra, que contasse nossa história e tradições, conectada com o povo brasileiro. Na literatura e nas outras formas de representações artísticas busca-

²³ Cf. Maria Cecília de Moraes Leonel, op. cit., p. 141.

vam construir uma arte composta por traços, cores e falares do povo que colonizou o Brasil, valorizando o resultado da miscigenação étnica, cultural e social. Esse caminho traçado por eles não ignorou a técnica e os acontecimentos vanguardistas e absorveu o que poderia ser absorvido sem interferir no desenvolvimento da nossa arte nacional, valorizando a cultura de nosso país. O Brasil precisava se redescobrir para encontrar sua tradição artística.

Martins de Almeida atribuiu à revista carioca “uma compreensão perfeita do espírito moderno na sua fase construtiva” (Marques, 2013: 53). O grupo modernista carioca, através da revista, imprimiu uma visão engajada aos conceitos da modernidade, ao direcionamento e à formatação da identidade brasileira, visível através do posicionamento dos seus editores e colaboradores.

1.6.3. A Revista (1925 - 1926)

O jornal *Diário de Minas* assim noticia o lançamento de *A Revista*, (Cf. Fig. 161) o que retrata o importante significado para o ambiente cultural da cidade:

[...] um belo gesto de coragem e de audácia no meio do desânimo, do ceticismo, da inércia e da estagnação reinantes e inteiramente injustificáveis num meio de estudos e de cultura, como é incontestavelmente o nosso. (*Diário de Minas*, 1925, citado por Cury, 1998:40)

A Caravana Paulista representou um marco na formação do movimento modernista em Minas Gerais. O encontro entre os dois grupos modernistas contribuiu para o amadurecimento dos projetos intelectuais dos mineiros. Pedro Nava, nesse período, constituiu o grupo que seria destaque no cenário nacional.

Os poetas e intelectuais do grupo de Drummond de Andrade criam um órgão nacional de vanguarda, amparados pela experiência junto ao jornal da cidade. *O Diário de Minas* era uma folha política, ligado ao Partido Republicano Mineiro. Em suas páginas havia a *Crônica social*, com notas literárias e poemas, de estilo parnasiano ou simbolista, os quais defendiam as correntes estéticas modernas e os chamados “embaixadores da arte livre” (Marques, 2013:50).

A redação do *Diário de Minas* foi onde surgiu a inquietação literária de Belo Horizonte, sendo o laboratório do terceiro periódico modernista marco decisivo no processo de interiorização do movimento.

A Revista circulou de julho de 1925 a janeiro de 1926, impressa na tipografia do jornal, que noticia com elogios a nova publicação literária. Pedro Nava, em uma de suas me-

mórias, declara que em fevereiro de 1922 eles nem chegaram a tomar conhecimento da *Semana de Arte Moderna* ocorrida em São Paulo, pois na época só chegavam a Minas os jornais do Rio de Janeiro, que não destacaram o acontecimento. Entretanto, em abril de 1924, vivenciaram uma segunda *Semana*, quando a caravana paulista passou por Belo Horizonte a caminho das cidades históricas, em companhia do poeta franco-suíço Blaise Cendrars.

Mário de Andrade representou para os mineiros “o tempo modernista”, nas palavras de Drummond. O periódico foi o resultado dos debates travados com o poeta (ibidem, 50-52). Manuel Bandeira e Mário de Andrade fizeram recomendações sobre a estruturação e atuação da revista e pediram ao grupo prudência. Segundo Mário:

Botem bem misturados o modernismo bonito de vocês com o passadismo dos outros. Misturem o mais possível. É o único meio da gente fazer do público terra-caída amazonense. É isso que é preciso. Ele pensa que está firme no passadismo e de sopetão vai indo de cambulhada, não sabe e está se acostumando com vocês.²⁴ (Andrade; citado por Marques, 2013:51-52)

De forma moderada, o periódico mineiro se apresentou em Belo Horizonte. Partindo de seu nome *A Revista*, direto e convidativo, sem complementos, a preocupação de Drummond, que sugeriu o nome, era de não adiantar programas; o periódico estaria aberto a múltiplos temas, mesclando estilos e pensamentos, política, sociologia, história, religião, filosofia e psicanálise, além de arte e literatura. Sem ilustrações e cores, apenas na capa o título em vermelho, elemento que sobressaía ao discreto verde-claro suave do fundo. O sumário, diretamente na capa, identifica as colaborações e seus autores; seguiam o padrão estético da revista inglesa *The Criterion* (Cf. Fig. 160), também adotado por *Estética*(ibidem, 53), que serviu de modelo para a concepção da publicação mineira. Em *A Revista* observamos o reflexo da discussão sobre o nacionalismo provocado pelo *Manifesto Pau-Brasil*, publicado em 1924, entendido como uma busca do que representa o traço de um “espírito brasileiro”, o regionalismo e o nacionalismo, unidos ao sentimento do mundo, universalizando a realidade local. Em seus textos convivem o passadismo denso e o modernismo contestador, marcados pelo humor e pela ousadia formal de Drummond de Andrade. (Marques, 2013:45-53)

Martins de Almeida e Drummond foram diretores e colaboradores do periódico. Os textos de apresentação do primeiro e do segundo números são considerados os manifestos do grupo. O programa, conforme o artigo *Para os Scepticos*, de autoria de Drummond, “resume-se numa palavra: Ação. Ação quer dizer obrigação, luta, esforço construtor, vi-

²⁴ Cf. Plínio Doyle, *História de revistas e jornais literários*. (pp. 86 – 88).Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1976.

da”. A *Revista* deixa clara a sua intenção de atuar na literatura, na arte e na política e, de trabalhar a renovação intelectual do Brasil e o “saneamento da tradição, que não pode continuar a ser o túmulo de nossas ideias, mas a fonte generosa de que elas dimanem” (Andrade, C. D., 1925:12) citado por Marques:

[...] Será preciso dizer que temos um ideal? Ele se apóia no mais franco e decidido nacionalismo. A confissão desse nacionalismo constitui o maior orgulho da nossa geração, que não pratica a xenofobia nem o chauvinismo, e que, longe de repudiar as correntes civilizadoras da Europa, intenta submeter o Brasil cada vez mais ao seu influxo, sem quebra da nossa originalidade nacional. (ibidem, 11-13)

Os colaboradores se diziam “tradicionalistas”. No texto de apresentação do segundo número, assinado por Martins de Almeida, *Para os espíritos creadores*, reafirma-se esse posicionamento: “Não queremos atirar pedras no passado” (*A Revista* ed., 1925:11-13). Desejavam a preservação do patrimônio histórico e o respeito às tradições literárias, principalmente aos autores simbolistas, como Alphonsus de Guimaraens. O ponto central do texto de Martins de Almeida está na “criação de um espírito nacional” (ibidem, 12), em sintonia com a preocupação de dar alma ao Brasil, solidificando “o fio das nossas tradições” (ibidem, 12). (Marques, 2013:55)

Na seção *Os Livros e as idéas*²⁵ resenhavam-se as produções do modernismo nacional e estrangeiro, como textos críticos sobre música, teatro e artes plásticas. Na seção dedicada à criação literária na qual predomina a prosa, há colaborações de Mário de Andrade, João Alphonsus e Godofredo Rangel. Ratificando a decisão de mesclar estilos e gerações, havia espaço para o Simbolismo de Abgar Renault e colaborações passadistas como o soneto *Natal*, de Onestaldo de Pennafort. A combinação compôs a essência do periódico: foi um local de convivência de fases distintas da literatura, a qual visou ao equilíbrio entre os ideais nacionalistas e universalistas, vinculados ao regionalismo. (Marques, 2013:56) O objetivo do periódico era conservar o máximo de cor local, refletindo as aspirações coletivas da nova intelectualidade brasileira:

O objetivo desta seção é limitado. Não pretendemos fornecer ao leitor uma visão de conjunto da produção literária nacional, e muito menos da estrangeira. Esta difícil tarefa de ser realizada no Rio e em São Paulo seria impraticável em Minas, que mantém escasso intercâmbio intelectual com os outros estados e com o estrangeiro recebe apenas o que lhe enviam os editores portugueses e franceses. Mesmo dos últimos, muita coisa não chega até as Gerais ou se chega é com um atraso desanimador. Assim não prometemos senão aquilo que está em nossas mãos: uma crítica nem sempre justa, porém sempre bem intencionada [...] Esperamos pois que ninguém se indignará se dissermos que esta seção será honestamente apaixonada. Eis a nossa melhor defesa. (*A Revista* ed., 1925:56-57)

²⁵ Preservada a grafia original.

O grupo de *A Revista*, em suas críticas, destaca os pontos negativos, como o lirismo acentuado, o olhar acadêmico, o classicismo, a ausência do espírito construtivo; como pontos positivos, o espírito construtivo, a originalidade, o resgate histórico, o novo e o sentimento de brasilidade. Enfim, o esboço teórico do Modernismo está presente nos critérios de avaliação das obras e na revista.

No segundo exemplar, *A Revista* traz uma nota em agradecimento à imprensa que noticiou o aparecimento da publicação:

Somos imensamente gratos a todos os nossos brilhantes e generosos confrades que com palavras de franca simpatia e mesmo de entusiasmo noticiaram o aparecimento do primeiro número de *A Revista*. A escassez de espaço não nos permite transcrever, como era nosso desejo, as amáveis expressões de que se serviram os nossos colegas. Mas aqui ficam os nossos agradecimentos a todos e entre eles ao Minas Gerais, Diário de Minas e o Belo Horizonte desta Capital. A Pátria, O Paiz [sic] e a Gazeta de Notícias do Rio. A Gazeta comercial de Juiz de Fora, ao Oeste Jornal de Dores do Indaiá, ao Monte Carmelo de Monte Carmelo, a Cidade de Patrocínio, a Estrella Sul de Estrella Sul, etc.etc. (ibidem, 58)

A repercussão de estreia do periódico foi positiva. Após os dois primeiros números, a publicação ganha força e a rede de colaboradores se expande, gerando otimismo e confiança no grupo mineiro. Publicam trabalhos de Ronald Carvalho, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira e Mário de Andrade:

Chamamos a atenção [sic] de nossos leitores para a qualidade da produção [sic] literária que lhe oferecemos com este numero[sic], por muitos títulos excepcional. Parecia difficil, [sic] senão impossivel dotar Minas com uma publicação que, conservando o máximo de cor local, reflectisse [sic] nitidamente as aspirações collectivas [sic] da nova intellectualidade[sic] brasileira, «*A Revista*» não é mais que uma tentativa neste sentido. E uma tentativa feliz, ousamos affirmar [sic] agora, recapitulando a nossa actividade [sic] nos primeiros mezes [sic] de existência. Agradam nos os resultados obtidos. Porém não nos satisfazem. Pretendemos trabalhar ainda mais, trabalhar a valer, pela «tolice de trabalhar», como dizem os profissionais do desencanto. Este 3. numero [sic] fala melhor que os nossos projectos [sic]. Entre vários outros nomes de responsabilidade na obra de renovação cultural do paiz [sic], assignam [sic] trabalhos Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira e Mario de Andrade. São os poetas mais representativos do nosso momento, os que já realizaram mais, e os que concentram maiores possibilidades quanto á crystallização [sic] de um «sentimento» nacional em poesia. Qualquer destes nomes envaideceria uma publicação literária. Os quatro reunidos produzem uma singular impressão de força que estamos certos, nossos leitores saberão estimar em sua justa significação: a de um índice poderoso da renascença espiritual do Brasil. (*A Revista* ed., 1926:53-56)

A Revista circulou por curto período. O terceiro número foi o último, devido a dificuldades financeiras e à dispersão do grupo. (Marques, 2013:55)

O espírito nacionalista, conforme dito anteriormente, é um tema recorrente nos periódicos da época. Em *A Revista* e em *Verde*, periódico mineiro surgido em 1927, podemos observar a valorização da cultura brasileira e dos fatos da nação, mas a vivência do espírito nacionalista se fez sentir de forma diferente nos dois grupos. Os intelectuais da *Verde* usaram o discurso do rompimento radical com as influências do exterior: “Hoje contamos o que é nosso com palavras nossas” (Resende, 1927:9-11). Os da capital mineira

assumiram uma ligação junto ao que chamaram de “correntes civilizatórias” da Europa, sem quebrar a originalidade nacional:

Será preciso dizer que temos um ideal ? Elle [sic] se apoia no mais franco e decidido nacionalismo. A confissão desse nacionalismo constitue o maior orgulho. A confissão desse nacionalismo constitui o maior orgulho da nossa geração, que não pratica a xenophobia[sic] nem o chauvinismo, o que, longe de repudiar as correntes civilizatórias da Europa, intenta submeter o Brasil cada vez mais ao seu influxo, sem quebra da nossa originalidade nacional. (A Revista ed., 1925:11-13)

Uma das tensões ocorridas no grupo de *A Revista* foi sobre o entendimento do nacional e do universal, ou seja, a exaltação do que é expressão nacional, mas que ao mesmo tempo é resultado da influência das vanguardas europeias. A outra foi sobre renovação e tradição. A ideia de renovação para o grupo não implicava em uma ruptura com o passado, nem mesmo em uma negação do que era considerado tradicional. Um pouco contraditório, pois repudiavam os esquemas versificatórios tradicionais, ainda que valorizassem o passado cultural mineiro, representado por suas cidades históricas. Podemos creditar aos modernistas a luta pela valorização das artes, das cidades coloniais e do estilo Barroco brasileiro. Entre renovação e conservação os modernistas projetavam o futuro:

[...] Não queremos atirar pedras ao passado. O nosso verdadeiro objetivo é esculpir o futuro. Ahi estão problemas essenciaes [sic] da nacionalidade exigindo uma solução imediata [sic]. Pretendemos realizar, ao mesmo tempo, uma obra de criação [sic] e de critica. [...] Mas é preciso superpormos vontades idênticas para crearmos [sic] um espirito nacional. O esforço intensificado de cada um nesse mesmo sentido constitue o fecundo trabalho subterrâneo das raizes. A nacionalidade se vai formando á custa das dolorosas experiências individuais [sic]. [...] um dos nossos fins principaes [sic] é solidificar o fio das nossas tradições. Somos tradicionalistas no bom sentido. Oppomo-nos [sic] a qualquer desbarato da nossa pequena herança intellectual [sic]. Si [sic] adoptamos [sic] a reforma esthetica [sic], é justamente para multiplicar e valorizar o diminuto capital artístico que nos legaram as gerações passadas. (ibidem, 11-13)

A Revista, um periódico de perfil conservador vinculado ao tradicionalismo, tem seu papel de agitadora do meio cultural da capital mineira destacado nos editoriais dos dois primeiros números, nos quais está claro o seu programa: *AÇÃO*:

[...] Não somos românticos; somos jovens. Um adjectivo [sic] vale o outro, dirão. Talvez. Mas, entre todos os romantismos, preferimos o da mocidade e, com elle [sic], o da acção [sic]. Acção [sic] intensiva em todos os campos: na literatura, na arte, na politica. Somos pela renovação intellectual [sic] do Brasil, renovação que se tornou um imperativo categorico. (ibidem, 11-13)

Abandonam-se as concepções estrangeiras forjadas fora da experiência nacional e parte-se com um espírito construtor no intuito de *Ser Nacional*. Podemos dizer que a forma como se apresentam mostra a influência dos conceitos sobre o nacionalismo de Mário de Andrade.

Os dois periódicos mineiros apontam para um traço comum, o engajamento dos modernistas mineiros no projeto de construção de uma cultura legitimamente brasileira. *A Revista*, com uma rede de relações menor, construiu um perfil melhor definido. Defende o resgate da tradição e do patrimônio das cidades históricas, permeado pelo conceito da “via construtiva”. Essa *ação* criadora aparece no editorial do primeiro número e em vários artigos. (Drummond, 1925:17-18) Uma *ação* que se volta para a realidade através da observação do cotidiano, a fim de entender o que é ser brasileiro. É o nacionalismo de dentro para fora, como almejava Mário de Andrade:

[...] identificar o grande momento que o Brasil está vivendo, inegalado momento histórico,—hora de apogeu,—na qual a nacionalidade se plasma, se modela em moldes próprios e energicamente se afirma [*sic*], para rumar,— direito,—á consecução do que constitui a vocação do seu gênio. Momento brasileiro!..Afortunadamente, ahi está elle [*sic*], indissimulável e inconfundível, accentuadamente [*sic*] diferenciado [*sic*] de qualquer outro, na nitidez das suas características actuaes [*sic*] e na sua visível e inevitável projecção [*sic*] sobre o porvir da nacionalidade... (ibidem, 17-18)

[...] vida moderna está ahi, a exigir da nossa atividade [*sic*] intellectual [*sic*] o máximo de pragmatismo possível. Não temos mais os puros artistas, os poetas, puramente poetas, como o era Alphonsus [...] Em primeiro lugar—a realidade, a vida quotidiana, a lucta [*sic*]; depois—a Arte. (Guimaraens, 1925:56-58)

[...] entrada de certos elementos mais ou menos prosaicos, de assumptos [*sic*] quotidianos na poesia moderna só pode ser considerada como uma intelligente [*sic*] reviravolta. Ha noções finas e deliciosas, linhas profundamente emotivas e admiravelmente delineaveis em themas [*sic*] que se acreditavam vulgares ou ante poéticos [*sic*]. [...]. As imagens não tendem á estatuação, mas ao movimento e à vida: agitam-se, ondulam, nesse perpetuo rythmo [*sic*] de humanisação. São idéas que vivem ao nosso lado, emoções primitivas; linhas ou cores que dizem, com desembaraço, de algum momento de electricidade [*sic*] creadora [*sic*] [...]. Ellas [*sic*] bastariam á nossa intima necessidade de realisação, á objectivação [*sic*] do nosso anseio especulativo. (Moura, 1925:16-18)

Verde, um periódico aberto ao diálogo e a outras vozes. Apresenta uma identidade vulnerável, marcada pela presença de textos inovadores e nomes ilustres da literatura. Expondo um nacionalismo menos ufanista, podemos dizer, mais localista. (Marques, 2013:76)

No aspecto gráfico, *A Revista* (Cf. Figs. 161 a 168) traz inovações, como o uso de diferentes tipos de letras para os títulos dos artigos; alguns textos de Drummond exibem pontuação incomum, com grafias incorretas e o não uso de vírgulas, visando à reprodução da oralidade. Drummond comenta sobre a literatura de Machado de Assis que rejeitava e faz ressalvas à obra de Proust: “não que ele seja obscuro, mallarmesco, isso não. Mas escreve mal! Os períodos não acabam nunca” (ibidem, 56). O humor aparece na crítica aos poetas ultrapassados que repetem clichês românticos. Considerados vanguardistas diplomáticos; modernistas, porém acadêmicos. Havia sutileza e anarquismo nas publicações. (ibidem, 57)

1.6.4. *Terra Roxa e outras terras* (1926)

[...] Três desejos levam o homem civilizado [*sic*] á leitura: o de se instruir, o de se divertir, o de fazer bonito deante [*sic*] de parentes, amigos ou conhecidos. TERRA ROXA fornecerá leitura para esses três fins. Quem o lêr [*sic*], com aquela assiduidade que sempre comove as administrações jornalísticas, poderá facilmente aprender, distrair-se e, como se diz no nosso admirável idioma ítalo-páubrasil [*sic*], bancar o intelectual [...]. (*Terra Roxa E outras terras* ed., 1926:1)

Terra Roxa e outras terras (Cf. Figs. 169 e 170) surge em 20 de janeiro de 1926, circulando até setembro do mesmo ano. Periódico paulista que conta com os colaboradores de *Klaxon* e *Estética*, de Minas Gerais e do Rio Grande do Norte. Os textos mais importantes são os de Mário de Andrade e de Antônio de Alcântara Machado:

Leiam Terra roxa, o melhor jornal literário do Brasil. Quinzenalmente crônicas de arte, música, teatro, poesia e filosofia. Inéditos dos melhores escritores modernos. Todo brasileiro culto deve assinar Terra roxa. (*Terra Roxa e outras terras* ed., 1926:5)

Assim se anunciavam no próprio periódico, sintetizando as particularidades da nova publicação paulista, a qual traz grafado em seu título o significado das mudanças que seus criadores imaginavam: interiorizar os debates, trazê-los para dentro do Brasil. Tratava-se de um momento importante no processo de desenvolvimento do Modernismo em que a questão da cultura e das especificidades regionais passava a ser destacada e debatida. Em formato de jornal com 4 a 6 páginas e periodicidade irregular, *Terra roxa* se distinguiu do espírito de blague e polêmica de sua antecessora. Em *Estética* e *A Revista* ainda há vestígios da disputa inicial contra o passadismo e a arte acadêmica; em *Terra roxa* o ponto de discussão havia mudado. O projeto gráfico se distanciava do visual agressivo de 1922, a capa e o título revelavam uma forma amistosa e conhecida e a publicação não parecia uma produção literária ou cultural, mas sim uma mídia de comunicação popular. (Marques, 2013:59-60)

Sem manifestos vanguardistas, o texto de abertura do primeiro exemplar, intitulado *Apresentação*, não expunha posições estéticas, mas referia-se a um “espírito moderno” indefinido. Tiveram uma aceitação favorável devido à postura adotada. O jornal *O Estado de São Paulo* recebe positivamente o aparecimento da revista e publicará artigos, referindo-se a *Terra Roxa e outras terras* como o periódico que promoveu a subscrição para a aquisição de uma carta de Anchieta e noticiando a cerimônia de entrega da carta ao Museu Paulista. (Picoli, 1997:37)

Terra Roxa vale-se de um comentário da imprensa sobre o seu lançamento para fazer um trocadilho. Ao chamarem a revista de “jornaleco”, respondeu a redação: “Não protestamos não. O cavalheiro tem razão! Terra roxa é um jornaleco. Exatamente. Nos dois

sentidos, gramatical e literário; é um jornal/eco das correntes modernistas” (*Terra roxa e outras terras* ed., 1926:4).

Terra roxa não se limitou ao debate estético e ao diálogo entre os integrantes do movimento modernista, mas a “todo brasileiro culto”. Era dirigida ao público que buscava informação e instrução e ao mesmo tempo diversão por meio de matérias leves e variadas. Os destaques do periódico são as crônicas de arte, música, teatro e filosofia. *Terra roxa* preferia as crônicas às críticas. Os comentários abordam os fatos da atualidade cultural e esportiva do mundo; sem grandes aprofundamentos, visava a instruir o leitor. Um dos objetivos que as revistas semanais da época tinham era traduzir o “espírito moderno” para um público amplo e diverso. O que distanciava *Terra roxa* das revistas semanais era seu estilo despojado e a ausência de ilustrações. (Picoli, 1997:18-19)

Terra Roxa manteve seções fixas na responsabilidade de colaboradores definidos. Sérgio Milliet escreve sobre assuntos diversos. Produz uma obra em prosa, *Naturezas Mortas*, publicada em fragmentos. Composta por uma sucessão de cenas, como as narrativas de viagem, conforme técnica empregada por Oswald e preocupação estética no quesito estilo. Além das cenas urbanas, usa elementos que invocam a modernidade: automóveis, vida noturna, cinema e psicanálise. Há a inserção de elementos rurais na descrição de uma viagem de trem pelo interior. Milliet é responsável também pela seção *Poesia*, na qual analisa obras de autores vinculados ao Modernismo. Utiliza como fator de avaliação estética da obra o grau de “brasileirismo”: a forma como o autor realiza o estilo no tratamento das questões nacionais. Sua análise não é só do ponto de vista temático, mas também das imagens, do estilo e do ritmo dos poemas. Milliet escreve sobre a necessidade de um nacionalismo artístico naquele momento cultural do país.

Martins de Almeida colabora com duas críticas de poesia e conduz sua avaliação por meio de características estéticas, buscando os elementos modernistas na obra poética: a ruptura com padrões rítmicos e a elaboração formal dos versos. Na crítica sobre *Losango Cáqui*, de Mário de Andrade, ressalta o estilo pessoal, inconfundível, e o forte poder analítico do autor. Assinala o uso que Mário faz da pontuação, simplificando-a, o que a torna expressiva, devido a seu “polifonismo”. Ao final do artigo analisa *Toda a América*, de Ronald de Carvalho, alegando que os versos possuem um ritmo largo, mas “com relações métricas muito precisas”, criando novos ritmos: “É poeta e geômetra” (ibidem, 20-22). Finaliza, avaliando que o Modernismo alcançou avanços irreversíveis, salientando os novos ritmos que criou. Concorda que “a métrica não é passadismo”, pois não é preciso manter-se preso às formas rígidas.

Teobaldo Fagundes Vieira, na seção *Pintura*, publica quatro artigos, nos quais ressalta o despreparo do público na compra de obras de arte. Ataca as galerias francesas e a imprensa que não efetua críticas sérias às exposições apresentadas pelas galerias. (Almeida, 1926:3)

Mário de Andrade por duas vezes assume a seção *Pintura*. No primeiro número do periódico, quando escreve sobre o pintor Gastão Worms e; na publicação do artigo *Moderno e Antimoderno*, no qual discute a obra do pintor Navarro da Costa. Através do uso de metáforas, afirma que o artista é submisso à vida e à natureza e só as retrata adequadamente quando elas permitem. Mário associa Navarro da Costa aos impressionistas, elogiando sua competência de colorir, mas afirma que ele não abandonou a estética realista. Classifica o pintor de moderno-antimoderno: moderno pelo estilo, fruto da técnica e disciplina; antimoderno porque não se preocupa com os problemas estéticos e técnicos modernistas. (Picoli, 1997:22-23)

Na seção *Música*, Mário de Andrade, no artigo *Chaminadismo*, critica a “incultura” da musicalidade paulista, que valoriza apenas o que é produção estrangeira. Culpa os paulistas e os estrangeiros que, saudosos da pátria, “vêm envenenar a água da gente” com música sem qualidade. Em outro artigo elogia a cantora Germana Bittencourt, pela qualidade do programa de música brasileira que apresenta, no qual inclui canções indígenas, populares e música erudita. Mário discute também sobre teatro. Ressalta na seção a qualidade dos espetáculos teatrais do circo brasileiro, destacando a qualidade da peça *Do Brasil ao Far-West*, de Piolin, pela criatividade, uma arte preocupada apenas com o “prazer” e a “ficção”. Salienta a presença na peça dos valores do bem e do mal, herói e bandido, invertidos pelo cômico e pela fragilidade do herói. Afirma a excelência do autor e a falta de consciência de seu valor, o que o faz criar de forma desatenta e, por isso, original. (ibidem, 23-26)

Em *Poesia*, Mário aborda sobre o escritor argentino Salas Subirat e seus livros *La Ruta del Miraje* (1924), *Pasos en la Sombra* (1926) e *Marinetti* (1926). Comenta que o autor deixou o pessimismo dramático do primeiro livro por uma precisão emotiva, no segundo, provocada por sua aceitação do Comunismo, que o faz denunciar Marinetti e o Futurismo. Mário produz um artigo que discute sobre as questões estéticas: *Inerência do deslumbramento à beleza (Estudos para uma introdução à Estética)* (Andrade, 1926:3), no qual discute o conceito de beleza, ressaltando que qualquer que seja o uso, ela deve provocar o fascínio do outro, ou seja, a sensação de êxtase é inerente à Beleza, exigindo o novo, a surpresa. Trata, então, da “comoção” do espectador que o artista deve procurar

atingir, na esfera intelectual e espiritual, isso porque “o material verdadeiro do artista é o espectador”. Esse mesmo artista, ao produzir sua arte, também se torna espectador dela. (Picoli, 1997:26)

No terreno das polêmicas travadas por Mário de Andrade, em *Terra Roxa* encontram-se três artigos. O primeiro é uma resposta à crítica de Menotti a seu livro *Losango Cáqui*. Mário cita trechos do artigo de Menotti que responde em estilo satírico e ferino, acusando Menotti de vaidoso, egoísta, inculto, passadista e cínico. Ao final, Mário se dirige diretamente ao escritor e diz (ibidem, 25):

[...] Menotti seja leal ao menos pra com o seu destino. Você é literato como eu [...] Não fuja de si mesmo. Trate de melhorar. Você é um literato convencido. Tem o direito de ser literato. Porém deixe de ser convencido e prosinha. (Andrade, 1926:4)

Menotti insiste no prejuízo que Mário causa no grupo modernista por sua desabusada ousadia mental: “Já ouço a ninhada futurista que se acocora em torno de Mário e cacarejam sistemáticos aplausos, gralhas sacudindo as penas”. (Picchia, 1926:4)

Mário replica no mesmo tom, afirmando que a aceitação do autor no início do movimento dá-se porque “tudo servia”. Todavia, as ousadias linguísticas de Mário são também objeto de censura por parte de Sérgio Milliet, a quem responde com os recursos da linguagem pelos quais é visto com reserva. (Picoli, 1997:26) Em *Terra Roxa*, Mário é atirador e alvo. Em tom satírico, Mário responde a outras críticas feitas a seu trabalho por jornalistas do Rio e de São Paulo, na *Seção Livre*:

Comunicação urgente. “Devido a varios jornalistas de São Paulo e o sr. Tasso da Silveira do Rio de Janeiro terem afirmado que não sou poeta e devido a terem afirmado o contrário os srs. Martim Damy, Sérgio Milliet e Martins de Almeida, pra tranquilizar o público e evitar futuros equívocos históricos venho comunicar e jurar solenemente ‘QUE SOU POETA.’” (Andrade, 1926:5)

Mário polemiza com grupos opostos e abre crítica também aos amigos. Por isso, escreve *Carta Protesto* (Andrade, 1926:4), para criticar a declaração de Sérgio Milliet, em artigo do periódico, de que “só se é brasileiro sendo paulista, como só se é universal sendo de seu país” (Milliet, 1926:6).

Mário não dirigiu nenhum dos periódicos, mas participou de e orientou todos. Sua presença é mais marcante em *Klaxon*. Polêmico e provocador, sempre pronto para responder a estímulos e para pensar a vida e o Modernismo.

Alcântara Machado foi responsável pela seção *Teatro*, na qual critica a importação de Companhias de Teatro de pouca qualidade e argumenta sobre a falta de crítica séria, por parte da imprensa. Como Mário, frisa a originalidade da obra de Piolin. No artigo *Indesejáveis*, afirma que as companhias nacionais devem voltar-se para os tipos brasileiros

para que se tornem originais (Picoli, 1997:26): “A cena nacional não conhece o cangaieiro, o imigrante, o grileiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial. Não conhece nada disso. E não nos conhece. Não conhece o brasileiro. É pena. Dá dó” (Machado, 1926a:5).

Terra Roxa valoriza o circo, da mesma forma como os dadaístas distinguem o *clown*. Mário chega a dizer que os únicos espetáculos teatrais interessantes no país são o circo e o teatro de revista, pela originalidade e naturalidade.

No artigo *Questão de Vergonha*, da quarta edição, critica a ideia de uma temporada teatral brasileira em Paris. Segundo Alcântara Machado, o Brasil não pode permitir que uma arte de má qualidade fosse apresentada no exterior. É com o argumento da escassez de teatro legitimamente nacional que combate a ideia de criação de uma Academia Teatral Brasileira. “Como imortalizar o que não existe?” (Machado, 1926b: 5).

Paulo Prado participa em *Terra Roxa* na publicação da resenha da obra de Ronald de Carvalho, *Toda a América*. Ele firma que não pretende classificar os poetas como os outros críticos, mas pela busca de algo que o deleite, que provoque sensações aprazíveis. Ressalta que sua admiração por Ronald deriva do brasileirismo visto no ritmo de seus versos, “embalado com indolência por uma brisa carregando cheiros de mato”. Sobre o brasileirismo dos poetas modernistas afirma que “o Brasil nem sempre esteve atrelado à Europa”, pois houve o período dos bandeirantes, em que se cunhou uma cultura própria. A dependência seria fruto do Romantismo, que agora, no Modernismo, desatrela-se e neste momento “vae nascer o Brasileiro” e os poetas divulgam o acontecimento. (Picoli, 1997:28-29)

René Thiollier produz duas colaborações. Uma reportagem, na qual narra sua viagem a São João Del Rey com os modernistas paulistas e Blaise Cendrars. Em estilo descritivo conta as aventuras, delineando gestos, paisagens e entremeando com divagações sobre paulistas, mineiros e o país. A outra é um tributo a Anchieta.

Blaise Cendrars participa com dois artigos. Uma entrevista de Sérgio Milliet, *Dez minutos com Blaise Cendrars*, na qual se mostra irônico e brincalhão, e no artigo *Outras Terras na Terra Roxa*, na qual ironiza o progresso do Rio e zomba da querela entre Rio e São Paulo, apontando o falso progresso carioca, em oposição ao avanço cafeicultor paulista. Gregori Warchavchik fala sobre a arquitetura moderna e critica o uso de ornamentos na arquitetura, condenando a imitação de estilos franceses e afirmando que a casa deve adequar a seu espaço a praticidade, o clima e sua finalidade. (ibidem, 29-30)

Oswald de Andrade envia suas colaborações do exterior para *Terra Roxa*. Em *Carta-Oceano*, cujo subtítulo é “Prefácio para Pathé-Baby de Alcântara Machado”, em estilo telegráfico, classifica a obra como pertencente a “uma geração mais desenvolta”, pois o livro é “um cinema com cheiros” [...], “é reportagem”, enfim “literatura de viagem”. Há também a transcrição de um trecho do romance *Serafim Ponte Grande*, ainda inédito. (ibidem, 30-31)

Carlos Drummond de Andrade colabora com poesias, contos, uma crônica e dois “recados” para Mário e Oswald. A única participação crítica é uma polêmica com o poeta Prado Kelly, *Conversa com Prado Kelly*, na qual responde às críticas aos “futuristas de Minas” e à publicação de *A Revista*. Ataca o crítico dizendo que não entendeu nada do que leu, mas concorda com o poeta quando diz que o Futurismo está morto, assim como a Academia Brasileira de Letras. (ibidem, 31)

Sérgio Buarque de Hollanda avalia a obra *Pathé Baby* em sua única participação em *Terra Roxa*. Para Sérgio, o livro de Alcântara Machado é “seco, quasi todo de frases incisivas e cortantes”, revela uma descrição assaz ‘lúcida’ e por isso quase ‘perversa’ da Europa. É a visão de “um turista apressado, sem muito tempo pra tomar amor pelas coisas e que fica satisfeito dizendo como elas são”. No entanto, encontra na obra períodos “onde se derrama um sentimentalismo bem brasileiro” e insinuações de nacionalismo romântico. Afirma que o Romantismo está sendo resgatado pelos modernistas, nomeando-os de “românticos de 1926” (ibidem, 32-33).

Em *Terra Roxa*, há notícias transcritas de outros jornais, entrevistas e artigos não assinados. Críticas à atitude dos imigrantes que vêm enriquecer em São Paulo e continuam desmerecendo a “terra roxa”, bem como artigos que tratam do problema dos negros, discutindo os conceitos de raça, cultura e miscigenação, e sobre a visita de Marinetti ao Brasil, criticando o italiano em estilo irônico, além de comentários sobre a importância das “guerras literárias” para agitar o meio cultural. Em *Terra Roxa* o ponto de convergência das contribuições são os temas que abordam; o cotidiano urbano e rural brasileiro; preocupam-se com a forma, usam elementos gráficos, linguagem coloquial e estilo telegráfico. *Terra Roxa* não se restringiu à literatura: abordou temas de interesse social e cultural, um periódico que buscou explicar o movimento modernista, os rumos da sociedade e seus desdobramentos.

O periódico teve recepção favorável, conforme mencionado. Há anúncios na *Revista do Brasil*, no *Jornal do Comércio*, em *O Estado de São Paulo* e no próprio periódico, com referências aos comentários sobre seu surgimento. A *Revista do Brasil* classifica *Terra*

Roxa como o “melhor periódico modernista”. *O Estado de São Paulo* o recebe positivamente. Em 4 de fevereiro de 1926 anuncia:

Appareceu [sic] hontem [sic], nesta capital, o segundo número do interessante quinzenário “Terra Roxa”, que reúne produções [sic] literárias de vários escriptores [sic] filiados às correntes modernas. O número presente publica colaborações muito attrahentes [sic] de autoria de Antonio de A. Machado, Oswaldo de Andrade, Motta Filho, Teobaldo Fagundes, [...] Sergio Milliet e Mário de Andrade.²⁶ (*O Estado de São Paulo*, ed., 1926:7)

Terra Roxa é noticiada no *Jornal do Comércio*, nos ‘rodapés’ produzidos por Mario Guastini, antagonista do grupo modernista, o qual questiona o Modernismo do grupo que produz *Terra Roxa* e apoia a recuperação da tradição paulista, juntamente com as ideias e o estilo de Paulo Prado. (Picoli, 1997:37-38) Há comentários sobre sua recepção no próprio periódico. O primeiro está no segundo número, agradecendo “as amáveis referências feitas pela imprensa de S. Paulo e Rio, no dia do seu aparecimento” (*Terra roxa e outras terras* ed., 1926:1).

Nos dois números seguintes, a amabilidade deixa de existir e o jornal discute algumas críticas feitas à publicação, mantendo a posição assumida na *Apresentação*, de não travar batalhas. No artigo intitulado *Guerras Literárias*, *Terra Roxa* refere que “não surgiu para promover o motim, a discordia, o bate-boca. Mas sendo uma força jovem teve logo de início, de travar pequenas escaramuças, que talvez sejam o preparatório para maiores lutas” (ibidem, 1926:1). Embora anunciem o desejo de luta, duvidam que isso aconteça, devido à pobreza do meio literário, e reafirmam a posição de não combatentes (Picoli, 1997:39):

Não há duvida que há sempre algum disposto a fazer gestos desabalados e gritaria ensurdecadora. Contra esses, Terra Roxa e outras terras, dentro da sua fragilidade [sic] de papel não poderá servir de mordaca e muito menos de camisa de força. Mas poderá jazer de carapuça, brinquedo amável, que ainda não passou de moda. Pois, para que agredir os irresponsáveis? (*Terra roxa e outras terras* ed., 1926:1)

Outras referências comprovam a boa recepção do periódico. São depoimentos dos participantes da publicação. Através deles os colaboradores contam como ocorreu sua participação no periódico e qual o significado desse jornal literário para o momento modernista, descrevendo a importância da revista.

O jornal literário fazia parte de um momento marcado pela necessidade de definir posições ideológicas. Após a *Semana de 22* e a ruptura através de obras como *Pauliceia Desvairada*, *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Os Condenados*, houve um novo momento de reflexão e consciência crítica que foi articulada pelas revistas literárias e

²⁶ . O Estado de São Paulo, pág 7, 4 de fevereiro de 1926, Microfilme (MR 46.5), Acervo do Arq. Edgard Leuronth, UNICAMP.

pelo *Manifesto Pau-Brasil*, dando novos rumos ideológicos ao movimento. Cecília de Lara, na análise sobre a importância das revistas no movimento intitulada *Klaxon & Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*, em 1972, descreve os periódicos, tecendo uma comparação evolutiva dentro do Modernismo. Sobre *Terra Roxa e outras terras*, Cecília de Lara afirma que o periódico “reflete um momento tranquilo no panorama da arte moderna que é, até, um pouco apático, pelo que se deduz” (Lara, 1972:222). Para a historiadora, o jornal procura alcançar um público maior, com matérias diversificadas, sem tomar uma atitude agressiva. (ibidem, 43)

Desde o início, no artigo *Apresentação*, “justifica-se de forma leve e jocosa, numa linha que está bastante afastada da veemência e entusiasmo dos manifestos de vanguarda, a criação do periódico” (ibidem, 36). Esse caráter leve e pouco profundo do artigo não define o periódico, pois não revela sua verdadeira direção. A autora aponta que o periódico caracteriza-se como continuidade em relação às tendências estéticas definidas pelo *Manifesto Pau-Brasil*. Para Cecília de Lara, a definição de Modernismo em *Terra Roxa* está atrelada a um “ismo” muito mais essencial neste momento: o conceito de brasileiro. (ibidem, 44) O brasileiro, segundo Lara, é “empregado com significados variados”, apresentando “as flutuações de um conceito ainda não definido” (ibidem, 156). Salienta que o debate sobre “brasileirismo” conduz a discussões sobre nacionalismo, interesse pela história, pela tradição, vinculando ao Romantismo e à busca pelo “caráter brasileiro”. Pela presença dessas temáticas variadas é que Lara fala da necessidade de se compreender o jornal para além do seu estilo literário, visto que se identifica no periódico “um campo bem mais vasto de interesses que vai além do puramente artístico” (ibidem, 39).

Podemos concluir, conforme estudos abordados, que o periódico abordou temáticas como nacionalismo, imigração, relação Modernismo-Romantismo, além de assuntos literários e outras questões, sob um prisma diferente. A temática de *Terra Roxa* não se encerra nas discussões sobre raça e cultura: prossegue por itens polêmicos da época, debatem temas atrelados aos aspectos culturais, históricos, políticos e econômicos de São Paulo, mas que levam em sua justificção muitas das concepções de raça e cultura.

Em *Terra Roxa*, o brasileiro permeia as discussões estéticas, políticas e sociais da publicação. Sua definição faz parte dos entraves do momento modernista de 1926. A presença desse tema no movimento modernista é apontada pelos críticos que ressaltam o *Manifesto Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, em 1924, como o marco a partir do qual o movimento se redefine, assumindo o brasileiro como questão central.

Em relação à cultura, a principal tarefa dos intelectuais do período é a definição do caráter nacional para que a cultura brasileira faça parte da cultura universal. Por isso, ocorre um movimento de imersão no Brasil pela busca das tradições populares. *Terra Roxa* encontra-se imerso na questão da preparação de uma cultura nacional, sendo o brasileirismo o tema central. Essa questão orientaria todas as demais, justificando a presença da discussão sobre raça, cultura e imigrantes.

A década de 20 será frutífera para essas discussões no grupo de *Terra Roxa*. Os tumultuosos eventos políticos da época, sob o governo repressor de Artur Bernardes e, em São Paulo, sob a revolução de 1924, de Isidoro Dias Lopes, fizeram atentar para as diferenças nacionais e para a precisão de definir o que seria o Brasil. A questão da nacionalidade, da possibilidade ou não de existência de um caráter nacional coloca-se para vários intelectuais. Do ponto de vista da arte, essa tendência nacionalista provoca um repúdio às influências estrangeiras. As obras passarão a ser avaliadas por seu conteúdo de brasileirismo, na busca de características que definam a obra literária e artística realmente nacional.

O brasileirismo é o fator estético que define a qualidade das obras em *Terra Roxa*, além da valorização do regional. Serão julgadas também pelo seu brasileirismo a pintura, o teatro e o circo. No artigo que noticia a abertura de uma exposição de Tarsila do Amaral em Paris, sua pintura é reconhecida pelo brasileirismo: “[...] uma arte nossa, tão grande e tão pura quanto a das outras nações européas [sic], acima da de todas as nações sul-americanas, que nilo [sic] cessam de namorar as civilizações de além mar. Nós fomos discípulos e nos emancipamos” (*Terra roxa e outras terras* ed., 1926:5). No periódico o brasileirismo é destacado, mostrando representações que apresentem a brasilidade em seus temas. No período de circulação de *Terra Roxa*, o Modernismo já ganhara espaço na vida nacional e adeptos de diversos núcleos que se formaram devido à ruptura do movimento aparecem, bem como uma gama de posturas de visões de mundo e da realidade brasileira, na busca de uma opção global e social da arte e da própria atuação dos intelectuais. (Lara, 1972:46-48)

Em 1926, o Modernismo estava difundido no meio literário e artístico. Villa-Lobos e Brecheret contavam com fama internacional. Existia um sentimento de conquista devido à internacionalização da vanguarda brasileira e à interiorização das novas ideias, com adesões em todo o país. A presença desses outros modernistas é um dos traços marcantes de *Terra roxa*, que além de exibir a “prata da casa”, apresenta outros tesouros. (Marques, 2013:64)

João Alphonsus declara que a renovação proposta pelo Modernismo consistia em “escrever brasileiromente sobre assuntos brasileiros”. No período inicial do Modernismo as revistas literárias valorizavam o “espírito nacional”, começando por *Klaxon* e *Estética*; a importância diminuiu em *A Revista*. Em 1926, o que importam são o Brasil e o brasileiro. A ausência de colaboradores estrangeiros a partir de *Estética* se radicaliza. O brasileiro ganha força. A cisão do movimento se evidencia em *Terra roxa*. (ibidem, 64)

Como podemos ver em *Terra Roxa*, se equaciona uma reflexão em torno das formas de realizar o nacionalismo na arte. Há nela espaço para os aspectos da vida do interior, diferente de *Klaxon*, que foi o símbolo da vida urbana. A preocupação nacionalista em *Terra Roxa* aproxima-se da postura crítica do *Manifesto Pau-Brasil*: o movimento havia tomado novos rumos, não mais a visão de ruptura e destruição inicial; buscava-se descobrir o que era uma arte nacional, voltada para o povo brasileiro. Reintroduziram as características perdidas durante o tempo em que nossa cultura visou o europeu como referência artístico-cultural.

1.6.5. Revista *Festa* (1927 - 1929 e 1934 - 1935)

Cinco anos após a *Semana de 22*, no Rio de Janeiro surgiu a revista *Festa* (Cf. Fig. 171), editada com a colaboração de Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Barreto Filho, Adelino Magalhães, Gilka Machado e, em sua segunda fase (1934), com os poetas Murilo Mendes e Cecília Meireles. Um grupo reunido por ideologia e afinidades, Tasso da Silveira e Andrade Muricy unem-se para construir um periódico e divulgar suas ideias. Em agosto de 1927 circula o primeiro número de *Festa – Mensário de Pensamento e de Arte* – uma publicação literária que desejava compreender as ocorrências de seu tempo, entre elas, a definição de modernidade e de nacionalismo. (Marques, 2013:79)

Festa circulou, principalmente no Rio de Janeiro, em duas fases: de 1927 a 1929 e de 1934 a 1935. Denominava-se na primeira *Mensário de Pensamento e de Arte* e, na segunda, *Revista de Arte e de Pensamento*. Priorizavam a teoria em detrimento da arte, o que demonstra a preocupação do grupo com a construção de um ideário estético. No período em que circulou, o termo *brasilidade* era recorrente entre os modernistas. Para os participantes de *Festa*, o primitivismo era uma tentativa de assimilar a brasilidade a partir do pitoresco, vistos como a materialização de uma leitura reducionista do nacionalismo, pois exaltava o exótico. *Festa* criticava os modernistas paulistas pela assimilação

das vanguardas de forma indiscriminada, dialogando com os simbolistas e com os românticos. (ibidem, 80)

A reflexão sobre a questão nacional será um diálogo entre tradição e modernidade, retomada diversas vezes de formas distintas. Em *Festa* procura-se apresentar uma arte que fosse nacional e universal (ibidem, 81) e apresenta-se um nacionalismo universalista em contraposição aos paulistas “porque ao inserir a nossa literatura no âmbito universal a partir do sentimento de que a arte deve explicar as suas nacionalidades não em face de si mesmas, mas em face do universo”. Precisava se formar uma equação na qual a realidade abrangente fosse inserida. (ibidem, 82)

Festa defendia uma filosofia de arte que refletisse sobre seu valor na modernidade. Procurava-se na essência artística o que representasse a nacionalidade, uma das formas de reconstruir as origens do ser e de religá-lo a suas origens metafísicas. *Festa* aborda de forma diferente a “realidade total”, alargando os horizontes na tentativa de compreender a modernidade e arguindo a função da arte nos tempos modernos e o caráter nacional da arte, com um enfoque universalista. (Rücker, 2005: 27-28)

Tasso da Silveira esquematiza as diretrizes do projeto estético de *Festa* em quatro pontos principais: a velocidade, a totalidade, a brasilidade e a universalidade. O Modernismo de *Festa* formulou sua compreensão de nacionalismo a partir da teoria das negativas. O nacionalismo no periódico apresenta-se como o indeferimento ao primitivismo se esse não apresentasse uma origem notadamente metafísica ao localismo e entendesse que o artista não necessitava dar à arte brasileira um caráter pitoresco, materialista. Cria uma função espiritual e religiosa para a arte. (Marques, 2013:80-83 e 88)

Da mesma forma como vemos em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, em que o narrador constrói o enredo a partir do que o personagem não fez e não foi. Comparando a *Festa*, é possível definir as concepções de modernidade e nacionalismo através de um processo dialético e contraditório em sua origem, a partir da negação.

O grupo de *Festa* tem uma visão totalista e universalista de arte. Seus membros são contra a ruptura; acreditavam na continuidade; queriam construir a modernidade dialogando com o passado, usando nossas origens e a história cultural; inseriam o pitoresco e a inovação como um caminho para uma literatura que ultrapassasse o regional e atingisse o universal, opondo-se à cor local. Uma arte sem fronteiras, resultado da crença no espiritualismo como elemento redentor (Rücker, 2005:26): “A arte é sempre a primeira que fala para anunciar o que virá. E a arte deste momento é um canto de alegria uma reinici-

ação na esperança, uma promessa de esplendor” (Silveira, 1927:1). Nos versos de Tasso, de agosto de 1927, temos uma visão sobre a importância da arte em que o passado é o cerne para se construir o presente e o futuro.

Nos artigos e críticas de *Festa* notamos as ideias sobre o conceito universal de arte. De acordo com Henrique Abílio, em seu artigo *A Modernidade universalista da arte*, publicado em *Festa*, defende-se que a arte genuinamente moderna é a que ultrapassa os limites do tempo e do espaço, não se atendo a limites geográficos. As nacionalidades seriam entendidas não a partir de si mesmas, mas do universo.

A poesia e a modernidade foram temas abordados em *Festa*. No artigo de Andrade Muricy, *A crise da prosa*, o autor afirma que a poesia seria grande aliada da modernidade, pois exigiria menos tempo para ser apreendida. Ele aponta que no mundo moderno a síntese tomaria conta na escrita por mostrar só o essencial rapidamente. Conclui que a arte deve estar em sintonia com a música e, para elucidar seu raciocínio, aponta para a harmonia de Proust com Stravinsky. A arte deve ser construída e delineada com estrutura própria. Toda forma de arte entrelaça subsídios da música e da poesia, uma vez que ritmo e harmonia são essenciais à edificação artística. *Festa* não defende a métrica rígida, mas não abandona as formas antigas. Essa união entre poesia e música demonstra um caráter de união da tradição com a modernidade. *Festa* fará uso do entrelaçamento do arcaico e religioso com o moderno e citadino, miscelânea representa o ideário do grupo. Cita Walt Withman, alegando que esse possui uma poesia de ritmo religioso e epicamente plebeu, conforme citado por Alfredo Bosi em *O ser e o tempo da poesia* (2000). O resultado de sua poesia representa o entrelaçamento buscado pelo periódico. (Rücker, 2005: 28-30)

Festa não acredita que as tradições possam ser destruídas. Para o grupo o elo com a tradição é necessário, pois sem ele não há “tradição renovada, criadora, militante, nem teríamos coisa alguma”. O tema nacionalismo é discutido em um artigo de dezembro de 1927, no qual Henrique Abílio traça um panorama da realidade brasileira nas artes. E em outra crítica aborda sobre a incapacidade da língua em exprimir a nossa realidade: nossa literatura não representava nosso povo. (ibidem, 30)

O mensário busca a renovação que representasse uma ruptura, mas que voltasse às raízes do universalismo. Criticam-se os hábitos ainda inseridos nos conceitos de outras nações e busca-se definir as características do que acredita-se ser a nova arte. A arte, segundo Tasso, exigia sensibilidade e estaria nos subterrâneos do espírito. No artigo crítico *A Enxurrada*, além de definir suas concepções sobre a nova arte e discorrer sobre a

necessidade de sensibilidade, desenvolve as concepções sobre velocidade, totalidade, brasilidade e universalidade para aplicar à arte moderna. Tasso divide o artigo em nove seções: I- as represas abertas; II- antologia; III- a onda renovadora; IV- encontro; V- equívoco; VI- velocidade; VII- totalidade; VIII- brasilidade; e IX- universalidade. O artigo é um poema em prosa:

[...] No entanto, a onda renovadora, - a verdadeira onda renovadora de nossa arte - é um facto! [sic] [...] A onda renovadora palpita em mais de um poema deslumbrante, em mais de uma crystalina [sic] pagina de alta prosa. [...] Está claro que eu não poderia dar a vocês um compendio de arte modernista. Tal compêndio ainda não pode [sic] ser feito, — como nenhuma «esthetica» foi jamais escripta [sic] «a priori». Estamos no instante da realização. A codificação de princípios vira depois. Isto não impede, com tudo, que, além daquela [sic] advertência inicial, eu facilite a vocês a compreensão de alguns dos grandes caracteres já patentes da arte de hoje.

[...] **VI- velocidade**

[...] Trata-se de velocidade expressional, isto é, da expressão que condense fortemente a materia emotiva, e evite, em transposições bruscas e audazes, os terrenos já batidos do espirito, e seja sempre inesperada, surpreendente. (Silveira, 1928:4-6)

O autor entende que a velocidade é expressional, capaz de condensar a expressão fortemente emotiva. O surpreendente é componente importante da nova arte. Por totalidade, compreende-se a capacidade do artista em apreender a vida, transformar e penetrar em todas as coisas, “Porque tem uma visão que lhe é própria. Porque tem um Desejo que é só seu. E esta visão hoje abrange a totalidade. E este desejo se tornou infinito [...]” (ibidem, 6). A brasilidade é “fazer viver, pela arte, mais luminosa do que tudo. A realidade brasileira [...] E a ella [sic] é que temos por destino expressar mais luminosamente do que a todas as outras realidades” (ibidem, 6). A volta às origens é imprescindível para se desenvolver a brasilidade. Voltar às origens, para o autor é: “indicações do que somos, do que viremos a ser, dos rythmos [sic] que nos são proprios [sic] de nossa musica [sic] profunda, da beleza [sic], por ser nossa, mais altamente poderemos realizar?” (Rücker, 2005:31).

O sentimento de espiritualidade ou de totalismo surgiu como reação ao sofrimento da guerra. A renovação dominou a arte, pois o choque da guerra sacudiu as bases do mundo e da estética. Era necessário despertar para uma nova realidade; presenciavam-se o colapso e a degradação do homem; um novo ideário místico centrado nos valores do *eu* como forma de superação do mundo industrial estavam em formação. (ibidem, 32)

Festa, na sua primeira fase, demonstra uma preocupação com a teoria. Isso é ressaltado, na crítica de Muricy, em *A crise da prosa*: “Toda arte construída contem architectura [sic], porém architectura [sic] própria; toda architectura [sic] contem [sic] poesia e musica [sic], visto lhe serem essenciaes [sic] o rythmo [sic] e a harmonia, porém rythmo [sic] e harmonia architectonicos [sic]”. (Muricy, 1927:2) (Cf.Fig. 174)

De acordo com essa visão, o poeta, ou artista, é um artesão e nada há sem trabalho; não há arte sem teoria e percepção estética. Tasso, no primeiro exemplar da revista, exhibe a concepção de que a função do artista é a de missionário, o que revela a beleza da vida:

O artista canta agora a realidade total: a do corpo e a do espírito [sic], a da natureza e a do sonho, a do homem e a de Deus, canta-a, porém, porque a percebe e compreende em toda a sua múltipla beleza [sic], em sua profundidade e infinitude. [...] O artista voltou a ter os olhos adolescentes e encantou-se novamente com a Vida: todos os homens o acompanharão! (Silveira, 1927:1)

Outro ponto é a velocidade do mundo moderno e suas consequências para a arte. A compreensão da velocidade surge entrelaçada às concepções de análise e de síntese, que surgiu quando explica as diferenças entre prosa e poesia de sua época. Dessa forma, o desafio da arte moderna seria uma mescla das duas percepções. A arte precisava ser sintética para atingir de forma rápida o essencial da obra artística. Mas também analítica, “substancial e eficaz para o efeito artístico”, defendendo, assim, o princípio de eficácia para a arte. (Rücker, 2005:36)

Outro ponto explorado por Muricy foi o caráter nacional da obra de arte ou da brasilidade na literatura. No artigo *A alma brasileira ou a falência do pitoresco*, de 1927, traça uma cronologia dos autores que trabalham o pitoresco brasileiro com o intuito de apontar a brasilidade em seus textos. (ibidem, 39) Em *Festa*, as discussões sobre nacionalismo e modernidade apontavam para as questões metafísicas, a raiz de toda existência humana. A arte, nessa concepção, não visava ao nacional: a presença de nacionalidade na obra era consequência do sentimento interior.

Na abertura do periódico, o poema de Tasso da Silveira é um manifesto em forma de poesia. Não há indícios sobre o conteúdo da revista. Afirmavam ser um grupo por afinidades, mas não formariam uma escola ou uma nova estética. Muricy e Tasso da Silveira traçam o perfil da revista: Tasso foi o criativo e Muricy o erudito e pouco inovador. Uma junção de mentes diferentes que se complementavam pelas personalidades opostas. A visão de Tasso permeará o periódico nos momentos polêmicos, como nas discussões com Mário de Andrade e Tristão de Athayde, episódios em que Tasso reitera sua visão sobre a modernidade e sobre o papel da arte e dos artistas inseridos nela. (ibidem, 58-60)

Festa acreditava na construção do nacional a partir do universalismo e do totalismo. Exaltou uma visão de arte alinhada com o *espírito*, edificando uma estética que decifrou o mundo pós-guerra como aquele que havia fracassado devido ao materialismo. A arte totalista proposta por *Festa* compreendia que não poderia criar novos caminhos sem considerar o percurso percorrido pela tradição: para inovar era preciso dialogar com as

propostas passadas. Ansiava por discutir a reprodução do nacional, a brasilidade e defini-la a partir das concepções de arte do grupo. Percebemos a fusão entre a teoria espiritualista e/ou totalista e a aplicação dos preceitos dos ensaístas do periódico. (Cf. Figs. 171 a 174)

Festa visava a abarcar a arte moderna e esquematizar os alicerces do que entendia ser o estilo nacionalista. A proposta do grupo é modernista na concepção dos versos, na diagramação e no entendimento de que a nova arte brasileira deveria entender quanto às diversas facetas do homem moderno, as quais estavam sendo dilaceradas pela mecanização. Conforme Tasso: “a arte deste momento é um canto de alegria, uma reiniciação na esperança, uma promessa de esplendor” (Silveira, 1927:1). (Rücker, 2005:63)

Festa, diferentemente de *A Revista e Estética*, tem um *layout* inovador, uma diagramação arrojada. Compara-se visualmente a *Klaxon*. As duas publicações usam fontes diferentes dos periódicos da época: os padrões visuais são abolidos, cada exemplar é diagramado de forma distinta. (Figs. 175 a 196) Podemos observar que, diversamente de *Klaxon*, que mantinha alguns itens da composição em lugares pré-estabelecidos pela malha, *Festa* usa os elementos da composição gráfica de forma solta, sem padronização. Abusa da variedade de colunas, de fontes e de elementos gráficos, sendo um projeto arrojado para a época. (Marques, 2013:81)

Podemos expor que, *Festa* usa múltiplos elementos gráficos para criar um *layout* visualmente distinto, como alteração do número e largura de colunas: essa alteração cria um movimento na página impressa. As colunas não possuem posição e largura fixas, o conjunto ou bloco de texto, dessa forma, pode ser visto como uma imagem gráfica. Também é usado o branco da página como elemento de composição, criando pesos diferentes dentro do espaço gráfico, interferindo na visualização e na visualidade dos textos. A utilização de traços e tipologias variadas, bem como os diferentes espaçamentos entre as letras, provocam sensações de movimento ao material gráfico. O periódico emprega poucas imagens e ilustrações. A diagramação do texto nas páginas funciona como imagens gráficas, um procedimento que surge com as vanguardas futurista e cubista em que o bloco de caracteres, além de ter uma importância textual e informativa, funciona como imagem composta por letras. O movimento futurista usou esse recurso para representar os sons das palavras e a forma como deveriam ser entendidos pelo leitor. O tamanho e a composição em caixa alta e pesada soam como gritos, palavras que devem ser vistas com intensidade. As grafias menores ou em formas cursivas apresentam uma leitura suave e sutil. Esses recursos gráficos são usados em *Festa*. O grupo en-

tendeu a nova visualidade do texto que acompanha as novas expressões da literatura por meio de imagens formadas por caracteres tipográficos, uma nova expressão para as artes.

Festa também utilizou a ilustração e trazia, além dos desenhos da parte publicitária, vinhetas no encerramento de artigos e bico de pena retratando os autores focalizados. (ibidem, 81) Publicou desenhos de Di Cavalcanti, Ismael Nery e criações de tendência espiritualista, além de representações de paisagens brasileiras.

A utilização de fontes com pesos e grafias diferentes insere aos poemas o movimento e a intensidade através da imagem gráfica que compõe a força e o peso, assim como transforma o texto em imagem na página impressa. O conjunto textual se transforma em imagens, que possuem um entendimento complementar. Assim *Festa* usou a revista como experiência estética.

1.6.6. Revista Verde (1927 – 1929)

Verde resgata o espírito combativo e universalista do início do movimento. Surgiu fora do eixo Rio-São Paulo, em Cataguases, no interior mineiro. *Verde*, fundada por Rosário Fusco e Henrique Resende, significou mais que uma difusão de ideias: foi a interiorização do movimento. O *Grupo Verde* surgiu a partir da amizade entre jovens de Cataguases trazendo novidades teóricas e formais.

Com o grupo surgem a revista *Verde* (Cf. Fig. 197) e o movimento literário denominado *Verde*. *Verde* teve seis edições, de setembro de 1927 a maio de 1929. Uma revista literária modernista que circula no mesmo período em que a revista carioca *Festa*. O periódico mineiro conquista colaboradores consagrados do meio literário nacional.

Verde uniu-se ao movimento de renovação estética, afrontando a literatura tradicional e impondo-se como periódico de importância literária, tendo como colaboradores Carlos Drummond de Andrade, Abgar Renault, Menotti del Picchia, Murilo Mendes, Pedro Nava, Aníbal Machado, Mário e Oswald de Andrade. (Marques, 2013:74-75)

O jornal *O Cataguases*, inaugurado em 1906, foi um dos responsáveis por lançar os jovens intelectuais e de experimentá-los como novos agentes culturais. (Ribeiro Filho, 2002:39) Vale ressaltar o surgimento da *Coluna dos Novos* em agosto de 1927, em que figuraram os escritores do *Grupo Verde*. A importância desse jornal não se dá apenas por seu caráter de veículo divulgador dos modernistas: nele se mostra o conflito entre a aceitação e a rejeição do espírito novo no interior mineiro.

A resposta à inovação veio do editor do jornal Luís Soares dos Santos quando da publicação do poema *Cataguases*, de Ascânio Lopes, em 20 de março de 1927, no ano de surgimento da revista *Verde*. A irregularidade na estrutura do poema causa estranhamento, o que levou o editor a lançar uma nota junto ao poema, preparando o público para a novidade. Na nota, Ascânio aparece unido aos conceitos de modernista, penumbrista, de forma positiva (Marques, 2013:74):

Ascânio Lopes é um nome que só agora aparece no mundo das letras nacionais. Mas trouxe a vantagem de aparecer como uma afirmação vitoriosa. O poema que o Diário oferece hoje aos seus leitores vale bem como um documento vivo que é de uma fina sensibilidade e de uma ágil inteligência que já possuem, mesmo na época em que se revelam, uma capacidade pessoalíssima de afirmação. Modernista? Penumbrista? O lirismo de Ascânio Lopes é atual, é de hoje. E é fruto de um forte temperamento. Não bastarão essas qualidades? (Santos, 1927:2, citado por Ribeiro Filho, 2002:40)

Em novembro do mesmo ano, após o lançamento da revista *Verde*, Luís Soares dos Santos publicou uma crítica com o título *Os tempos vão mal*, de forma geral, sem dar nomes. Sem afirmações positivas para qualificar os novos tempos, aparece o termo *pseudo Arte Nova*, não utilizando a expressão Modernismo, e penumbrista é acrescido de Futurismo. (Siqueira, 2008:38) A mudança de postura do editor do jornal *O Cataguases* atesta a falta de respaldo que a atualidade encontrou no público do interior mineiro; a crítica reflete sobre o suposto “fracasso” dos novos tempos que levaria as artes em direção ao abismo.

A recepção negativa era esperada e no mesmo mês de novembro o grupo espalha o *Manifesto Verde* pela cidade, levando a voz do movimento já em curso: (Cf. Fig. 219)

E este manifesto foi feito especialmente para provocar um gostosíssimo escândalo interior e até vaias íntimas. [...] Sim. Não esperamos aplausos ou vaias públicas. Os aplausos de certos públicos envergonham a quem os recebe, porque nivelam a obra aplaudida com aqueles que a compreenderam. Não fica atrás a vaia. A vaia é às vezes ainda uma simulada expressão de reconhecimento de valores... Por isso preferimos a indiferença. (*Manifesto do Grupo Verde de Cataguases*, 1927, citado por Teles, 1976:289-292)

No manifesto partem para construir a identidade do grupo, que fica clara nas afirmações: “Somos nós. Somos VERDES”. Alheios às críticas, os intelectuais se reafirmam no Modernismo com respaldo fora de Minas. Diziam esperar a rejeição do público despreparado para o novo, alardeiam a repercussão positiva frente aos grandes nomes do Modernismo que ratificam apoio ao grupo (Siqueira, 2008:39):

O que importa de verdade é a glória de VERDE, a vitória de VERDE. Esta já ganhou terreno nas mais cultas cidades do país. Considera-nos a grande imprensa os únicos literatos que têm coragem inaudita de manter uma revista moderna no Brasil, enquanto o público de nossa terra, o respeitável público, nos tem em conta de uns simples malucos criadores de coisas absolutamente incríveis. (*Manifesto do Grupo Verde de Cataguases 1927*, citado por: Teles, 1976:291)

Verde repercute positivamente nos centros culturais ao iniciar um amplo círculo de relacionamentos e de troca intelectual valorosa para o grupo, especialmente visível no leque de colaborações, como as produções de Edmundo Lys, Godofredo Rangel, Alcântara Machado, Mário e Oswald de Andrade, Renato de Almeida, Ribeiro Couto, Paulo Prado e estrangeiros como Maria Clemência, Norah Borges, Ildefonso Pereda Valdés, Marco Fingerit e Blaise Cendrars. (Siqueira, 2008:40) (Marques, 2013:72)

Verde firmou-se como inovador, graças à ousadia dos rapazes, que foram chamados por Oswald e Mário de Andrade de *Ases de Cataguases*. *Verde* foi uma publicação importante para a solidificação do Modernismo, comprovando que o movimento havia chegado ao interior do país, o que não ocorreu com outras tendências.

No periódico havia traços de localismo na produção literária, mas a publicação foi um veículo de produção nacional e internacional, um instrumento aberto “a todos os novos do Brasil e do mundo”. Declarava o objetivo de construir uma identidade nacional e a liberdade formal e temática, proximidade com a proposta dos modernistas paulistas, principalmente com Mário de Andrade. (Marques, 2013: 70)

A revista não consegue manter a periodicidade, mas cartas, contos, crônicas, poesias e livros chegavam de todo o país a Cataguases, indicando o sucesso da *Verde*: os ases conquistaram o Brasil. Através dos textos publicados com impressões parciais e repletas de adjetivos e juízos de valor, percebe-se a imaturidade dos *ases*. Mas essa imaturidade literária permitiu a *Verde* dialogar com todos os representantes do Modernismo. Como disse Mário, “a *Verde* chamava às armas [...] denunciava as investidas da idéia [sic] modernista no país. A *Verde* conseguia a um tempo centralizar e arregimentar o movimento moderno no Brasil” (Cf. Mário de Andrade, “Cataguases”, citado por Marques, 2013:74).

Verde foi um fórum de debates, em que escritores do país pensaram o Modernismo, colaboradores retribuíram o esforço dos *ases* com poemas, como o poema *Homenagem aos Homens que Agem*, escrito por Mário e Oswald de Andrade:

Tarsila não pinta mais/ com verde Paris/ Pinta com Verde/ Cataguases./ Os Andrades/ Não escrevem mais/ Com terra roxa!/ Não! / Escrevem/ Com tinta verde/ Cataguases/ Brecheret/ Não esculpe mais com pastilina/ Modela o Brasil/ Com Barro Verde/ Cataguases/ Villa Lobos/ Não compõe mais/ Com dissonâncias/ De estravinsqui/ NUNCA/ Ele é a mina verde/ Cataguases/ Todos nós/ Somos rapazes/ Muito capazes/ De ir ver de/ Forde Verde/ os ases/ cataguases. (Marioswald, 1927:9 citado por Marques, 2013:75)

O quinto exemplar circulou em janeiro de 1928, gerando uma brincadeira dos *ases*. Mudaram-se os detalhes para vermelho, alegando que a demora no lançamento da revista

ocasionou seu amadurecimento e o envergonhamento do grupo. O vermelho no logo foi usado somente nessa edição.(Cf. Figs. 197 a 218)

Das seis edições, quatro têm editorial, sem propostas originais. Genericamente diziam que os verdes vinham pregar as “ideias novas da Arte-Nova” (*Verde*, 1927:9) e resumem os objetivos no lema “abrasileirar o Brasil” (*ibidem*, 9), dispostos a se esquecer dos franceses para abraçar o nacionalismo: “Hoje contamos o que é nosso com palavras nossas” (Resende, 1927:9-11).

Mário de Andrade foi o mentor do grupo, uma amizade que daria diretrizes à *Verde*. (Marques, 2013:76) Colaborou de diversas formas, publicou um fragmento de *Macunaíma*, ainda inédito, textos, sugestões, comentários sobre poemas e buscou colaborações. Na segunda fase de *Verde* editou apenas um exemplar, em homenagem a Ascânio Lopes, morto prematuramente. (*ibidem*, 76) (Cf. Figs. 199 e 200)

Mário de Andrade não poupava esforços para garantir o sucesso da revista, pois reconhecia o valor da publicação para o momento do Modernismo. Na década de vinte, as revistas literárias uniram os modernistas do país. A precariedade dos meios de transporte e comunicação fez dessas publicações o principal meio de difusão e de divulgação dos livros e ideias. O Modernismo se pensava nas revistas:

Minas agora voltou ao modernismo. E voltou com uma revista de... Cataguases. A coisa pode ser um / pouco cômico, mas contra a evidencia não há resistência. O que o Rio e São / Paulo não possuem, uma coisa elementar e fundamental, sem o que não é possível nem falar de um / movimento literário qualquer: uma / “revista”, essa coisa corriqueira em toda parte e para nós aqui tão metafísica.²⁷

Verde foi um fenômeno nacional, devolvendo através da ação e intuição os frutos da reflexão dos centros da produção intelectual do Brasil. Alguns críticos apontam *Verde* a melhor revista literária moderna brasileira, por haver congregado em um só grupo todos os grupos modernistas. (*ibidem*, 76)

Verde interagiu com diversos centros modernistas do Brasil, da Argentina e do Uruguai. Na revista há resenhas de livros e autores modernistas nacionais e estrangeiros; há também uma seção em que são anunciados livros recém-lançados e são apontados os livros e periódicos recebidos pela redação, uma lista extensa, o que ratifica a ampla rede de relações dos intelectuais de Cataguases que passa por publicações vindas do Brasil e do

²⁷ ATHAYDE, Tristão de. Teoria, Crítica e História Literária. Seleção e apresentação Gilberto Mendonça Teles. (p. 372). Rio de Janeiro: LTC, 1980. A opinião foi publicada em “Os novos em 1927”, Estudos - 1ª série, p. 16. O nome de Martins de Oliveira aparece no rol, mas ele não participou efetivamente do grupo, era um simpatizante com algumas participações: três no total, nos primeiros números da revista. Respectivamente, um poema intitulado “Função” outro “Melancolia”, e um artigo chamado “Modernismo”. Ele não aparece mais nas páginas da revista, nem mesmo no último número, dedicado a Ascânio Lopes por ocasião de seu prematuro falecimento. Acesso em 03/02/2014
<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/91764/256942.pdf?sequence=1>

exterior. *Verde* mostra o caminho inverso dessa relação, quando publica artigos de seus colaboradores comentando o movimento de Cataguases e seus integrantes. Assim, estabelecia-se o diálogo entre o interior e o resto do país em torno do tema maior de renovação e nacionalismo, o que também ocorre no âmbito internacional.

Blaise Cendrars faz uma comparação entre *Verde* e *Klaxon* em poema, *Aux Jeunes gens de Catacazes*, publicado no terceiro exemplar (ibidem, 70): “Tango vient de tanguer / Et jazz viest de jaser / Que importe l’etymologie / Si ce petit klaxon m’amuse?” (Cendrars, 1927:11 citado por Marques, 2013:76).

O grupo de *Verde* inverteu a ordem dos acontecimentos, pois a produção cultural partia do centro em direção à periferia. Conforme Ivan Marques, em seu livro *Modernismo em Revista* (2013), a proeza do grupo em atrair colaborações vindas de cidades maiores contraria a história da modernidade e das vanguardas, geralmente associadas à experiência urbana, e não ao ritmo moroso e às tradições do meio rural. Dessa forma, *Verde* foi uma publicação que faz jus ao adjetivo “fenômeno de Cataguases”, como ficou conhecida. (ibidem, 76-77)

A revista tinha o subtítulo *revista mensal de arte e cultura* e os nomes dos diretores e redatores vinham em destaque dentro de uma moldura; a relação dos colaboradores em outra moldura. (Cf. Figs. 197 e 198) As primeiras e últimas páginas, em um total de 34, eram destinadas aos anúncios. A diagramação não seguia regras fixas, variando o uso de bordas e tipos gráficos. Além dos textos de críticas e criação, havia espaços para desenhos ou ilustrações de autoria de Rosário Fusco. Apareceram ilustrações de colaboradores nacionais e estrangeiros como as ilustrações da argentina Maria Clemencia e Norah Borges. (Cf. Figs. 201 a 218)

Em 1929, morre Ascânio Lopes. A edição de *Verde* foi dedicada e ele com homenagens vindas de todo o Brasil. Esse seria o primeiro exemplar da segunda fase, mas, com a morte de Ascânio, morreu também a revista. (Marques, 2013:72-73)

Em *Verde* vemos um grupo jovem e imaturo buscando por definições e assistimos à transformação da ideia inicial destrutiva, em construção na busca das raízes do que é genuinamente brasileiro, sem se desconectar do internacional. Uma revista combativa e irreverente como *Klaxon* buscou o internacionalismo, congregando à sua volta os modernistas brasileiros e correntes da vanguarda latino-americana. Rosário Fusco manteve contato com os editores de periódicos importantes da época, como *Sintesis*, *Criterio*, *Proa* e *Martin Fierro*. (ibidem, 73) Apesar das relações internacionais, *Verde* foi uma revista nacionalista, “Pau-Brasil até a raiz dos cabelos”, conforme declaração de Tristão

de Athayde. Pode-se dizer que foi herdeira de *Estética, A Revista e Terra Roxa*, pois também foi um órgão aberto, não se limitando ao grupo de origem. (ibidem, 74)

Verde foi mais longe que suas antecessoras, pois, segundo Mário de Andrade, *Verde* “conseguiu um tempo centralizar e arregimentar o movimento moderno do Brasil, coisa que *A Revista* não conseguira”. *Verde* foi a ratificação da interiorização do Modernismo, coincidindo com a sistematização de uma “cultura nacional” que, conforme Mário afirmou, “exigiu da Inteligência estar ao par do que se passava nas numerosas Cataguases”. Um ponto aproximou *Verde* de *A Revista*: a busca por uma expressão regional do nacionalismo estético, o desejo de “construir o Brasil dentro do Brasil ou, se possível, Minas dentro de Minas”, conforme as palavras de Martins de Almeida na apresentação do segundo número de *A Revista*. *Verde* propunha um “localismo”, um brasileiro com reminiscências da poética simbolista. Em *Verde* vemos textos e críticas que soavam “futuristas”, mas nas poesias essa visão desaparecia: há poemas espontâneos, despreziosos, evocando ao modo *naïf*, o ideal modernista da simplicidade. (ibidem, 76-77)

Os periódicos, ao longo dos tempos, mostravam que eram espaços relevantes de debate e construção, um extraordinário meio de divulgação do Modernismo. Não houve outro órgão que difundisse de forma tão intensa as ideias e as mudanças do período no Brasil: através das revistas os intelectuais se uniram em prol de mudanças. A cada novo periódico ideias aparecem e o movimento amadurece. As revistas construíram uma nova visão da arte, integrando pensamentos, conceitos e formas diversas de representação. Foram determinantes para o desenvolvimento do setor gráfico brasileiro, pois aderiram às novas tecnologias para modernizar as reproduções. Eram jovens abertos aos avanços trazidos pelo progresso, porém que buscavam descobrir as raízes de um país em formação.

1.6.7. Revista de Antropofagia (1928 - 1929)

Oswald foi um intelectual combativo. Entre suas produções estão manifestos, artigos e críticas, além de outras produções literárias. Sua atuação foi marcante na imprensa brasileira desde *O Pirralho*. Teve participação efetiva na preparação da *Semana de Arte Moderna*, mas nos periódicos sua atuação foi discreta. Sua ausência explica-se devido às viagens à Europa, entre 1923 e 1926. Em 1928 funda a *Revista de Antropofagia* (Cf. Fig. 220), um periódico modelado às suas ideias e perfil. No primeiro exemplar, de forma incisiva afirma que a revista está acima de todos os grupos e aberta a todas as mani-

festações: “*Revista de Antropofagia* não tem orientação ou pensamento de espécie alguma: só tem estômago” (Machado & Bopp, 1928:8). Com uma postura polêmica, o periódico se posiciona em relação ao movimento, lembrando a postura adotada por *Festa*, com a diferença de que *Festa* via como superada a ruptura promovida em 1922. Oswald retoma a postura radical, a visão da destruição, as ideias da *Semana de 22*.

De acordo com Maria Eugênia Boaventura, a antropofagia “afasta-se do espírito ingenuamente brincalhão do primeiro momento do Modernismo e se insere na categoria de vanguarda” (Boaventura, 1985:5 citado por Marques, 2013:93). Os periódicos anteriores procuraram reiterar e difundir as propostas do Modernismo na tentativa de transformar a posição do movimento, todavia a *Revista de Antropofagia* reintroduziu a destruição e o dissenso, e a tensão volta ao movimento, que sofre uma revisão.

A publicação se diz incompreendida pelo movimento, acusando que ele havia se limitado a uma mera renovação estética, tema que foi discutido na segunda fase da revista, na série denominada *Moquéns*. Os textos expressam que o Modernismo tinha sido uma enorme “ausência de Brasil” e concluem que o Brasil buscado pelos modernistas era um país de fantasia. Para Oswald, passada a fase de transição, surgia agora o momento das brigas e das “dentaduras”. Na primeira fase há uma efervescência. Essa fase foi denominada de *primeira dentição*, como diziam os redatores da revista. (Marques, 2013:93) A *Revista de Antropofagia* circulou entre maio de 1928 e fevereiro de 1929, com formato simples e tiragem limitada, na direção Alcântara Machado. Circula no meio artístico com colaborações de várias partes do Brasil. Raul Bopp declara que a fase inicial desse periódico “não tinha significação alguma”, pois fora um “simples boletim modernista” (Moraes, 1978:154).

A segunda fase, conhecida como *segunda dentição*, circulou até março de 1929. Após modificações, o corpo editorial foi limitado a Oswald, Raul Bopp e Oswald Costa com direção de Geraldo Ferraz. Passando a circular encartado no *Diário de São Paulo*, ampliando o número de leitores e o alcance de segmentos da população, o periódico buscava elucidar o programa antropofágico e fazia isso em estilo contundente. Ridicularizavam os escritores tradicionais e ex-companheiros do movimento, atiravam para todos os lados. Essa forma desmedida de atuação acabou causando problemas ao jornal.

O periódico radicalizou em todos os sentidos. Vemos o desdobramento das ideias contidas no *Manifesto Antropófago*, (Cf. Fig. 233) escrito por Oswald, um dos documentos fundamentais do Modernismo brasileiro e da história das vanguardas, publicado em 1º de maio de 1928 no primeiro número do periódico, tendo como ilustração o desenho do

quadro *Abaporu*, (1928) de Tarsila do Amaral, que lhe servira de inspiração. A antropofagia foi decorrência da descoberta iniciada na França por Oswald que, além das belezas primitivas do Brasil, as quais já conhecia, descobriu a modernidade verdadeiramente brasileira, o moderno convertido em atributo natural da nossa cultura. O nacionalismo passa a ser a raiz da modernidade; o que parecia nos distanciar da modernidade agora se mostra atualizado, coincidindo com o primitivismo buscado pelas vanguardas. Oswald desejava resgatar a cultura brasileira anterior à colonização, a cultura indígena original da terra. A inovação, entretanto, residia na ideia da canibalização; a devoração da cultura estrangeira desde que deglutida e adaptada (Teles et al., 1995:107-111):

A antropofagia foi o conceito mais polêmico que surgiu a partir do movimento modernista [...]. Mais precisamente, o termo ganhou permanência alguns anos depois, com a publicação do Manifesto Antropofágico, por Oswald de Andrade, em 1928. Ou melhor, no ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha, como queria o anárquico autor de *O rei da vela*. Durante esses 70 anos de canibalismo, a palavra de ordem oswaldiana serviu de mote para outros movimentos de vanguarda [...]. (*Cult – Revista Brasileira de literatura* ed., 1998:43)

A Antropofagia aparecia como maneira de conciliar o desejo de abasileiramento, de construir, pela arte, uma identidade cultural própria com a admiração pelas vanguardas europeias: no canibalismo, “o inimigo era devorado somente se exibisse qualidades especiais; para ser comido e não apenas morto, deveria ter atributos desejáveis como valentia na luta e coragem na derrota. Assim, a degustação do inimigo possibilitaria a aquisição de suas qualidades através de sua destruição” (Resende, s/d). Assim, cultivando o mesmo princípio, Oswald lançou o *Manifesto Antropofágico* com a ideia de alimentar-se de tudo que o estrangeiro trazia para o Brasil, sugando-lhe as ideias e unindo-as às brasileiras, concretizando uma produção artística e cultural rica, criativa, única e própria. Nossa arte nacional não seria uma cópia, seria uma deglutição do que fosse bom internacionalmente, inserido de elementos autóctones, uma arte verdadeiramente brasileira e para brasileiros. (Marques, 2013:97-98)

Os manifestos *Pau-Brasil* e *Antropofágico*, de Oswald, eram a atualização e a libertação do Modernismo brasileiro em relação às vanguardas europeias: nossa modernidade deixava de ser periférica para se tornar uma espécie de fonte da modernidade internacional. A base dos dois manifestos é o Brasil, no primeiro a árvore e no segundo o índio como metáforas. Neles vemos os elementos da cultura estrangeira serem devorados e transformados para serem assimilados. (Teles et al., 1995:114-115)

O quadro *Abaporu*, junto com a *Revista de Antropofagia*, criada por Oswald de Andrade, Alcântara Machado e Tarsila do Amaral, foi um desdobramento do primitivismo de *Pau-Brasil*. O órgão do movimento antropofágico foi a *Revista de Antropofagia*, que

abrigava todas as vertentes do Modernismo e criticava tudo o que não considerasse brasileiro. Almejava ampliar a ruptura, a quebra da cultura considerada “cultura”, iniciada com a *Semana de 22*. A ideia era absorver o máximo possível das culturas estrangeiras, devorá-las e, a partir disso, construir uma linguagem nacional. Nesse sentido, os textos do periódico tendiam à negação do estilo, da técnica, da organização e da construção tradicionais. Faziam da literatura uma “contestação construtiva” (Boaventura, 1985:34-38) a partir da subversão dos códigos lógico e linguístico, apoderando-se de assuntos tratados pelas publicações tradicionais da época, mas expressando sua visão particular. Os temas abordados eram, em sua maioria, desenvolvidos em torno de produções existentes. A paródia foi característica marcante do periódico, tornando-se, então, uma espécie de bricolagem: constitui-se de materiais já existentes. Ainda segundo Boaventura em, *A Vanguarda antropofágica* (1985):

[...] a paródia na revista processa-se pelo mecanismo de incorporação de textos diversificados. A articulação paródica tanto é detectada na macroestrutura (no periódico em si) como na microestrutura, isto é, nas contribuições individuais. Essa composição plural deve ser encarada nos seus variados ângulos e implicações. Primeiro, a fim de constatar o notório caráter inovador de uma produção tipicamente de vanguarda, principalmente no segundo período: um caos aparente espalhado numa folha de jornal que se chamava de revista, à espera do trabalho de decifração destinado ao leitor. Em seguida, atentar para o fato de que esses pedaços de texto (parodicamente invertidos, carregados de ironia e truques retóricos, visando à comicidade) às vezes têm apenas o intuito de: a) desmitificar e negar a ação de antigos companheiros do Modernismo; b) servir de recurso para esconder a escassa elaboração e algumas vezes a pobreza de assunto; c) contribuir para o embasamento e apoio à teoria geral da Antropofagia. (ibidem,1985:24)

Na segunda fase da *Revista de Antropofagia*, surgem os desdobramentos dos termos do manifesto de 1928; explicações e defesa do esforço de descolonização são reforçadas. Oswald escreve: “Todas as nossas reformas, todas as nossas reações costumam ser feitas dentro do bonde da civilização importada. Precisamos saltar do bonde, precisamos queimar o bonde” (Farinaccio, 2001:191).

A revista traz o espírito das vanguardas europeias; seus textos tendem à negação de todas as regras. A linguagem despreza a seriedade dos jornais e não serve apenas à argumentação, mas à criação do humor. (Marques, 2013:43) (Cf. Figs. 220 a 223)

Oswald, no periódico, deu direcionamento a seu anarquismo, atacando a todos, usando o recurso de alcunhas cômicas e escárnio. No terceiro exemplar, a revista afirma seu estilo agressivo: “Não fazemos política literária. Intriga, sim”. O humor agressivo e excessivo foi marca da revista. Buscou, da mesma forma que *Verde e Festa*, a retomada do espírito polêmico. O periódico usa estilo agressivo, marcado pela violência da devoração.

Realizou-se, assim, a síntese das rupturas promovidas pela vanguarda brasileira nos anos 20, superada a crise inicial da geração “futurista”, que alterou a situação da litera-

tura nacional, como dito no *Manifesto Pau-Brasil*. Chega-se à fase em que o Brasil pode ser visto como origem de todas as vanguardas, tema defendido pelo programa antropofágico. Podemos observar isso em algumas publicações do periódico, como em *Poema*, de Abguar Bastos:

Ella [sic] vae [sic] sozinha, tropeçando nas colheitas./ Bate-lhe o sol nos ombros [sic]. Ella [sic] sente que um gosto humano/ deflora-lhe a boca e ilumina-a de absurdos./ Parece que um choro quer sorrir dentro de si./ Parece que o sangue dentro de si quer matal-a [sic]/ e jogar-lhe clarões por cima/ Aquilo é o universo que se despenha dos seus cabelos./ (Pará) Abguar Bastos (Bastos, 1928:2)

Notamos traços modernistas, como os versos livres e brancos, sem métrica e sem rima; traços do *Movimento Antropofágico*, satirizando a linguagem da época a partir da utilização da linguagem portuguesa do século XII, com a imitação do galego português; uma forma de brincar com a poesia medieval ao fazer alusão à vida campestre e, bem como, criando imagens oníricas; uma aproximação com o Surrealismo.

No trecho do *Manifesto Antropófago* publicado no periódico, "Só a antropofagia nos une", uma frase irônica e de duplo sentido, na qual o autor pretende mostrar que a união surge do compartilhamento de ideias e da deglutição do outro, percebe-se a essência do *Movimento Antropofágico*: "Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismos [sic]. De todas as religiões. De todos os tratados de paz" (Andrade, 1928 citado por Teles, 1976:293). Procura mostrar que tudo o que existe é válido desde que "processado" e transformado, por meio da releitura, em um novo produto: um produto nacional.

Da mesma forma, Oswald transforma a frase clássica da literatura inglesa: "*Tupy, or not tupy that is the question*", em uma referência ao *Movimento Antropofágico* e à cultura nacional, tanto na sonoridade quanto na ortografia, questionando: *Ser ou não ser índio? Ser ou não ser brasileiro?, eis a questão*. Percebemos que no trecho citado, Oswald utiliza o português em sua forma arcaica, fazendo uma brincadeira com a língua. O artigo *A Língua Tupy*, de Plínio Salgado (1928:7), publicado no primeiro exemplar da *Revista de Antropofagia*, é uma crítica ao grupo *Verde-Amarelo*, que fazia oposição ao *Movimento Antropofágico*, ressaltando o contraste de opiniões. O grupo *Verde-Amarelo* defendia uma arte isenta de influências estrangeiras. Oswald e seu grupo defendiam que a influência estrangeira era saudável e indispensável, desde que deglutida e transformada. O *Movimento Antropofágico* foi um dos mais importantes de nossa cultura, o de maior repercussão na história da cultura brasileira, em seus múltiplos aspectos: literários, musicais e dramaturgicos. (Marques, 2013:46-47)

Uma revista que apresenta *layout* e diagramação inovadores para uma revista literária, um periódico que atingiu a população em maior escala, por ter sido encartado no jornal. Agressiva esteticamente e conceitualmente. (Cf. Figs. 220 a 232) A diagramação e o formato da publicação seguem o conceito de tabloide, diferente das anteriores. Há inserção de imagens ilustrando as matérias.

1.7. As questões estéticas e as revistas do Modernismo

Ivan Marques, em sua análise das revistas modernistas, no livro *O Modernismo em Revista* (2013), diz que “o pensamento estético das revistas modernistas se define do modo não programado na sucessão dos artigos, ao acaso das resenhas, dos comentários e das polêmicas criadas – material de caráter incerto ou ‘selvagem’, mas, sem dúvida, revelador, ao qual se junta, com menos frequência, o ensaísmo teórico mais atento” (Marques, 2013:103).

Em *Klaxon* vemos um dos postulados das vanguardas, “a arte pela vida”. Essa visão aparece em meio a notas. Observamos a substituição da contemplação por um espírito engajado e atual. A arte empenhada na vida, na modernidade, na atualidade. No artigo *O homenzinho que não pensou*²⁸, de Mário de Andrade, vemos a literatura adaptando a vida contemporânea da década de 20, o culto ao progresso, a velocidade, a linguagem do cinema, as leis científicas regendo a vida, ideias expressando o espírito da modernidade. Mário, a exemplo de Charles Chaplin, diz: “Criemos como Carlitos uma arte de alegria! Riamos às gargalhadas!”. Alegria seria a palavra chave do Modernismo; não aparece só nas revistas, mas em todas as publicações modernistas. É o sinônimo da libertação e o elemento de oposição aos rígidos esquemas literários, ao Parnasianismo, ao Romantismo, para sair da melancolia que vinha do homem finissecular. A arte da nova era tinha de ser livre e divertida. No sétimo exemplar de *Klaxon*, Mário declara: “arte é felicidade, é alegria, é brinquedo, não é misticismo nem sofrimento”. Essa visão foi a base das artes do período. (idibem, 105)

Estética e A Revista apresentaram uma posição mais séria. *Festa* traz a alegria atrelada ao nome, apesar das raízes simbolistas. Tasso da Silveira, em seu poema-manifesto, diz: “Passou o profundo desconsolo romântico / Passou o estéril ceticismo parnasiano / Passou a angústia das incertezas simbolista” (Silveira, 1927:1). Assim proclamavam a visão de modernidade, uma visão carregada de sentimentos leves e entusiasmada.

²⁸ Andrade, Mario de. O homenzinho que não pensou. *Klaxon*, São Paulo, nº1, p. 10, 15 de julho de 1922.

Mário de Andrade lutou contra o sentimentalismo, mas não excluía as ideias do Futurismo ou a prática de um humor dadaísta: para ele isso caracterizava a realidade. Charles Chaplin foi, para Mário, quem melhor expressou os valores da modernidade: para Chaplin os valores humanos eram mais importantes do que a velocidade e os aeroplanos, o homem mais importante do que os elementos externos. (Marques, 2013:104-105) Para Mário, conforme seu prefácio em *Pauliceia Desvairada*: “Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto”. A modernidade estava na representação dos valores humanos, e não dos símbolos modernos.

Alfredo Bosi (1994), em uma análise sobre o Modernismo brasileiro, declara que há uma oscilação entre duas tendências diversas na fase inicial, “permaneciam baralhadas duas linhas igualmente vanguardistas: a futurista, ou *latu sensu*, a linha de experimentação de uma linguagem moderna, aderente á civilização da técnica e da velocidade; e a primitivista, centrada na libertação e na projeção das forças inconscientes, logo ainda visceralmente romântica, na medida em que Surrealismo e Expressionismo são neo-romantismos radicais do século XX” (Bosi, 1994, citado por Marques, 2013:106).

Mário, em *Klaxon*, luta para defender o movimento do Classicismo e para diferenciá-lo do Futurismo. Não era a favor da guerra, da destruição dos museus e bibliotecas, ideias propagadas pelos futuristas e não desprezava o passado: tinha uma posição espiritualista levada ao extremo em *Festa*; entendia o manifesto futurista como apenas o espírito de modernidade universal.

As revistas, como pudemos observar, através dos diversos estudos pesquisados, tiveram a função de divulgar o Modernismo, explicitar seus contornos, delimitar sua ação, definindo as diferenças entre os movimentos de vanguarda. Em *Terra roxa*, Oswald expressa “pingos nos ismos”; queria esclarecer que precisavam redigir os critérios a serem seguidos. Mário, em *Klaxon*, defende a profundidade dos elementos que nascem de cada contexto e valoriza a comoção, não em oposição ao Futurismo, mas como rejeição às ideias clássicas de harmonia e racionalidade. Para Mário, modernidade tem sentido de sinceridade. Defende também que o poema é uma “imposição de dentro para fora”, avesso a esquemas, e que sua espontaneidade não deve ser cerceada, mesmo que resulte em destruição da sintaxe. Essa associação do sentimentalismo à impulsão ao subconsciente vemos em *L'Esprit Nouveau*, que teve forte influência em Mário de Andrade. (Marques, 2013:107)

Os postulados de Marinetti não estavam em sintonia com os “futuristas de 22”. A revista *Fon!-Fon!* publica, em 1921, um artigo de Sérgio Buarque de Hollanda, no qual diz que os pontos de contato da vanguarda brasileira eram antes os “moderníssimos da França” – a lista incluía Romain Rolland e Marcel Proust e também Max Jacob, Apollinaire, Picabia e Tzara. Em *Estética*, Sérgio Buarque e Prudente de Moraes deram sequência à posição anti-clássica e anti-intelectualista iniciada por Mário da Andrade.

A polêmica contra o Futurismo é suavizada, mas em *Estética* vemos a radicalização contra o racionalismo. A revista avaliava a obra de arte como expressões do inconsciente e das intuições de seu criador, tecendo diálogo com a poética surrealista. O irracionalismo é visto nos textos de Prudente de Moraes e de outros colaboradores, composições segundo o modelo de “escrita automática” (ibidem, 108). O Cubismo será tema de artigo em *Estética*, no qual Renato Almeida aponta seu desacordo com a época moderna, lamentando a imobilidade dessas artes “em que a ordem plástica domina a sentimental” (Almeida, 1924:23-28). (Marques, 2013:107-108)

O debate estético das revistas modernistas foi do objetivismo ao subjetivismo. No início duas vertentes coexistem. Quando a concepção de Modernismo estava atrelada à temática do novo e da vida civilizada, parecia ser difícil aceitar como moderna uma poesia subjetiva e melancólica, como a dos penumbristas. Em *A Revista*, aparecem críticas à subjetividade. De um lado, o subjetivismo dos românticos; de outro, o objetivismo da literatura realista, parnasiana ou clássica. Entre as duas, o movimento modernista afirmava pluralidade de seus temas e recursos.

Sem distinção entre temas poéticos, buscava-se a não distinção entre procedimentos, admitindo-se que o poeta modernista criasse versos tradicionais e “todos os outros tipos que quiser”. Mário, em *Estética*, escreve: “metrificação jamais quis dizer passadismo, e que verso livre, por seu turno, tem suas leis” (Andrade, M., 1925:290-306). Em *A Revista*, Drummond procura dissociar o Modernismo da técnica do verso livre e conclui dizendo que “a poesia modernista, já o disse alguém, é a poesia do ar livre” (Marques, 2013: 110).

Em *Terra roxa* há o questionamento sobre o que é o Modernismo e sobre o espírito moderno. O Modernismo tem seu cerne na simplicidade, ligado a posições anti-intelectuais, da confusão de conceitos iniciais, futurista e primitivista em *Klaxon*, e primitivista em *Estética* e em outros periódicos. A referência à psicanálise perpassa pelos periódicos uma evidência do interesse pela pesquisa do inconsciente.

Na *Revista de Antropofagia* o primitivismo se mostra afiado e agressivo, resistente a todas as regras, mas aberto e assimilador, com um perfil futurista e selvagem. *Festa* ignorou o primitivismo e a desumanização causada pela máquina e pelo materialismo.

Para Ivan Marques, o Modernismo brasileiro dividiu-se em duas fases. Uma de renovação estética e exagero da atitude de combate, como símbolo a *Semana de 22*. A outra, iniciada em 1924, traz uma volta ao passado e à realidade brasileira. O marco foi a viagem dos modernistas a Minas, acompanhando o poeta franco-suíço Blaise Cendrars, dando início à estética *Pau-Brasil*, que valorizava as fontes populares e primitivas da cultural nacional. Essa nova posição, na verdade, foi um desdobramento; era a radicalização e o combate ao passadismo. Importante momento, pois surgiram obras tipicamente modernistas. (ibidem, 114)

Segundo o crítico Luiz Lafetá, em *1930: A crítica e o modernismo* (2000), o ponto mais importante da história do movimento foi a passagem do “projeto estético” da década de 20, cujo foco era a linguagem para o “projeto ideológico”²⁹ que marcaria o decênio seguinte. (Lafetá, 2000, citado por Marques, 2013:114) Entretanto, nas revistas modernistas, antes da inflexão nacionalista de 1924, já apareciam o ímpeto construtivo e a desconfiança em relação à vanguarda como o Futurismo e o Cubismo, considerados, pelos grupos artísticos, estetizantes. *Klaxon* relaciona vida e arte, procurando evitar os perigos do “estetismo”. Mário de Andrade, em *Klaxon*, faz do primitivismo a forma de combate à tradição. Em *Estética*, diria que o primitivismo é sinônimo de simplicidade, em oposição à “literatice” (ibidem, 114).

As revistas literárias não focaram só na literatura: ou no problema da reforma estética ou na luta contra o passadismo. As revistas *Klaxon* e *Estética* abriram-se para outras artes e os problemas brasileiros. *A Revista* se dizia um órgão político. Em *Terra roxa* e *Revista de Antropofagia*, a discussão sobre literatura ficou em segundo plano. Assim, vemos que o que se impôs desde o início foi o princípio da arte interessada na terra e na história. Todos os periódicos literários do Modernismo foram nacionalistas, mesmo *Festa*, que nega o primitivismo em favor do espiritismo, sem negligenciar os problemas brasileiros. Outras revistas do período sustentavam o espírito nacionalista: ser brasileiro era importante. O nacionalismo da década de 20 foi a solução modernista para ultrapassar o período experimental das vanguardas, sem romper com algumas das conquistas fundamentais, conforme Gilda de Mello, em *Vanguardas e nacionalismo na década de*

²⁹ Cf. João Luiz Lafetá, *1930: A crítica e o modernismo*. (pp. 29 – 33 e 251). São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

20 (1980). O nacionalismo parece ter significado muito mais que uma ampliação de temas e forma.³⁰ (Mello e Souza, 1980, citado por Marques, 2013:117)

Sem perder o contato com as vanguardas que se pautavam pela busca do irracional, do alógico, como o Expressionismo e o Surrealismo, os modernistas brasileiros atuaram formatando nossa modernidade, sem perder os valores e os elementos que faziam parte da cultura. O contato com o primitivismo trouxe para os artistas uma revalorização de nossas potencialidades; ressaltou o localismo, invertendo o curso normal dos fatos; encontrou uma arte original, valorizando os elementos da nossa terra e cultura.

Nesse período, repleto de transformações, surge uma arte com características nacionais que une as representações literárias e artísticas, uma interagindo com a outra, completando-se, com imagens e letras em prol de uma arte que representasse nossa cultura e nosso povo. A semente plantada pelas revistas literárias florescerá nas obras de Tarsila e Oswald de Andrade na fase *pau-brasil*. (Marques, 2013:116-117)

É a fase das artes brasileiras que aproxima as formas de expressão. Pintura e poesia se completam e se transformam. Os intelectuais e artistas buscam, juntos, trazer para as artes uma expressão que representasse os valores e referências de nosso país, mostrando nossas particularidades e, dessa forma, criando uma representação próxima do povo brasileiro, uma arte que valorizasse nosso falar e nossas cores.

Oswald e Tarsila, apresentando o Brasil de muitos brasis, valorizam nossas riquezas naturais e mudam, definitivamente, a arte nacional.

³⁰ Cf. Gilda de Mello e Souza, *Vanguarda e nacionalismo na década de 20*, originalmente escrito para figurar no catálogo da exposição “O modernismo – pintura brasileira contemporânea de 1917 a 1930”, realizada no Museu Lasar Segall, maio de 1975. O texto foi reproduzido in: Mello e Souza, Gilda. *O Baile das Quatro Artes*. Exercícios de Leitura. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980, pp. 249-77.

Capítulo 2

Os desdobramentos do movimento modernista brasileiro

Analizando a pintura de Tarsila do Amaral na fase *pau-brasil* e a *Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade

Após uma visão sobre como o Modernismo brasileiro se formou e difundiu pelo país, apontando as revistas como principal órgão de debate do movimento, onde as artes se transformaram e os conceitos foram consolidados. Nas revistas as representações artísticas iniciam um diálogo: literatura e artes plásticas buscam formas de representação que tenham características nacionais, que representem as nossas tradições e o nosso povo, uma arte com raízes no país.

Neste capítulo, estudar-se-á o Modernismo na fase *pau-brasil*, analisando as produções poéticas de Oswald de Andrade, compreendidas no livro de poesias *Pau-Brasil*, publicado após o manifesto de 1924, bem como as obras de Tarsila do Amaral da mesma fase. Nesse momento do movimento modernista literatura e pintura interagem; texto e imagem caminham juntos em prol da renovação da arte nacional. Travar-se-á um olhar minucioso para as produções literárias de Oswald, na tentativa de mostrar como os conceitos do movimento aparecem em suas produções, assim como nas obras de Tarsila, a qual representou um Brasil real com seus temas e componentes verdadeiros: uma pintura atualizada pela técnica e pelas influências europeias, mas inserida na temática nacional.

Na análise apontarei os conceitos que nortearam o desenvolvimento da fase *pau-brasil* dentro do Modernismo brasileiro e de que maneira literatura e pintura se interrelacionaram, produzindo obras que se complementaram na abordagem de temas, formas de representação, conceitos e influências.

2.1. Os desdobramentos do movimento modernista brasileiro

[...] depois de ter escrito os longos poemas de “Du Monde Entier”, Cendrars publicou suas impressões de viagem, em pequeninos poemas, entre os quais numerosos eram os que eram simples brincadeiras. Lamento não ter em mãos as “Pages de Route” para delas transcrever alguns exemplos. Esses pequenos poemas tiveram, sem sombra de dúvida, uma grande influência sobre Oswald de Andrade em “Pau Brasil”. (Bandeira, 1957 citado por Eulalio, 2001:460)

A questão do nacionalismo cultural e político aviltaram com a publicação do *Manifesto Pau-Brasil*, de Oswald, em 1924, aliado à conscientização política do grupo modernista.

Conforme visto no capítulo anterior, nas revistas literárias os temas do nacionalismo e da brasilidade são constantes. Esse argumento de fundo nacionalista visava à brasilidade impressa como cunho em uma obra de arte, o que será evidente nas produções de Tarsila e de outros modernistas, como nas pesquisas de Vicente do Rêgo Monteiro, em Paris, visando a trazer a tradição decorativa de inspiração indígena para a arte. (Amaral, 1972:220 e 229-230)

Foi através do estudo de nossa realidade que obteríamos nossa expressão mais legítima. O percurso começou com as experiências dos artistas brasileiros que estudaram na Europa e se consolidou na década de 30. Conforme Mário Pedrosa em *Dimensões da Arte* (1964), citado por Aracy Amaral: “[...] Por paradoxal que possa parecer, foi pela consciência do seu ‘internacionalismo modernista’”, na expressão de Mário, que o movimento chegou – outra expressão de Mário – ao seu “nacionalismo embrabecido”. (Pedrosa, 1964, citado por Amaral, 1972:221).³¹

Se no tempo de *Klaxon* a preocupação era redimensionar o passado e lançar o futuro como meta, rompendo o vínculo com a arte importada e sem raízes, em 1924 as artes plásticas e a literatura procuravam redimensionar a problemática cultural sob o tema da “questão nacional”. Não era nem Futurismo, nem Modernismo, mas *Brasileirismo*, conceito criado por intelectuais e artistas para debater a brasilidade nas artes e na cultura. O nacionalismo modernista não teve apenas uma interpretação da cultura, por tal razão surgiram diversas vertentes. Este estudo focará nas obras de Oswald de Andrade e de Tarsila do Amaral que, unindo pintura e literatura, representaram a brasilidade, definida por Oswald no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, unindo as formas de representação, texto e imagem, falando uma única linguagem.

A união das formas de expressão, texto e imagem atuarão em conjunto, compondo uma nova visão da representação. No capítulo anterior vimos que as revistas buscaram a integração entre as formas de representação, a divulgação das novas ideias, as raízes que formaram a nossa cultura e absorveram a modernidade; contudo, a inovação visual virá com as ideias de Oswald lançadas no manifesto de 1924. Os periódicos inovaram na digramação no uso das letras como forma de grafismo, alguns abusaram dos tamanhos, do peso e dos espaçamentos das letras. As ilustrações ganharam espaço e novos traços. As artes procuravam as linhas que representassem o Brasil, uma arte que fosse formada por nossa essência cultural.

³¹ Cf. Mário Pedrosa, *Dimensões da Arte*. (cap. “Semana de Arte Moderna”, transcrição da conferência realizada no auditório do Ministério da Educação, no 30º aniversário da Semana de Arte Moderna) (p. 131). Departamento de Imprensa Nacional, 1964.

Os artistas assimilaram as novas técnicas de expressão, introduziram os novos conceitos na arte e começaram a traçar um novo percurso visual e textual, um caminho interagindo na representação do outro. (Alambert, 1997:68)

O manifesto publicado por Oswald em 1924 foi um dos documentos mais polêmicos, arquitetado ainda sobre o espírito crítico e de ruptura da *Semana de 22*. Oswald preconizava o que nomeou de *poesia de exportação em oposição à poesia de importação*, libertando a poesia dos vínculos da metrificacão e da rima. Fundamentada em princípios primitivistas e na abertura à incorporacão do cotidiano e da vida na estética, ele queria: “[...] a língua sem arcadismos. Sem erudição. Natural e Neológica. A contribuicão milionária de todos os erros [...]. Contra a argúcia naturalista, a síntese. Contra a cópia, a invenção, a surpresa” (Andrade, 1924, citado por Teles, 1976:267).³²

A poesia *Pau-Brasil* representou um marco; os modernistas descobririam a existênciade um contexto cultural para ser explorado dentro do país. Paulo Prado, no prefácio do livro de poesias *Pau-Brasil*, publicado em 1925, fala sobre a “conversão” oswaldiana:

Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um ateliê da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. A volta à pátria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelaçãosurpreendente de que o Brasil existia [...] a visãoradiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso. Estava criada a poesia “pau-brasil”. [...] Libertemo-nos das influências nefastas das velhas civilizações em decadência. Do novo movimento deve surgir, fixada, a nova língua brasileira. (Prado, 1925, citado por Andrade, 2000:57-60)

Na Europa Oswald vislumbrou um Brasil para o qual nunca olhou. As ideias absorvidas no exterior originaram um novo entendimento do que seria uma arte nacional, nascida das raízes e de seu povo, uma arte contemporânea inserida no contexto de um Brasil em desenvolvimento, baseada na identidade de uma nação, constituída por diversas raças, religiões e costumes, feita para os brasileiros e com características nacionais. (Andrade, 2000:33-34)

Segundo Haroldo de Campos (1965)³³, a poesia de Oswald é uma poesia radical no que se refere à linguagem, “na medida em que a poesia afeta, na raiz, aquela consciênciaprática, real, que é a linguagem” (ibidem, 7). O Brasil intelectual era até a *Semana de 22* um país onde prevalecia o “patriotismo ornamental” (Antônio Cândido), da retórica tribunícia, contraparte de um regime oligárquico-patriarcal, “[...] Rui Barbosa, “águia de haia”; Coelho Neto, “o último heleno”; Olavo Bilac, “o príncipe dos poetas”, eram deuses incontestes de um Olimpo oficial, no qual o Pégaso parnasiano arrastava seu pesado

³² Oswald de Andrade. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924.

³³ Cf. Haroldo de Campos. “Uma poética da radicalidade”, (1965), apêndice do livro de Oswald de Andrade. *Pau-Brasil. (Obras completas de Oswald de Andrade)* (pp.7-54).São Paulo: Globo, 2000.

caparazão metrificante e a riqueza vocabular era uma espécie de termômetro da consciência ‘ilustrada’” (ibidem, 8).³⁴

A poesia *Pau-Brasil*, nascida do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, representou a transformação dessa situação. Segundo Oswald, “os valores estáveis da mais atrasada literatura do mundo impediam qualquer renovação” (ibidem, 8). A linguagem literária necessitava absorver as modificações, aproximando a escrita do falar cotidiano que, devido às correntes migratórias, incluiu reduções e expressões dos imigrantes.

A poesia de Oswald encontrou no falar cotidiano do brasileiro, especialmente de São Paulo, sua fonte de inspiração. Dessa forma inseriu a atualização da linguagem. No prefácio do livro de poesias de Oswald, Paulo Prado definiu a poesia *Pau-Brasil* como o “ovo de Colombo” e a saudou como “o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro”; via nessa poesia “a reabilitação do nosso falar cotidiano, *sermo plebeius* que o pedantismo dos gramáticos tem querido eliminar da língua escrita”, e percebia o valor de sua abrangência:

Esperemos também que a poesia “pau-brasil” extermine de vez um dos grandes males da raça – o mal da eloquência balofa e roçagante. Nesta época apressada de rápidas realizações a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética. ‘Le poète japonais / Essuie son couteau: / Cette fois l’élouquence est morte’, diz o haikai japonês na sua concisão lapidar. Grande dia esse para as letras brasileiras. Obter, em comprimidos, minutos de poesia. (Andrade. 2000:59)

Nossa literatura possui poetas e poesias de grande valor com obras inovadoras, mas, nem mesmo Mário de Andrade, o “meu poeta Futurista”, como o denominou Oswald, teve uma atitude tão radical perante a linguagem como a que surge na coletânea de Oswald. Podemos afirmar que o livro de poesias *Pau-Brasil* e o manifesto de 1924 são importantes documentos para compreendermos o fazer poético de Oswald; além da originalidade e singularidade de sua concepção primitivista, um programa de reeducação da sensibilidade do homem moderno e uma teoria da cultura brasileira. A criação poética *Pau-Brasil* foi o resultado da teoria cultural que explora os elementos tradicionais da cultura brasileira, gerando um reposicionamento cultural com visão global.

Os modernistas de *Klaxon* e Oswald viam a transformação de maneira positiva, uma forma de a cultura receber uma inserção de conceitos, originando uma nova formação cultural. O Modernismo de *Pau-Brasil* aposta na união entre a cultura nativa e o intelectualismo, um composto híbrido que, além de ratificar a miscigenação brasileira como fator positivo, nos conectaria a um conceito de modernidade universal. (Moraes,

³⁴ Cf. Haroldo de Campos. op. cit. pp.7-8.

1988:229-230)³⁵ Sem romper com a tradição, o primitivismo em *Pau-Brasil* faria uma crítica ao excesso de acepção histórica na nossa arte e tradição acadêmica:

[...] O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominado politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião do penacho. (Andrade, 1924, citado por Teles, 1976:266)

Começa a se delinear a teoria de *Pau-Brasil*, baseada no pensamento de Oswald, na tentativa de implantar seu projeto de renovação estética. Podemos dizer que os modernistas de 1922 romperam com as velhas regras, mas mantiveram o vínculo com a “palavrosidade”, mudaram a estética e redescobriram a eloquência (Andrade, 2000:12), mas a revolução nas artes, sobretudo na literatura, ocorreu com a poesia *Pau-Brasil*. Dela nasce toda uma linha de poética substantiva, de poesia reduzida ao essencial do processo de signos, o que culminará na poesia concreta dos anos 60. Uma poesia industrial em oposição ao artesanato discursivo, institucionalizado na retórica parnasiana.

João Ribeiro, em *Crítica – Os Modernos*, publicado em 1952, fala sobre o sentido pioneiro e radical da poética oswaldiana: “O Sr. Oswald de Andrade com o – Pau Brasil – marcou definitivamente uma época na poesia nacional” (1927). E complementa:

Ele atacou, com absoluta energia, as linhas, os arabescos, os planos, a perspectiva, as cores e a luz. Teve a intuição infantil de escangalhar os brinquedos, para ver como eram por dentro. E viu que não eram coisa alguma. E começou a idear, sem o auxílio das musas, uma arte nova, inconsciente, capaz da máxima trivialidade por oposição ao estilo erguido e à altiloquência dos mestres. Geometrizou a realidade dando esse aspecto primevo, assírio ou egípcio da escultura negra, fabricou manipansos terríficos, e opôs à ânfora grega a beleza romboide das igaçabas. [...] assim nasceu uma poesia nacional que, levantando as tarifas de importação, criou uma indústria brasileira. [...] Para mim ele foi o melhor crítico da ênfase nacional; o que reduziu a complicação do vestuário retórico à folha de parreira simples e primitiva e já de si mesma demasiada e incômoda. Chegou à concepção decimal e infantil que se deve ter do homem: um 8 sobre duas pernas, total dez. (Ribeiro, 1952:90 – 94 citado por Campos, in Andrade, 2000:13)

Em 1928 o crítico escreve já sobre a poesia *Pau-Brasil* e acrescentara que Oswald:

[...] sentia-se, como todos nós, saturado das imitações correntes, e procedeu um pouco à maneira de Descartes, eliminando sucessivamente todas as ideias recebidas, até chegar ao Brasil ainda meio pré-histórico, revelado pelos conquistadores. A poesia ganhou, com essa redução, um sentido novo e original. E aqui é preciso não esquecer o influxo simultâneo do seu colega Mário de Andrade, o esteta.³⁶ (Ribeiro, 1952, citado por Campos, in Andrade, 2000:14)

Podemos dizer que a sintaxe oswaldiana importou para a poesia a técnica da montagem procedente das artes plásticas e do cinema, resultando em uma poesia objetiva, direta e rápida, construída através de cortes, quebrando a expectativa do leitor, forçando-o a par-

³⁵ Este artigo é o desenvolvimento de uma reflexão já apresentada no livro *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro, Graal. 1978. - Estudos filosóficos, Rio de Janeiro, vol. 1, nº2, páginas 220-238, Rio de Janeiro 1988.

³⁶ Cf. João Ribeiro, *Crítica – Os Modernos*. (pp. 90-98). Edição da Academia brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 1952.

ticipar do processo criativo. Uma poesia de postura crítica, de tomada de consciência e de objetivação na linguagem. Portanto, a poesia de Oswald ocorre por meio de sugestões visuais, compostas por fragmentos justapostos, exigindo do leitor um procedimento semelhante à percepção de uma pintura moderna, em que os fragmentos se unem formando uma imagem composta por segmentos expressivos, frações que seriam articuladas pelo olhar, guardando cada componente seu próprio significado. A relação entre os versos corresponde às colagens cubistas, entre o material colado e o todo do quadro. Os fragmentos inseridos na obra se diluem no plano, como textura, linha, cor; mesmo adquirindo novos significados, preservam a noção original. O leitor constrói as relações entre os versos. Esse procedimento aproxima as artes pela técnica de construção. As conexões na pintura e na poesia surgem através da construção tecida pelo espectador. Entra em cena o repertório individual para finalizar a obra escrita ou pintada. O mundo moderno é representado de forma fragmentada, rápida e sintética.

Segundo Walter Jens, citado por Haroldo de Campos em *Uma poética da radicalidade* (Andrade, 2000:18), no posfácio aos *Ausgewahlte Gediche*,³⁷ de Brecht, 1960, destaca que, nesse formato de composição o poeta “trabalha preferentemente com reduções, com rarefações e abreviaturas estilísticas, de uma tal audácia que o contexto omitido compensa a dimensão escrita do texto”; sua metodologia consistiria em “enfileirar frases justapostas, entre as quais o leitor, para compreender o texto, deve inserir articulações”. Há a eliminação dos elos lógicos, desconexões e absurdos, características do teatro brechtiano. Nos poemas de Oswald na fase *pau-brasil*, a sintaxe nasce não pelo ordenamento lógico do discurso, mas pela montagem de peças que aparecem aleatórias e desconexas e que, pela sobreposição, produzem ideogramas lírico-satíricos da realidade nacional.

Nas poesias, *nova iguaçu* e *biblioteca nacional*, Oswald faz enumerações de nomes de lojas do interior, de títulos de livros. A sintaxe surge da montagem do que parece desconexo; são códigos da realidade, elementos que caracterizam nosso país, sem um ordenamento lógico do discurso: “Confeitaria Três Nações/ Importação e Exportação/ Açougue Ideal/ Leitaria Moderna/ Café do Papagaio/ Armarinho União/ No país sem pecados” (ibidem, 103) e “A Criança Abandonada/ O Doutor Coppelius/ Senhorita Primavera/ Código Civil Brasileiro/ A arte de ganhar no bicho/ O Orador Popular/ O Pólo em Chamas” (ibidem, 120).

³⁷ Cf. Brecht Bertolt, *Ueber Lyrik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1964, pp. 114-115. - Walter Jens, posfácio aos *Ausgewahlte Gediche* (*Poemas Escolhidos*) de Brecht, *idem*, 1960.

Podemos dizer que o Modernismo brasileiro foi um movimento oscilante entre a destruição e a construção. Marcado por um caráter demolidor, no início, mas um movimento essencialmente construtor. Oswald declara em seu manifesto: “[...] O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio Império da literatura nacional. [...] a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Pau-Brasil” (ibidem, 21). Segundo Paulo Prado, “um período de construção criadora sucede agora às lutas da época de destruição revolucionária, das *palavras em liberdade*” (ibidem, 22). A nova arte descrita por Oswald se dissocia do perene para incorporar o casual, aborda sobre a influência da industrialização no progresso das artes, a fragmentação e a articulação dos fragmentos por uma nova sintaxe e simplicidade construtiva. Apela para Cézanne e para as cores da nossa visualidade popular: “[...] Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos” (ibidem, 23). A construção surge a partir do desprezo pela arte tradicional. A sintaxe aparece em oposição à morbidez romântica, o equilíbrio geométrico e o acabamento técnico, orientadores a edificar por meio da invenção e da surpresa contra a cópia de séculos. Um novo caminho para as nossas artes era o início de uma nova forma de expressão. A poesia de Oswald busca a espontaneidade, condição essencial da linguagem dos cronistas e narradores das terras e do povo brasileiro, através de recortes e remontagens de textos, um *ready made* linguístico, conforme citado por Haroldo de Campos (ibidem, 25), do repertório coloquial, dos rituais cotidianos, da cultura decodificada em revistas e das frases-feitas no *Manifesto Pau-Brasil*.

O *ready made* contém os elementos da destruição e da construção, da ordem e da desordem. Foi criado pelo dadaísta Marcel Duchamp. Em 1912, um porta garrafa; em 1913, uma roda de bicicleta; e em 1917 o urinol chamado de Fonte. Isso confere um novo sentido para a arte por meio da subversão do objeto privilegiado, resultando uma nova estética. Décio Pignatari (1964)³⁸, citado por Haroldo de Campos, em *Uma poética da radicalidade*³⁹, definiu a poesia *Pau-Brasil* como “uma poesia *ready made*” devido ao processo de construção poética:

[...] A poesia de Oswald de Andrade é a poesia da posse contra a propriedade. Poesia por contato direto. Sem explicações, sem andaimes, sem preâmbulos ou prenúncios, sem poetização. Com versos que não eram versos. Poesia em versus, pondo em crise o verso: um prosaísmo deliberado que é uma sátira contínua ao próprio verso, livre ou preso. [...] Sua

³⁸ Cf. Décio Pignatari. “Marco Zero de Andrade”, Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 24 de outubro de 1964.

³⁹ Cf. Haroldo de Campos. “Uma poética da radicalidade”, (1965), apêndice do livro de Oswald de Andrade. *Pau-Brasil. (Obras completas de Oswald de Andrade)* (pp. 7-53) 5ª edição. São Paulo: Globo, 2000.

poesia é um realismo auto-expositivo. [...] A coisa, não a ideia da coisa. O fim da arte de representação. Realismo, sem tema ou temática realista: apenas transplante do existente. (Pignatari, 1964, citado por Campos in Andrade, 2000:26)

Fazendo uma analogia entre a arte *ready made* plástica de Duchamp e as poesias de Oswald, constatamos que as duas partem de um ponto comum, o cotidiano. Duchamp retirava do cotidiano os elementos que seriam transformados em obras de arte; Oswald apreende do cotidiano e das tradições brasileiras os componentes de suas poesias. A arte de Duchamp traz o choque, altera o padrão de beleza estabelecido pelas academias. O entendimento das obras depende do repertório individual do espectador e de sua visão do objeto; as poesias de Oswald pedem para que o leitor articule os versos e faça as ligações para seu entendimento. A beleza da poesia não está vinculada à métrica e à rima: o desconectado se conecta através do inusitado, uma nova estética se articula. Oswald usa componentes significativos da cultura e do cotidiano brasileiros, transformando-os em referências textuais, alterando as antigas referências importadas para as nacionais.

Partindo de uma visão nacionalista, a poesia *Pau-Brasil* exaltava aspectos delineados pelo espírito revolucionário de 1922. Desta forma arte e cultura deveriam se pautar pela pesquisa lírica no plano temático e semântico; a arte buscaria os destinos do homem brasileiro; o pitoresco nacional seria tematizado e valorizado, na busca de uma expressão que retratasse a nova sociedade brasileira. *Pau-Brasil* foi uma visualização do Brasil como uma entidade livre. Oswald, Tarsila e Raul Bopp propunham uma pesquisa sobre os aspectos da cultura nacional, suas tendências, costumes e usos. (ibidem, 26)

Oswald, através de textos e crônicas de viajantes, dos primeiros historiadores das terras brasileiras como Pero Vaz de Caminha, Claude d'Abeville, Frei Vicente do Salvador, Gandavo e Frei Manuel Calado, empregando as técnicas do verso livre, da montagem cinematográfica, da fragmentação e da justaposição de imagens, compondo um retrato do que entendia ser o destino brasileiro, sob uma orientação nacionalista crítica. (ibidem, 25)

O movimento *Pau-Brasil* foi um desdobramento do Modernismo que procurou representar, com uma postura político-cultural, o que na Europa era conhecido por “primitivismo”. Traduziam a idealização da natureza para uma forma de reflexão histórico-antropológica de nossa cultura, procurando dar um caráter filosófico às ideias que antes inspiraram os românticos. Constituíam uma exaltação a nosso primitivismo e criticava a colonização e a cultura ocidental, responsáveis pelo fim da experiência de liberdade que se encontraria na origem da vida cultural pré-descobrimento. (Alambert, 1997:73)

Blaise Cendrars, poeta franco-suíço amigo de Oswald e Tarsila, inspirou a vertente *Pau-Brasil*. Conforme Aracy Amaral (1970), sua passagem pelo Brasil na década de 20 resultou na virada nacionalista de nosso Modernismo. A valorização da estética primitivista, defendida por Cendrars, aliada a seu gosto pelo exótico, teriam chamado a atenção dos modernistas brasileiros para a exploração artística de elementos tradicionais e populares de nossa cultura. A tendência primitivista da arte viria se tornar uma marca do fazer artístico moderno, na busca de uma expressão mais pura, independente dos aspectos construtivos.

Segundo o crítico Antônio Cândido em *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária* (2006), os elementos primitivos faziam parte da cultura brasileira no cotidiano, o que tornava o Brasil um campo fértil para as vanguardas mais do que a Europa. Segundo Oswald, no Brasil “as culturas primitivas se misturam à vida quotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente”, o que permitiria criar “um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro” (Cândido, 2006:178 citado por Campos, 2000:28).

Conforme abordado no capítulo anterior, os modernistas da *Semana de 22* romperam com a arte vigente no país, mas diversamente do que ocorreu com a vanguarda europeia, a qual fez uma ruptura com a tradição de séculos, os modernistas brasileiros rompem com a arte importada e sem raízes nacionais, desenvolvida sob os moldes europeus. Nossa arte tradicional havia sido ceifada com a vinda da Missão Francesa, nossa tradição barroca foi desprezada, o Neoclassicismo passou a imperar em terras brasileiras. Esse processo de importação fez com que as raízes artísticas e culturais fossem desprezadas, ocasionando uma ruptura no desenvolvimento artístico e cultural brasileiro.

O Modernismo brasileiro será uma expressão do novo Brasil. Um país que passava por profundas modificações: a sociedade estava em transformação; a escravatura havia sido abolida; a República proclamada; as indústrias surgiam; a imigração aumentava; e as cidades se modernizavam. Um novo espaço plástico começa a aparecer. O objetivo dos intelectuais e artistas era colocar a cultura brasileira coesa com a contemporaneidade. Para formar uma nova consciência cultural, precisávamos buscar as raízes de uma arte que fosse brasileira, valorizando o que era próprio de nossa terra. Nossos artistas, na Europa, começam a enxergar um Brasil nativo com suas riquezas. Essas ideias partem das relações com Cendrars, que via o essencial nas raízes, no nacional e no exótico.

A experiência estrangeira é assimilada e reinventada, com propriedades locais que davam ao produto final um caráter autônomo e, assim, a possibilidade de ser uma arte de

exportação. Assimilamos as técnicas europeias e concebemos uma nova expressão local e universal, bem como o encontro da influência europeia com propriedades brasileiras. (Andrade, 2000: 27)

O novo olhar para as nossas raízes vem a partir da visão de Cendrars, que se encantou com tudo o que os brasileiros não enxergavam na paisagem nacional. No livro *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, 1970, Aracy Amaral faz um estudo sobre a relação de Cendrars com o Modernismo brasileiro, ressalta a visão do poeta franco-suíço como mentora dos brasileiros, e conclui:

[...] sua vinda ao Brasil em 1924 é um marco, no sentido em que dá início à descoberta do Brasil pelos modernistas. À visão já orientada de Tarsila e Oswald em Paris em 1923 [...], segue-se a revisitação do Brasil, quase com os olhos estrangeiros amantes do exótico do europeu que os “guiava”, Cendrars, no caso, no Carnaval do Rio, ou na histórica viagem a Minas de 1924. (Amaral, 1970:2)

Devido à nova visão, diversos elementos foram resgatados em nossa arte: a valorização do negro, que permanecia recalcado em nossa cultura oficial; a recuperação da cultura indígena como oposição e crítica à civilização europeia; e, como reinvidicação de independência cultural, os hábitos e tradições populares.

2.2. Tarsila e a interpretação do Brasil

No anseio da projeção nacional a nossa paulista redescobre em adulta a paisagem dos seus olhos de menina, depois de pintora formada. Sua melhor pintura, a mais caracterizada, sairá desse redescobrimto de si mesma. Aracy Amaral, 2003.

A produção de Tarsila neste período reflete um processo de abasileiramento nos temas de suas obras. Os desenhos produzidos durante a viagem a Minas ilustraram o livro de Cendrars sobre a viagem da França ao Brasil e pelo interior do Brasil. Foram esboços dos quadros da fase *pau-brasil* e o desenho da capa de *Feuilles de route, le Formose*, (1924) (Cf. Fig. 234), o esboço da tela *A Negra* (Cf. Fig. 235), produzido por Tarsila em Paris, em 1923, durante seu estudo com Léger. A viagem às cidades históricas foi de essencial importância na literatura, para a produção poética de Oswald, e na pintura, tornando Tarsila a pioneira de uma pintura legitimamente brasileira. (Amaral, 1970: 45)

Em 1939, Tarsila, em seu artigo *Pintura Pau-Brasil e Antropofagia*, na *Revista Anual do Salão de Maio- RASM*, faz referências à transformação ocorrida em sua arte, resultado da viagem a Minas com Cendrars e Oswald:

Impregnada pelo cubismo, teórica e praticamente, só enxergando Léger, Gleizes, Lhote, meus mestres em Paris; depois de diversas entrevistas sobre o movimento cubista, dadas a vários jornais brasileiros, senti, recém-chegada da Europa, um deslumbramento diante das decorações populares das casas de moradia de São João Del Rei, Tiradentes, Mariana, Con-

gonhas do Campo, Sabará, Ouro Preto e outras pequenas cidades de Minas, cheias de poesia popular. Retorno à tradição, à simplicidade. (Amaral, 1939:39-43)

Tarsila, em suas pinturas, trazia uma renovação artística. Visualizamos o distanciamento das referências e influências acadêmicas internacionais e o aparecimento de cenas autóctones genuínas, expressas de forma substancial e simplificada; uma nova arte centrada na realidade brasileira. A sintetização e a estilização trazem para as obras uma nova expressão plástica. A moderação no uso de traços expressa a modernidade. A nova paleta de cores reforça a ideia da busca pela cor local e do que é representativo da cultura nacional.

O tema desse cenário será a representação do brasileiro; o popular em suas manifestações festivas e místicas, no trabalho, na expressão de sua sensualidade e em sua miséria. Conforme Zílio, em *A Querela do Brasil* (1997:78), os modernistas ignoravam as segmentações sociais e buscam uma representação do país como um todo. As paisagens não se restringem ao rural e a fazendas de café, mas compreendem as cidades com seus símbolos da modernidade, industrialização e suas mudanças estruturais. Nos quadros de Tarsila essa mescla de cenários e símbolos é aparente. Observamos os fios elétricos e as estradas de ferro associadas as palmeiras, elementos que caracterizam as paisagens de cidades brasileiras, imagens do passado inseridas no domínio da modernidade. Tarsila, em suas obras, exhibe o conceito de Léger sobre a máquina na técnica da representação, tendo como símbolo a sociedade moderna, o qual ele utilizará plasticamente segundo o princípio da equivalência, e não de similitude. Conforme Zílio (1997), nas obras de Tarsila, “as máquinas constituem as paisagens que povoam o cotidiano e a imaginação da sociedade industrial que podem substituir os elementos que antes serviam como modelo” (Zílio, 1997:79-80).

Dessa forma, procura integrar na pintura a lógica do funcionamento das máquinas, engrenagens que definem o efeito estético. Assim aparecem os contornos precisos, as cores regularmente moduladas, a matéria lisa e a inscrição da forma e da cor sobre o plano. Nas obras de tema urbano, como *Gare*, de 1925 (Cf. Fig. 236), é visível a relação com os conceitos de Léger, em que os contornos das formas criam a sugestão de volume com o intuito de distinguir cada peça do mecanismo que se articula pelo contraste e pela complementação entre os volumes, produzindo uma organização como um tecido de elementos formais. (ibidem, 80)

Na fase *pau-brasil*, Tarsila busca o desenho esquemático, o equilíbrio entre curvas e retas, influência de Léger. Observamos também traços de Lhote e Gleizes, artistas que

transmitiram uma visão compilada do Cubismo. (ibidem, 81) A brasilidade de Tarsila foi expressa pela linguagem da máquina, na intenção de situar a percepção do Brasil a partir do prisma da industrialização. A máquina será mais que uma referência ao presente: será a forma de compreender o universo simbólico brasileiro, através de um olhar condizente com os aspectos contemporâneos. (ibidem, 82)

O esquema cromático será um fator importante na representação, estimulando sensações e definindo tempos, um item fundamental que Tarsila utilizará de forma diferente da usada por Léger. (Cf. Fig. 237) Através do contraste obter-se-ão os volumes, buscando nos matizes a representação do Brasil em sua diversidade. Haroldo de Campos analisa sobre a cor: “a cor em Tarsila não é um elemento de conteúdo. Será antes um elemento da forma, um formante, uma cor estrutural” (Campos, 1969:69). Assim, os rosas e azuis “caipiras” geometrizados são indicadores, códigos, sinais, vestígios óticos de um contexto brasileiro, os quais indicam uma qualificação dos signos empregados por Tarsila. Nos desenhos, as linhas são determinantes para a estrutura dos elementos, assim o traço aparece na linha que flui em um ritmo suave, construindo o objeto e organizando a superfície.

As produções após a viagem de 1924 apresentam características nacionalistas e nativistas e o “retorno à tradição, à simplicidade”, elementos que dominarão a arte de Tarsila a partir desse período. As paisagens com casarões coloniais e igrejas do século XVIII, um passado que era uma descoberta para os paulistas, vistas pelo olhar modernista adquirem novo entendimento. Em Minas, redescobrem-se as raízes da nacionalidade, o fio condutor para a produção de uma arte brasileira autêntica. (Amaral, 1975a: 121-124)

A viagem de 1924 resultou em importantes produções, como *Morro da Favela*, *Carnaval em Madureira* e *E.F.C.B.*, integrantes da exposição ocorrida na conferência-exposição de Cendrars em São Paulo, em 8 de junho de 1924, sendo considerada a primeira exposição cubista no Brasil. Tarsila produziu o cartaz do evento no qual podemos notar seu traço estilizado começando a aparecer. (Cf. Fig. 238) Em dezembro de 1937, na crônica *Tovalu*, publicada no *Diário de São Paulo*, Tarsila descreve uma das conversas com Cendrars em Paris na década de 20, e aponta como a imaginação fantástica de Cendrars aludia a imagens que ela trabalharia posteriormente:

[...] Cendrars descrevia o Brasil: uma terra de maravilhas que eu mesma não conhecia. Meu testemunho era chamado a cada instante para reforçar a descrição. Da sua fantasia brotavam palmeiras finas como seu pulso, subindo, subindo, por encanto, cem metros de altura para rebentar no alto em três palmas silenciosas. Florestas virgens, coalhadas de serpentes, nos

arredores de São João Del Rei; crocodilos esfaimados no rio das Velhas entre diamantes e pepitas de ouro [...], o Pão de Açúcar esmagando a Guanabara. (*Pinacoteca*, 2008:34)⁴⁰

Entre elas a descrição das palmeiras feita por Cendrars, “N’est-ce pas Tarsila? [...]” e contava: “Palmeiras de 100 metros como meu pulso”. E finalizava: “Et puis, en haut, quatre petites palmes” (Amaral, 1970:61), que Tarsila representou na obra *Palmeiras*, produzida em 1925. (Cf. Fig. 239)

A obra *E.F.C.B.*, Estação Central do Brasil, de 1924 (Cf. Fig.240), exibe a alteração da sociedade brasileira e o processo de industrialização do país. Tarsila constrói a obra pela representação dos opostos e dos contrastes. Nela visualizamos a mistura entre o rural e o urbano. A industrialização nacional foi estimulada no país entre 1914 e 1918, em meio à 1ª Guerra, para suprir as necessidades internas e absorver a mão de obra imigrante. Assim, na década de 20 ocorre um grande desenvolvimento do parque industrial paulista e, em consequência, uma ampla transformação urbana.

A individualização das estruturas do cotidiano foi representada por Tarsila. As diferenças culturais brasileiras penetravam no campo intelectual: não eram apenas costumes, mas formas diferentes de ver e entender o mundo. Foi nesse sentido que Tarsila expôs o Brasil, pelo filtro de seus olhos e noção de tempo. Em *E.F.C.B.*, através da cor, caracteriza as montanhas, os tons de terra da paisagem rural. As palmeiras se transformam em balões verdes inflados, flutuando sobre a terra. Diferentes volumes em tonalidades de cinza dispersos pela paisagem e a representação da fria modernidade miscigenada ao caipirismo das casinhas coloridas oprimidas no morro igualmente aparecem. (Hofmann, 2010:35) Pela cor, Tarsila representa a modernidade cinzenta, mesclada aos tons da terra; a cor do progresso integrada à paisagem rural; cores que representam a cor local, a cor da brasilidade. Massas cinzentas que interferem no cenário, modificando a paisagem rural. Tarsila declara:

Senti um deslumbramento diante das decorações populares das casas de moradia de São João Del Rei, Tiradentes, Mariana, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro Preto, e outras pequenas cidades de Minas, cheias de poesia popular.[...] E assim, São João Del Rei ficou para trás. Passavam morros, morrotes e rios, muito verde, muito azul, muitas matas e muitas pontes também. E algumas palmeiras, altas, espanando o céu. Palmeiras que tocavam as nuvens e tão finas eram, que pareciam pulsos de poeta, pulsos de artista sonhador. Tinham quatro, não, três folhinhas no alto, sem volume, sem meio-tom. Espalhadas na frente de uma casa de fazenda: comprido retângulo branco com quadradinhos azuis, mais uma imagem mineira de fantasia, mais um brinquedo, largado pelo caminho por alguma criança distraída. Pedacos recortados de cartolina, colados sobre o verde-mata riscado a lápis. Contornos recheados de cor. E pela janela avança também o tempo, que, neste caso, volta para trás. [...] *E adiante ia o trenzinho./Quase chegando a Tiradentes.* (Amaral,1939, citado por Amaral, 1975a: 121)

⁴⁰ Catálogo da Exposição – Tarsila viajante, 2008 – Pinacoteca de São Paulo.

Conforme palavras de Oswald: “quando se fazia uma ferrovia era preciso fazê-la rápido, pois do contrário, as florestas tropicais arriscavam avançar sobre as clareiras já abertas” (Andrade, citado por Amaral, 1975a:215). Exatamente como o trem da obra de Tarsila, que já desaparecera.

Após a viagem de 1924, Tarsila enxerga as “múltiplas dimensões da vida humana”, o que a levou a retratar, além das paisagens e ocorrências, os tempos, as estruturas temporais, “cada realidade social segrega o seu tempo ou as suas escalas de tempo, como simples conchas” (Braudel, 1986:36 citado Matos, 2010:97). Podemos ver essas “conchas” nas cenas do cotidiano retratadas pela artista, como as favelas, vilas, estação de trem e o caipira, ambientes distintos de seu tempo, evidenciando os elementos, personagens e temporalidades próprios de cada lugar. Pintar o Brasil no olhar de Tarsila era representar a diversidade com suas individualidades. Na fase *pau-brasil*, pintou os homens imersos em suas temporalidades, usou as teorias e técnicas cubistas, inovando através do uso da cor e dos temas originalmente brasileiros, representando o cotidiano e as matizes reconhecidas como nacionais, criando o conceito de brasilidade.

Em *Morro da Favela*, produzida em 1924 (Cf. Fig. 241), Tarsila mostra o cotidiano da vida na favela e das pessoas que vivem submersas nessa temporalidade. É a representação das transformações sociais ocorridas nas cidades, pois desde o período imperial as autoridades brasileiras investiram na reestruturação da imagem do centro do Rio de Janeiro, através de projetos de urbanização da cidade. Em busca de investimentos, os centros urbanos eram revitalizados e a população pobre removida para áreas marginais, como os morros. Tarsila, mais do que registrar a marginalização da população carente, expressou em suas telas uma realidade local, a situação de miserabilidade dos negros no Brasil. Uma denúncia da marginalização dos negros, caracterizando-os como moradores das favelas.(Hofmann, 2010:38)

A Feira, de 1924, e *A Feira II*, de 1925 (Cf. Figs. 242 e 282), são compostas pelas cores nomeadas de locais, “caipiras”, expondo o cotidiano nacional pelas técnicas cubistas. Na feira ocorre a aproximação de todas as pessoas na vida simples interiorana. Tarsila registra a transformação econômica e cultural brasileira e uma temporalidade específica: a feira foi um evento originado pela presença dos imigrantes nas fazendas de café em São Paulo, que cultivavam outros produtos entre os pés de café. Esses produtos eram vendidos nas feiras dos centros urbanos. Na primeira metade do século XX as feiras são uma expressão cultural no Brasil. Tarsila expôs em suas obras o que seus olhos interpretavam, incorporando a cor local do Brasil interiorano.(Brandão, 1999:24) Conforme

Aracy Amaral aborda em *Tarsila: sua obra e seu Tempo* (1975), a arte de Tarsila era o resultado de sua contínua interpretação da realidade brasileira, e suas telas, um espaço de análise das estruturas sociais. (Amaral, 1975a:121-125)

Em *Paisagem com Touro*, 1925 (Cf. Fig. 243), a pintora valoriza a paisagem e o tempo da natureza, diferentemente das formas em movimento justapostas nas telas *Morro da Favela* e *A Feira*. Esta tela expressa a tranquilidade, a lentidão temporal da vida no campo, a dimensão morosa da vida nacional; o Brasil de múltiplas faces, o país das feiras, favelas, morros, fazendas e centros urbanos, um todo de diversidades culturais e temporais. No olhar de Tarsila, “são tempos diferentes que constituem sociedades diferentes no interior de um mesmo mundo humano e geográfico” (Reis, 1994:39 citado por Matos, 2011:29). Essa visão nos remete para a formação sócio-política brasileira, amparada por uma economia ruralizada, retratando o tempo local. Podemos incluir nessa análise a obra *Vendedor de frutas*, de 1925 (Cf. Fig. 275), uma representação de uma temporalidade específica de uma região do Brasil: as cores representando a brasilidade que Tarsila queria encontrar; as palmeiras caracterizando a terra, com sua fauna, seu povo e suas belezas naturais. A expressão da morosidade local estampada nas feições brasileiras; mais uma vez o negro mestiço como representante do país nas obras de Tarsila. (Brandão, 1999:58)

A Negra, de 1923 (Cf. Fig. 235), produzida no ateliê de Fernand Léger, é considerada uma obra manifesto, uma declaração de sua posição artística diante dos impasses e contradições de seu tempo, indicando o percurso que seguiria desse momento em diante, um brado de liberdade estética e conceitual. (Matos, 2011:33)

A Negra possui uma duplicidade entre formas geométricas abstratas de caráter construtivo, sobrepostas pela colossal figura de uma negra. Tarsila condensou na figura da negra “o universo simbólico brasileiro, em sua diversidade étnica, deixando explícita a marca da herança colonial na formação de nossa cultura”(Costa, [s/d]). A imagem exótica da negra empregada como um esteriótipo, o ponto de partida à atitude crítica a partir desse momento, uma obra ícone. As telas de Tarsila têm como atributo o aspecto geometrizado na construção das imagens em que espessos traços criam um contorno marcante, um limite para as cores e formas. Esse estilo atribue às pinturas características de um desenho, no qual o colorido é fechado em espaços definidos. Podemos inserir nessa análise a tela *Caipirinha*, produzida em 1923 (Cf. Fig. 283): nela vemos a geometrização fragmentando o desenho de Tarsila; os volumes definidos pelas cores; a falta de

profundidade aproximando e, ao mesmo tempo, separando os elementos através da valorização cromática.

“Desenho é uma ideia com uma linha em volta”⁴¹. Podemos dizer que essa definição de desenho cabe perfeitamente para explicar os desenhos de Tarsila. O contorno de suas ideias caracteriza seu traçado e as linhas marcadas e precisas definem as formas, dando vida e sentido a suas obras.

2.3. O internacional da técnica e a redescoberta do Brasil

Tarsila do Amaral inseriu nas questões da cultura brasileira as influências dos conceitos das vanguardas artísticas europeias. Em Paris, estudou na *Academie Julian* e trabalhou com André Lhote, Albert Gleizes e Fernand Léger, um período determinante para sua formação artística. Paris proporciona uma particularidade fundamental no período entre as guerras mundiais: artistas provenientes de várias partes do mundo estão em Paris, ampliando a divulgação das ideias da Escola de Paris, expandindo o relacionamento entre diversas culturas. Tarsila conheceu Marc Chagall da Rússia e Constantin Brancusi da Romênia, o que a aproximou das questões referentes à *art nègre*. (Lino, 2004:21)

Segundo Zilio (1997), existe a influência da escultura *La Nègresse Blanche* (Cf. Fig. 244), de Brancusi, na tela *A Negra*, de Tarsila. O autor aponta para o entusiasmo que existia em Paris pelas artes de diversas origens notadamente pelo primitivismo e a *art naïf*.

No início do século XX, o termo primitivismo aparece para definir determinadas características dentro da arte de vanguarda e da literatura modernista de várias nacionalidades, bem como para definir uma arte não acadêmica, caracterizando-se pela simplificação formal no uso da perspectiva e com temática popular. Artistas consagrados trabalharam ou tiveram afinidades com a concepção de primitivismo ou o estilo *naïf*, entre eles Mikhail Larionov, Paul Klee e Sergey Zagraevsky . A arte *naïf* e a arte primitiva iriam interferir na concepção de arte de praticamente todas as vanguardas artísticas até o Surrealismo. Observamos uma noção de primitivismo esboçada nas cores de Cézanne e em Gauguin. Os novos artistas iriam inserir formas visuais de povos não-ocidentais ou pré-históricos. Parece contraditório, mas a necessidade de entender o

⁴¹ Por Ceu D'Ellia – palestra de Bruno Bozzetto. FAAP, São Paulo novembro de 2009 Acesso em 23/05/2014 <http://iludente.blogspot.com.br/2009/11/melhor-definicao-de-desenho-que-ouvi.html>

mundo por um novo prisma levou os artistas das vanguardas a voltarem-se para a arte primitiva, o não civilizado, trazendo o “olhar deformante” do primitivismo para a arte contemporânea. O atual representado por um olhar primitivo. (Zilio, 1997:27-28)

Para Tarsila, a *art nègre* tinha uma conotação díspar da obra de Brancusi. Não era uma “sugestão plástica”, mas “a própria figura do negro, retirada dos mitos de sua infância na fazenda” (ibidem, 49). O contato com a *art nègre* fortaleceu seus sentimentos em relação a suas origens. Em 1923, Tarsila escreve: “sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas em mim” (Amaral, citado por Amaral, 1975a:84). Tarsila associa em suas obras as emoções decorrentes da sua brasilidade aos conceitos técnicos e teóricos aprendidos com seus professores franceses Lhote, Gleizes e Léger, transformando sua forma de representação. Quando retorna ao Brasil, em 1923, desenvolve a fase *pau-brasil*, na qual insere os conceitos e técnicas absorvidas na Europa. (Lino, 2004:20-22)

2.4. Tarsila e as influências dos mestres na sua visão da brasilidade na pintura

Aluna de André Lhote, Gleizes e Léger, seduzida pela escultura de Brancusi, seu encantamento pela *art nègre* de Brancusi a fez produzir um autorretrato em 1924, no qual esboça uma relação analógica com uma das esculturas do artista romeno, *La Muse Endormie*⁴² (Cf. Fig. 245). Tarsila constata a influência que a arte africana exercia em Picasso, Brancusi, Matisse e Man Ray, por suas produções, nas quais há elementos que remetem à arte africana, como as máscaras na obra *Les demoiselles d'Avignon*, 1907 de Picasso. Podemos também citar Paul Gauguin, com suas obras sobre o Tahiti. A admiração pela arte primitiva consistir-se-ia em um elemento decisivo em sua produção artística, sendo um componente de grande semelhança com as referências nativas de Tarsila, que vinha de uma terra rica culturalmente e um mundo mítico ainda inexplorado nos anos 20. (Amaral, 2001:59-62 e 65-67)

Maria Alice Milliet, no livro *Tarsila, os Melhores Anos* (2011), chama a atenção para o estilo resultante na expressão da sinuosidade da pintura modernista de Tarsila, sendo reflexo da depuração formal de Brancusi e também da atração pelo primitivismo de Henri Rousseau (1844-1910). As naturezas-mortas e as tipologias alegóricas de Rousseau constituem uma referência imagética para as paisagens antropofágicas produ-

⁴² A Musa Adormecida de 1909-10

zidas em 1929. Outra aproximação estabelecida pela crítica orienta-nos a ver o quadro *A Negra*, que antecede a fase *pau-brasil*, como um cruzamento híbrido das mulheres de Picasso com a escultura de Brancusi, produzida no mesmo ano, *La Nègresse Blanche*; com pinturas de Lhote, Gleizes e Léger, associadas a foto que Tarsila guardava em seu álbum de viagens de uma mulher negra, sua babá da infância.

2.4.1. A influência de Lhote

“O desenho de Lothe, admirável pela solidez, é inspirado em Michelângelo: nada de linhas dúbias. As curvas e retas se sucedem bem definidas para serem depois ligadas entre si numa passagem imperceptível.”

Tarsila conheceu Blaise Cendrars no período em que frequentou o ateliê de Lhote e este a apresentou aos outros mestres Léger e Gleizes. Lhote e Gleizes eram pintores e teóricos que permeavam suas obras através de textos teóricos, esclarecendo suas representações. Lhote, em 1917, publica *De la Composition Classique*, desenvolvida a partir de críticas às teorias do Impressionismo; à maneira de se organizar a superfície pictórica; à submissão da forma à cor e ao gosto pelo “exótico”; à estravagância de Claude Monet que, ao trabalhar referências das estampas japonesas e das miniaturas persas, recusava a tradição pictórica. (Lino, 2004:22)

Lhote considerava os fauvistas, que desenvolveram o apreço pelo negro e o arcaico, e os impressionistas artistas que produziam uma “arte efêmera”, destacando a necessidade de uma “ordem na pintura”. Ressaltava três aspectos: a importância das formas plásticas como resultado da observação da realidade e de uma depuração por meio da geometria das formas naturais percebidas; a predominância da forma sobre a cor, pois a cor não existe sozinha; e a necessidade de organizar as formas sobre a tela segundo as leis físicas do equilíbrio (Lino, 2004:22):

André Lhote (1885-1962) aime la poésie, la musique et les rimes plastiques. La répétition de mêmes lignes, de même formes donne du rythme à ses œuvres et influence le parcours de notre regard sur la toile. Parfois le rythme est donné par une opposition, un balancement entre des éléments qui se répondent ou qui s’opposent. C’est pourquoi jamais, ne résulte dans les compositions très étudiées de Lhote, une sensation de froideur intellectuelle mais au contraire un équilibre évident qui donne aux œuvres toute leur douceur. La façon dont Lhote traite ce genre du paysage est nouvelle à la fois par le choix des couleurs, par le mode de représentation et par la composition générale de ses toiles. Lhote ne copie pas le monde tel qu’il le voit, il le transpose avec la géométrie. André Lhote.⁴³

⁴³ Cf. Exposition temporaire au musée des beaux-arts de Bordeaux du 6 avril 2007 au 3 septembre 2007. (dossier en ligne téléchargeable)

Para Lhote, a arte une dois modos de expressão: a construção da ordem, através da geometria, e a expressão dos sentimentos, através do lirismo, da emoção. Essa fusão torna a arte compreensível e universal. Tarsila estudou com Lhote após a experiência cubista e a publicação da teoria sobre o “chamado à ordem”. Tarsila, em 1936, declara sobre a produção de Lhote:

Seus temas são pintados de forma a ficarem presos ao fundo do quadro, formando com ele um todo, ora uma parte iluminada contrastando com o escuro, ora o contrário, e, para fixar o motivo a esse fundo constituindo com ele uma unidade, faz uma passagem de luz sobre luz ou sombra sobre sombra. (Amaral, 2001:55 citado por Lino, 2004:23)

Tarsila analisa o entendimento de Lhote sobre os mestres do passado: “ele explicava como se podia adaptar a técnica e os métodos de composição dos mestres do passado às exigências da arte contemporânea”. Lhote reconhecia a importância dos grandes mestres da arte. (Amaral, 2001:54-55) O estudo com Lhote aprimorou sua técnica, seu desenho-registro rápido, “na valorização da linha, ou no evidente desejo do mestre em imprimir vigor à suavidade de seu traço”, resultando em uma maior nitidez de suas produções devido à melhor aplicação dos traços finos e contornos bem definidos. (Amaral, 1975a:85 citado por Lino, 2004:23)

Para Lhote, curvas e retas alternadas formam os desenhos, volumes acentuados, efeitos de luz e ritmo. Assim via Lhote a representação; o ritmo vinha da solidez da repetição; a serenidade, das linhas horizontais e verticais; o dinamismo, das inclinações das linhas. (Brandão, 1999:39-40)

Nessa época, Lhote escreve sobre o impacto do primeiro olhar para a produção do artista. A surpresa do contato inicial traz a espontaneidade da expressão. O fazer artístico livre de conhecimentos anteriores demonstrava como o impacto da realidade nunca vista era capaz de produzir um efeito de apagar o conhecimento acadêmico deixando fluir a intuição. (Lhote, 1967, citado por Brandão, 1999:38)⁴⁴ Esse aprendizado foi exercitado na viagem a Minas, por meio da representação das paisagens barrocas, desenhadas ao primeiro olhar, realizando esboços sintéticos num traçado fluido. (Gotlib, 2000:74) A reprodução realizada imediatamente após ser vista, o traçado fluindo com a emoção da primeira visão. Desenhos produzidos só com o que foi rapidamente retido, uma expressão espontânea, quase automática; desenhos produzidos pelas imagens retidas na memória recente. Tarsila desenhava as paisagens mineiras, assim de forma rápida, com traço preciso e sintético.

⁴⁴ Lhote, André. De l'utilisation plastique du coup de foudre. Nouvelle Revue Plastique, 1923. In Les Invariants Plastiques. Paris. Hermann, 1967, p. 69.

Lhote defendia que no Cubismo, assim como no Impressionismo, não se tratava de observar os detalhes de um todo, mas de percebê-los de modo simultâneo, entendendo as ligações escondidas entre os elementos, que escapam à visão fragmentária. A visão global, para Lhote, era o mais importante, conceito que se adequa à produção das vistas urbanas de Tarsila, na qual se abandona o detalhismo em prol de uma visão simultânea e de síntese. (Lhote, 1967, citado por Brandão, 1999:39)

Podemos também observar a influência de Lhote nas concepções das paisagens de Tarsila. Para Lhote a construção da paisagem deriva de formas simples, estilizadas sem profundidade ilusionista, uma “sucessão monumental de elementos naturais ligados [...] partindo da terra para alcançar o céu” (ibidem, 39). Dessa forma, a combinação dos elementos na construção da paisagem não ocorre pelo terreno nem pelas edificações, mas pela “atmosfera que se manifesta por vapores que abafam as formas em certos pontos, por bruma sedosa que une os elementos separados, dando ao espetáculo sua verdadeira unidade pictural” (ibidem, 39).

Conforme Angela Brandão aborda (1999), as ideias de Lhote com relação à paisagem, como unidade construída, elementos relacionados entre si por um efeito de esfumar ou diluir, podem ser associados aos componentes que constituem as paisagens, na fase *pau-brasil*, de Tarsila. Podemos observar nas produções: Congonhas, Ouro Preto e Mariana: as linhas, a sequência e a continuidade linear, a combinação das casas nos desenhos, as igrejas e montanhas que fazem o uso do vazio, da ausência do desenho e do branco do papel para construir a imagem. (Cf. Fig. 251) (ibidem, 21-22)

Na ideia de Lhote, de fusão atmosférica, os objetos surgem na paisagem separados em suas partes. Uma delas seria sacrificada pelo envolvimento atmosférico e desapareceria, produzindo a “fluidez desprezada por paisagistas hipnotizados pelos contornos materiais”. O Cubismo, criticando os efeitos do Impressionismo, aboliu as passagens, adotando o limite preciso. Para Lhote era necessário equilibrar a geometrização do contorno dos objetos através das ‘passagens’. (Brandão, 1999:40)

Em *Manteau Rouge*, de 1923 (Cf. Fig. 247), aparecem aspectos da teoria de Lhote. Na composição observamos as formas elípticas sob um eixo simétrico. Uma composição rígida de formas geométricas alinhadas sob um eixo vertical, fundamentada no equilíbrio. Vemos a predominância da forma sobre a cor, as formas elípticas são preenchidas com tons ocre (pele), vermelhos (corpo/roupa) e azuis (fundo). Tarsila usou a teoria de Lhote no emprego da luz sobre a luz ou a sombra sobre a sombra: no traje, em tons vermelhos, sombra e luz nos tons azuis ao fundo, iluminando a figura. Tarsila incor-

porou os aspectos formais da teoria de Lhote à geometria na composição da tela na busca do equilíbrio. (Lino, 2004:24)

2.4.2. A importância de Gleizes

Albert Gleizes, pintor e teórico cubista, defendeu o Cubismo ao lado de Metzinger, Léger e Gris e dos escritores Apollinaire e Salmon. Entre seus ensaios estão “*Du Cubisme*”, de 1912 desenvolvido com Metzinger, no qual defendem a ideia de que a pintura deveria ser fundamentada na realidade pictórica, fazendo com que o quadro adquirisse a qualidade de objeto independente. Em 1923 publica o artigo “*La Peinture et ses Lois. Ce qui devait Sortir du Cubisme*”⁴⁵, no qual faz uma análise da relação entre espaço e ritmo, sendo a pintura um plano no qual observamos um mundo submetido a um ritmo, como sendo um processo que comanda o motor industrial da atualidade. Essa foi noção de ritmo que Gleizes trouxe para o sua época. (Brandão 199:25-26)

Em sua análise sobre as prováveis relações entre o espaço e o ritmo na superfície pictórica, aborda o espaço da representação artística sendo condicionado à geometria, ciência que estuda o espaço e que exhibe as figuras conforme as possibilidades da superfície bidimensional, nesse caso, o quadro. Segundo Gleizes, as figuras geométricas não geram movimento, são estáticas. Para romper a inércia é necessário dar movimento aos elementos. Esse movimento se constitui de acordo com as dimensões e medidas angulares da superfície pictórica, produzindo o ritmo e dando vida ao quadro. Para Gleizes, o espaço e o ritmo fazem do quadro um organismo completo que responde a duas constituições da natureza: o racional, objetivo e material, que se manifesta no espaço; e o afetivo, subjetivo e espiritual, que se expressa no ritmo. (Gotlib, 2000:76-78)

Lhote e Gleizes ao construírem a superfície composta por um conjunto de elementos abstratos, representavam as questões subjetivas formando um contraponto às formais; por conceitos diferentes, Lhote recorre à poesia e Gleizes ao ritmo. Tarsila, em suas obras, demonstra uma aproximação maior com as questões formais das obras de Gleizes. (Lino, 2004:26)

Tarsila, ao descrever o *Cubismo Integral* de Gleizes como “todo calculado, pesos e contrapesos, equilíbrio, dinamismo convencional, linhas e cores variando ao infinito, mas sempre linhas e cores”, detinha-se ao formalismo da obra: “[...] ausência total de

⁴⁵ http://www.learn.columbia.edu/monographs/picmon/pdf/art_hum_reading_46.pdf - Acesso em 03/03/2014

assunto: linhas e cores variando ao infinito dentro das leis que o seu espírito investigador foram encontrar na arte nova” (Amaral, 2001:64). Gleizes parte do princípio de que o quadro é uma estrutura completa e independente. Nenhuma linha deve prolongar-se pela imaginação ou sair fora dele como nos “quadros-janela”, onde o objeto é cortado. A linha horizontal do mar ou de uma planície intercepta a moldura, prolongando o pensamento e aguçando a imaginação para fora da superfície. (ibidem, 64) Dentro do quadro em entrelaçamento, as linhas dos planos de cores coordenadas em perspectiva dão a ideia de movimento, a base de toda a natureza. O movimento é criado pelo olhar que instintivamente segue os contornos, dando voltas dentro do quadro. Essa pintura que vem do interior do ser para o exterior, sem assunto indicado pelas coisas que a rodeiam, é o *Cubismo Integral* que Gleizes defendia. Com Gleizes, Tarsila desenvolveu a estruturação do quadro através dos planos interligados. Nas obras desse período, *Composição Cubista* e *Composição Cubista* (com ave), observamos o rigor formal com relação aos princípios cubistas, uma composição definida por planos e formas distintas. (Gotlib, 2000:77) (Cf. Figs. 248 a 250)

Podemos concluir conforme Gotlib, Amaral e Lino que a influência desses mestres em Tarsila foi, no que se refere à composição e à estruturação de suas telas, mais intensa que as teorias que defendiam. Tarsila, nesse período, começa a consolidar seu fazer artístico nos conceitos da atualidade e suas formas geométricas começam a florescer na representação. São formas que ficarão cada vez mais definidas, sólidas e fechadas sobre o próprio desenho. A simplificação, as cores e estruturação dos planos e volumes começam a predominar em sua representação.

2.4.3. Léger: uma influência de traço marcante em Tarsila

“Um quadro organizado, orquestrado como uma partitura, tem necessidades geométricas absolutamente semelhantes a toda a criação objetiva humana (realização industrial ou comercial). Há o peso dos volumes, as relações das linhas, o equilíbrios das cores. Tudo isso necessita de uma ordem absoluta. Léger”

Léger, na aplicação dos princípios cubistas, demonstra preocupação com os aspectos tecnológicos da vida contemporânea, com destaque para a maquinaria. Para ele, a máquina seria a mais bem sucedida e significativa criação humana, conforme escreve Tarsila em uma crônica de abril de 1936⁴⁶. A obra de Léger, segundo Zilio (1997), é diferenciada pelo significado auferido para a máquina como um “instrumento represen-

⁴⁶ Fernad Léger – 2/4/1936 In Tarsila Cronista. Amaral, Aracy. (org)2001:52-54

tativo da sociedade moderna” (1997:79). Nesse sentido, em seus estudos das máquinas, usou o princípio de equivalência. Léger busca “integrar na pintura a própria lógica de funcionamento das máquinas, como engrenagens capazes de, através de uma relação precisa, produzirem um determinado efeito, que no caso seria estético”. Observamos a influência de Léger na fase *pau-brasil* de Tarsila nas obras com predominância do tema urbano, como *A Gare* e *E.F.C.B.*, evidenciando a presença da indústria e seus equipamentos no cenário urbano. (Zilio, 1997:79-81 citado por Lino, 2004:28)

A influência de Léger vai além dos elementos geométricos, da pintura em técnica lisa e dos estudos dos temas urbanos. Alguns críticos apontam para a influência na compreensão da forma e a mistura da estética maquinal com a *art nègre*. Tarsila foi influenciada pelo Cubismo e pela arte negra durante seu período de seus estudos na França. Quando retorna ao Brasil possui uma visão voltada aos interesses locais, na criação de uma arte que repretasse o país, associada ao espírito moderno.

Para Léger o que importava era a nova interpretação do tema, assim o passado avistado pelo espectador moderno era reinterpretado: o tema não deveria refrear o artista, o qual conservaria do tema só o “utilizável”, tirando o melhor partido desse utilizável. Assim da paisagem vista, seria conservado somente o essencial. (Brandão, 1999:42)

As obras de temas urbanos de Tarsila proximam-se das ideias estéticas de Léger e dos elementos de modernização na década de 20. Nos desenhos, a partir das cidades históricas, notamos uma produção pelo olhar do viajante-artista registrando, de passagem, de forma concisa, tudo o que seus olhos avistam e armazenam. Nas telas de Tarsila da fase *pau-brasil*, os contornos são nítidos e definidos. Podemos concluir que são as influências da produção artística de Léger. No entanto, nos desenhos, os contornos são suprimidos, as edificações somem, a definição é realizada por poucas linhas ou por falta. Podemos dizer que há uma aproximação às ideias de Lhote sobre a interrupção dos contornos, importante recurso para as passagens. Conforme aborda Ângela Brandão (1999), Lhote escreve, em seu *Tratado da Paisagem*, no capítulo sobre desenho, que o ponto de partida para a construção da paisagem é o desenho que constrói a realidade. A ausência de cores afasta a imagem da “realidade impessoal” para alcançar uma “realidade superior”. Assim, “toda expressão artística implica numa escolha primordial e tirânica de um elemento a despeito de outros. Trata-se, antes de qualquer coisa, de organizar um sistema e preferências”. A noção de construir através do desenho uma realidade superior e de instituir um código de prioridades remete à visão de síntese dos desenhos de Tarsila. Podemos expor que Tarsila levou para sua apreensão do universo barroco

mineiro a síntese, reduzindo a realidade ao signo puro para a cons-trução de uma rede rítmica simples. (Brandão,1999:40)

A síntese é um aspecto importante nos desenhos de Tarsila, uma atitude modernista carregada de preocupações estéticas exteriores ao Barroco. Foi uma recriação impregnada pelas teorias e apreensões do Cubismo de Lhote e de Léger. Tarsila, em seus desenhos, simplificou as cidades e as paisagens, sem preocupação detalhista ou histórica, transformando o imenso em mínimo. Um espaço criado pela imaginação; uma nova visão sobre a representação com interesses estéticos sob novos conceitos.(ibidem, 43)

Podemos dizer que Léger foi o mestre que influenciou Tarsila de forma mais significativa, conforme abordado anteriormente por Brandão, pois a forma sintetizada com que define as paisagens e cidades mineiras podem estar associadas aos conceitos de Léger com a visão sobre a velocidade dos viajantes modernos. O passado avistado pelo espectador moderno era reinterpretado:

[...] da janela dos vagões ou do vidro do automóvel, conjugados à velocidade adquirida, mudaram o aspecto habitual das coisas. O homem moderno registra cem vezes mais impressões que o artístado século XVIII [...] A condensação do quadro moderno, sua variedade, sua ruptura das formas, é resultante de tudo isso. É certo que a evolução dos meios de locomoção e sua rapidez têm a sua parte de responsabilidade no novo visual. (Léger, 1914, citado por *Funções da pintura*, 1989:30-36)

Segundo Roberto Pontual, em *Arte Brasil 50 anos depois* (1973), o Cubismo de Tarsila sofreu o impacto das curvas do Barroco mineiro, o qual transformou a sua arte. Tarsila acrescentou à geometria cubista “ritmos visuais sinuosos e envolventes de uma tradição barroca tropicalizada, mesclando também a recuperação de temas, iconografias e cores populares com o refinamento auto-conquistado da técnica de tratá-los no âmbito da pintura” (Pontual, 1973:365 citado por Brandão, 1999:24). O interesse de Tarsila pelos elementos da arte barroca transparece nas curvas dos frontões e nas portadas das igrejas dos seus esboços de 1924, nos quais registra as sinuosidades da decoração, detalhes que ganham nova interpretação. (Brandão, 1999:37)

As igrejas de São João Del Rei e Tiradentes aparecem em suas linhas principais, com destaque aos elementos curvilíneos das fachadas barrocas. O olhar de Tarsila será um olhar de passagem sobre as cidades, executando uma apreensão dos elementos essenciais. Vemos uma progressão da síntese, reduzindo seus desenhos ao elementar, à simplificação que vai se aguçando e transformando a sua representação artística. (Brandão, 1999:24:25)

Tarsila busca a redução, com a intenção de não copiar a riqueza formal e a sinuosidade das curvas e contra curvas que avistava. Olha por ângulos diferentes, sugere espaços

abertos, linhas que não terminam, bem como o vazio como elemento de composição; espaços onde animais e elementos se perdem em diversos volumes. A organização geométrica aliada à simplificação das formas cria uma visão parcimoniosa da paisagem, sem perder o ritmo fixado pela composição dos telhados e janelas multiplicados, dando cadência a representação sintetizada.

A pintura *Pau-Brasil* será uma arte com escassez de linhas que aproximam e distanciam os planos, a visibilidade e invisibilidade das formas e o ritmo da repetição planejada, dando rigor e leveza à representação.(Gotlib, 1998 citado por Brandão, 1999:38)

Aracy Amaral ressalta que os desenhos das cidades históricas de Minas eram “sínteses mágicas que apreendiam toda a atmosfera da viagem de ‘descoberta do Brasil’”, feitos a “todos os minutos e todas as horas da viagem [...] em trem ou automóvel, carregados pela ansiedade de conhecer um passado que desvendava pela primeira vez ante eles[...]”⁴⁷. Aracy reforça que eram:

[...] dezenas de esboços rápidos registrados em todo o decorrer da viagem, sobre cada um dos lugares por que passavam ou se detinham. Tão numerosos são estes desenhos da viagem a Minas que é como se Tarsila não houvesse nunca interrompido, em sua linha fina, sensível e fluída, o caminho do seu lápis ligeiro, por seus cadernos de apontamentos. (Amaral, 1970:46 citado por Brandão, 1999:27)

Essa extrema condensação resolvia a questão da fugaz visão dos viajantes que, com um olhar, buscam compreender a totalidade da visão. Nas produções da viagem a Minas, Tarsila utiliza a teoria de Lhote sobre a relevância do primeiro olhar para uma representação, registrando o essencial sinteticamente. A visão breve da artista-viajante produz por linhas sinuosas e firmes uma arte autêntica com uma nova estética, composta por elementos nacionais. (Brandão, 1999:39-40)

Assim, seus desenhos são concretizações reduzidas das paisagens através da geometrização dos elementos pela estética cubista, uma nova leitura para o passado artístico, o Barroco interpretado por um olhar simplificador com redução geométrica e linear. Podemos afirmar que os desenhos, registros rápidos da viagem de 1924, ratificam seu aprendizado com Lhote, pelas linhas contínuas e pela expressão essencial.

Roberto Pontual em *Entre dois Séculos Arte Brasileira do Século XX* (1987), aponta ainda que o aprendizado de Tarsila sobre o Cubismo faz com que se interesse em “intercalar as figuras com puros planos de cor, armações abstratas, tramas de geometria” (Pontual, 1987:54), intenções que aparecem a partir da tela *A Negra*. Tarsila busca os motivos brasileiros e os adapta ao Cubismo, resultando em uma nova expressão

⁴⁷ Amaral, Tarsila. Confissão Geral. Catálogo da Exposição Tarsila 1918-1950. São Paulo, Museu de Arte Moderna, dez. 1950 – apresentação dos desenhos de Tarsila do Amaral.

artística: a estilização e a simplificação geométrica dos elementos compondo o tema nacional. Por um traço suave constrói uma nova visão do Brasil com unidade visual. Para Tarsila, “o Cubismo, pela sua disciplina, pela repulsa em copiar o mundo exterior, embora adapte no intrincado de suas linhas e planos elementos tirados da realidade, é o traço de união entre o naturalismo e o abstracionismo” (ibidem, 54). Por esse entendimento produziu seus desenhos da viagem a Minas, associando as teorias cubistas ao tema extraído da realidade das cidades barrocas, e os abstraiu e os simplificou, sem perder a referência original. (Brandão, 1999:38)

Tarsila insere em suas representações cubistas as curvas da paisagem brasileira, transformando a geometria rígida cubista ao inserir sinuosidade. Podemos tecer um paralelo às produções arquitetônicas de Oscar Niemeyer (1907-2012), que inseriu em suas obras modernistas, baseadas nas teorias de Le Corbusier, as curvas brasileiras, transformando a arquitetura rígida modernista em formas com sinuosidade e características brasileiras. Alegou que a influencia de Le Corbusier “não impediu que [sua] arquitetura seguisse em uma direção diferente”. Niemeyer se destacou por seu uso de formas abstratas e pelas curvas que caracterizam a maioria de suas obras. Escreveu em suas memórias (Niemeyer, 2000:62):

Não é o ângulo reto que me atrai, nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual, a curva que encontro nas montanhas do meu país, no curso sinuoso dos seus rios, nas ondas do mar, no corpo da mulher preferida. De curvas é feito todo o universo, o universo curvo de Einstein. Oscar Niemeyer. (ibidem 169-70)

2.5. Tarsila e o entendimento do Brasil, uma inspiração para a literatura

Tarsila quer representar em suas obras o contexto brasileiro. A caravana de 1924 resultou na redescoberta de um Brasil rico em sua arte, mas escondido sob a aparência do país arcaico e inculto. Tarsila redescobre a cultura brasileira que associa a *art nègre* e aos cenários e figurinos de Léger. A cultura dos escravos, as lembranças de sua infância, o carnaval do Rio e as cidades mineiras: constituíram as referências de formas e cores, elementos significativos para sua composição artística apreendida a partir da observação do cotidiano. (Matos, 2011:93)

Simultaneamente a esse período, Oswald estrutura o *Manifesto Pau-Brasil* e seu livro de poesias. Presenciamos assim, na fase *pau-brasil* a aproximação das artes: uma fase comum à literatura, especialmente em Oswald, e à arte de Tarsila.

Oswald buscava, segundo Aracy Amaral em *Tarsila sua obra e seu tempo* (1975), um primitivismo autóctone, uma cultura intocada pelo colonizador ou pelo europeísmo. Os

desenhos de Tarsila das paisagens, da arquitetura, das cores e dos costumes representaram uma reavaliação dos valores locais e serviram de referências para a construção da obra literária de Oswald. Tarsila produziu suas primeiras obras da fase *pau-brasil* ao regressar da viagem a Minas e ao Rio de Janeiro. São elas *Carnaval em Madureira* (1924) (Cf. Fig. 252), *Morro da Favela* (1924) (Cf. Fig. 241), *O Mamoeiro* (1925) (Cf. Fig. 253), obras realizadas a partir dos esboços das viagens, bases para as composições da fase *pau-brasil*.

Morro da Favela (1924) apresenta múltiplos planos sobrepostos, a paisagem montanhosa. Na composição podemos notar três planos. No primeiro, sem a reprodução da profundidade, a vegetação tipicamente nativa e o mandacaru; as palmeiras com seus caules que parecem balões inflados estão inseridas em um espaço aberto. No segundo plano, os negros, personagens típicos das favelas, e os animais; a representação do componente social. No terceiro, as casas com seus telhados e janelas modulares. (Santini, 2008:116)

A simplificação da paleta de cores foi fundamental em suas pinturas, pois procurou introduzir as cores que representassem o local, a cor como valor de referência, dando identidade à representação. Em seus desenhos rápidos da viagem a Minas, Tarsila marcava as cores das casas nos esboços e alega que encontrou em Minas, as cores de seu passado na fazenda (Lino, 2004:32):

Encontrei em Minas as cores que adorava em criança [...] ensinaram-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado [...] Mas depois vinguei-me da opressão, passando-as para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo, sem medo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a adapta à época moderna. Contornos nítidos, dando a impressão perfeita da distância que separa um objeto do outro. (Amaral, 1939, citado por Amaral, 1975a:121, in Lino, 2004:32)

No quadro *Morro da Favela* estão o rosa, o azul, o verde e o ocre, a paleta de cores que caracteriza a redescoberta do Brasil associada às lembranças de sua infância. A ideia de que as cores do estilo *Pau-Brasil* surgiram da observação das pinturas das igrejas e casas das cidades históricas é reforçada pelas declarações de Tarsila. As novas cores passam a ser agregadas à essência da brasilidade. Segundo Sérgio Milliet:

[...] ficavam para trás os matizes sabidos, os jogos de luz, as procuras de matéria pastosa. Surgia uma pintura limpa e, sobretudo, sem receio dos cânones convencionais. Liberdade, sinceridade e uma certa estilização que muito devia às lições recebidas na Europa, mas que atenuava o desejo de se aproximar, pela pureza, do espírito brasileiro. Nascia a pintura Pau-Brasil [...] Nas cores puras, das linhas simples, na captação sintética de uma realidade nacional, sentimental e ingênua, de que se havia envergonhado antes os artistas de nosso país, estavam os meios de expressão da mensagem regionalista de Tarsila. (Amaral, 2004:92)

A obra de Tarsila poderia ser caracterizada pela definição de Sérgio Milliet: “As cores ditas caipiras, rosas e azuis, as flores de baú, a estilização geométrica das frutas e plantas tropicais, dos caboclos e negros, da melancolia das cidadezinhas, tudo isso enquadrado na solidez da construção cubista”⁴⁸.

Uma mudança de visão que ocorria de dentro para fora do Brasil, começa pela pintura através da nova gama cromática dos quadros de Tarsila. Uma arte estava nascendo, desenvolvendo-se da essência do que Tarsila entendia ser o Brasil, fundamentada nos conceitos e valores da tradição, do cotidiano do povo brasileiro. Segundo Aracy Amaral, Tarsila, na viagem de 1924, se concentra no colorido suave e variado do casario mineiro “[...] Casinhas azuis [sic], verdes, amarelas, rosas e ia indicando nos desenhos as cores observadas” (Amaral, 1970:61).

As cores da decoração popular foram fonte de inspiração da pintura nativista de Tarsila. Com a viagem surgiu o “espírito” da nova pintura de caráter ingênuo e colorido. Lourival Gomes Machado, em seu livro *Retrato da Arte Moderna no Brasil* (1947), citado por Brandão (1999:22) escrito vinte anos após a fase *pau-brasil* de Tarsila, afirma:

De Minas, ou melhor, da ambiência mineira, capaz de despertar em qualquer brasileiro todo o passado e todo o mistério da tradição, nasceu para a pintura o colorido de Tarsila. Todas as cores que o “pobre remediado” das cidades procurava esconder porque relatavam o goto sincero dum passado caipira, uma ternura mole herdada dum ramo menos ariano da família, ou simplesmente o contentamento ingênuo da infância, todas essas cores relegadas então se salvaram. A heroína que praticou este rasgo reintegrou-nos no gosto negado porque autêntico e, desde então, voltamos a gostar do colorido azul perdulário do trópico, do castanho da pele das negras, do rosa dos baús de folha, até do verde meio sombrio das árvores. (Machado, 1947, citado por Amaral, 2004:92)

Constatamos a importância do colorido das antigas cidades mineiras para as telas de Tarsila. As cores indicadas nos esboços da viagem orientaram a realização das pinturas da fase *pau-brasil*. As relações entre os desenhos e as obras desta fase não são diretas. (ibidem:37) Os desenhos foram expressões imediatas, representações do vivido. As cores influenciaram suas pinturas pós viagem, modificando sua paleta de cores. O cenário Barroco influenciou a forma de seus desenhos e a construção de suas vistas desenhadas: pintura e desenho, representações do Brasil por técnicas distintas, mas com influências semelhantes. As duas formas de representação trazem para a arte uma visão atualizada, uma reinterpretação do cotidiano, dos elementos nacionais, das construções dos tempos e do povo; o desenho pela síntese e estilização; a pintura pelas formas, planos e cores. Nasceram as primeiras manifestações de uma pintura de renovação: não da modernidade importada, mas da atualização da linguagem nacional, uma arte com o colorido e as tra-

⁴⁸ A pintura brasileira Tarsila do Amaral Por Joana Faro - <http://www.arelíquia.com.br/artigos%20anteriores/65TarsilaA.html> Acesso em 08/02/3014

dições plásticas locais. A arte da fase *pau-brasil* foi uma representação que abordava um país em modificação, com suas tradições, referências e costumes, com temas e cores extraídos da nossa cultura nacional. Uma arte que valorizava o nacional dos temas e das cores, produzida com as técnicas vanguardistas, traduzindo a modernidade. Tarsila não participou da *Semana de 22*, mas foi uma das figuras mais importantes do Modernismo, ao longo da década de 20, conforme escrito por Raul Bopp (1966), apontando a artista como uma mestra que semeava ideias: tinha um projeto que visava um retorno ao Brasil na sua forma primitiva. Raul Bopp transcreve em *Momentos modernistas no Brasil: 1922 a 1928*, a fala de Tarsila:

Vamos descer à nossa pré-história obscura. Trazer alguma coisa desse fundo imenso, atávico. Catar os anais totêmicos. Remexer raízes de raça, com um pensamento de psicanálise. Desse reencontro com as nossas coisas, num clima criador, poderemos atingir uma nova estrutura de ideias. Solidários com as origens. Fazer um Brasil à nossa semelhança, de encadeamentos profundos. (Amaral, citado por Bopp, 1966:97)

Podemos complementar dizendo que Tarsila valorizou as particularidades locais, envolvendo componentes geográficos, históricos e culturais. Esse sentimento foi evidente nos modernistas preocupados em representar o Brasil, no sentido de mudar a mentalidade cultural e valorizar o produto brasileiro.

Nas telas *O Mamoeiro* (1925) e *A Família* (1924) (Cf. Figs. 253 e 254), da fase *pau-brasil*, observamos a representação dos elementos típicos da nossa flora: o mamoeiro; a paisagem rural brasileira, associada às lembranças de sua infância na fazenda; as cores; e os temas que influenciaram suas obras. Tarsila retratou o povo, a singela família do interior, com seus componentes interioranos, o retrato da família trabalhadora de um Brasil recém saído da escravidão, que não sabia quais os rumos a serem tomados para se tornar um país desenvolvido.

Podemos salientar ainda, nas obras dessa fase, a tensão criada pelos preenchimentos de cores que se tangenciam, restritas a superfícies definidas como retângulos, cilindros, círculos, retas e traços curvilíneos, destacando a construção do espaço, criando um conjunto não gestual. Sua pintura não expressa a intensidade ou posição da pincelada, ou do ato que expressa emoção. Como composição planejada e calculada, suas telas são conjuntos de diversas formas geométricas, conectadas, mas nem sempre em concordância. Em *A Gare* (1925) e *E.F.C.B* (1924), telas de temas urbanos, a tensão entre os elementos proporciona a percepção da modernidade, bem como o tema representado pelos trens, metrópoles, indústrias e pontes, símbolos do mundo moderno. Observamos a dualidade tradição-máquina, a tradição da história voltada para o futuro e a cor caipira vista através da geometrização das formas, o elemento nacional inserido na atualidade.

A aparência de desenho é conferida pelos planos sólidos associados à gama de cores inseridas nos elementos geométricos delimitados por um contorno grosso e preciso. Uma composição geometrizada de solidez aparente, uma pintura fluida com imagens volumosas e irreais. Tarsila produz uma obra de construção racional sem ser rígida, resultando uma pintura que remete a imagens infantis e ingênuas.

Podemos apontar ainda que as pinturas “desenhadas” de Tarsila adquirem um tom de narrativa literária, pois a construção das composições e dos detalhes é estruturada, demonstrando uma preocupação em contar uma história, um percurso visual que narre um episódio, um fato. A partir das imagens registradas na memória, a artista estrutura a composição com a intenção de reproduzir uma cena narrativa.(Brandão, 1999:52-58)

A leitura dos quadros de Tarsila pode ser construída somando-se cada um dos elementos que, juntos, narram o fato. Cada item possui sua relevância e uma ligação com o outro elemento, complementando-se na construção da história. Uma composição delineada e esboçada por linhas e pinceladas precisas, reinterpretando geometrismos e divisões do espaço segundo os princípios de Léger, inspirada nas estruturas das máquinas modernas.(ibidem, 59) A tela é, assim, uma engrenagem em sintonia, em que cada peça se relaciona com a outra: “A relação dos volumes, das linhas e das cores pede uma orquestração e uma ordem absolutas. Todos esses valores acham-se indiscutivelmente, em potencial e dispersos nos objetos modernos, como os aeroplanos, os automóveis, as máquinas agrícolas” (Léger, 1989: 50).

A compreensão da urbanidade de Tarsila foi diferente da de seu mestre Léger. A artista busca a urbanidade na cidade do interior e na lembrança da fazenda, interpretando a modernidade por um ponto de vista próprio. Tarsila inseriu a poesia dos traços e das cores de sua imaginação, individualizando a sua visão de modernidade. Trouxe para sua obra as referências das experiências vividas. (Hofmann, 2010:38)

Sua produção artística não foi uma cópia de Léger, foi assimilada e transformada, como assinala Aracy Amaral. Tarsila procurou dialogar com o que considerava o cerne de suas origens, por um olhar pessoal. Imaginou o seu Brasil; as cores que avaliava serem legitimamente brasileiras, sem a preocupação de simular a realidade; isso era o seu entendimento do real. Resgatando em suas memórias uma interpretação para modernidade, com a intenção de imprimir a brasilidade e definir suas origens. Assim como percebe Carlos Zílio:

Existe, no entanto, uma ingenuidade deliberada da pintura de Tarsila, uma identificação entre sua infância e o populismo do Modernismo, isto é, a canalização do vivido no mundo

da fazenda, com sua vegetação, a mitologia dos escravos, as cores das habitações interioranas. (Zilio, 1997:82)

Na forma como desenvolveu os temas urbanos percebemos os resquícios de sua infância. Em *A Gare* (Cf. Fig. 236), o uso das cores primárias e formas estáticas aludem ao trem de brinquedo, o lúdico inserido à modernidade, incorporando seus códigos pueris na representação, aliados à geometrização e à simplificação.

Léger foi chamado de “o pintor das locomotivas” por Sérgio Milliet (Amaral 2003:119 citado por Hofmann, 2010:38). Influenciou as produções de Tarsila na precisão do traçado, na definição das linhas e no contorno, delimitando os espaços coloridos sem volume. Os trens de Tarsila não possuem a estrutura formal de Léger. O tema surge nas telas *A Gare* e *E.F.C.B.*, traçados em linhas e cores, com o intuito de contar uma história. Sua *pintura-desenhada* é o retrato de um momento, de uma temporalidade. Nessas bases, Tarsila criou sua visão do trem, que desenhou com grossas linhas pretas, enfatizando seus elementos principais. Na obra *E.F.C.B.* (Cf. Fig.240), traços delimitam os elementos essenciais da composição, priorizando objetos. As formas relacionadas ao trem exibem um contorno marcado, fechando os objetos e, por contraste, revelam a fragilidade dos limites quase fluidos, dos componentes da ambientação. O traço sólido se sobrepõe à delicadeza das formas retangulares das casas e janelas; delineando as figuras que representam a modernidade. (Hofmann, 2010:38)

No primeiro plano vemos as estradas sinuosas convergirem em direção à construção de ferro, a fábrica simbolizando o progresso. A cidade está no plano central, fechando a paisagem no entorno das construções. Sobre a casa rosada, mesclada ao tom da terra, uma plataforma, oprimindo árvores e casas, de aparência maciça e cinzenta, os traços que cruzam a construção realçam sua solidez fragmentada. A cidade avança sobre o campo, no fundo acima das colinas. As construções molduram os contornos do relevo, sob um céu azul de nuvens em tons suaves, um céu quase oculto pelos metais acinzentados. No canto, a igreja com suas torres altas, porém não mais altas que o poste em destaque sobre o morro. O chão ocre é liso e plano para receber os trilhos da modernidade. O progresso a invadir e transformar a bucólica paisagem. Assim, Tarsila, com simplicidade, envolve inventividade e manipulação de elementos com subjetividade. Em *E.F.C.B.* não vemos a imagem do trem: ele é insinuado pelos trilhos, pelos vagões estacionados e pelo traçado pesado da ponte. A modernidade cinza domina a paisagem, um trem ausente com sua presença percebida.(ibidem, 39)

Podemos dizer que a obra narra sobre os efeitos da passagem de um trem. Tarsila registra as consequências e transformações, criando uma visão de progresso e de modernidade em conflito na cidade, o desenvolvimento oprimindo o ambiente interiorano. Assim, ao invés de representar o trem, de maneira óbvia, ela o omite, impedindo o espectador de apreender sua estrutura e avaliá-lo. De forma subjetiva e indireta proporciona apenas a visualização das transformações decorrentes de sua presença e o saldo de sua passagem, pois o trem não está à vista. (ibidem, 39)

Tarsila incorporou em suas obras a dinâmica das transformações que a industrialização trazia à vida brasileira. Podemos considerar que essa visão é resultado das influências das tendências artísticas construtivistas, surrealistas e cubistas. Tarsila viu por *olhos livres* “[...] Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres.[...]”⁴⁹, conforme o *Manifesto Pau-Brasil*. Assim explorou a paisagem brasileira por sua ótica e representou a máquina e o primitivo por sua adaptação. Portanto, em *E.F.C.B.*, vemos uma composição geometrizada, marcada por planos definidos e linhas simplificadas, uma representação precisa e equilibrada entre retas e curvas, em que traços fluidos e linhas suaves dividem organizadamente a superfície da tela com traços grossos que marcam o progresso. A tela evidencia o contraste das paisagens rurais e o crescimento industrial de São Paulo, retratando a problematização da realidade nacional na complexa conciliação entre o rural e o urbano, o atraso e o progresso. O cinza, o preto das estradas de ferro e das fábricas com altas chaminés em oposição às nuances do rosa e azul claros, o verde e o amarelo a colorir as casas de arquitetura colonial. (Matos, 2011:330) Observamos, assim, o passado barroco das igrejas e a tradição popular contrastarem com a ponte ferroviária, as sinaleiras e os postes de energia elétrica, símbolos da modernidade e do progresso do país. Portanto, a rigidez das linhas das construções contrastam com a paisagem da vegetação tropical com formas arredondadas e suaves.

O Cubismo de Tarsila possui, atrelado à industrialização, o universo infantil e interiorano do nosso país, fazendo da brasilidade seu traço distintivo na formulação de uma obra que estabeleça a percepção do Brasil a partir da ótica aberta pela industrialização. A inserção das máquinas, além de referências sobre as mudanças do cenário nacional, é uma tentativa de apreensão do universo simbólico brasileiro por um olhar adaptado à contemporaneidade. Tarsila rompe com os valores estéticos instituídos pela arte acadêmica, estabelecendo as bases para a concepção de uma arte realmente brasileira, irreve-

⁴⁹ Cf. *Manifesto Pau Brasil*. citado por. Teles, 1976:270.

rente e alegre. Era o verdadeiro nacionalismo, uma proposta de internacionalização do imaginário brasileiro, constituída pelo popular, nas figuras dos casarios da paisagem e do homem brasileiro e absorvendo a atualidade das sociedades industriais desenvolvidas, cujo modelo o Brasil colocava em ação. (Zilio, 1997:113)

Tarsila, em 1923, escreve para sua filha: “Estou fazendo uns quadros bem brasileiros que têm sido muito apreciados. Agora fiz um que se intitula a *Cuca*. É um bicho esquisito, no mato com um sapo, um tatu e outro bicho inventado”⁵⁰ (Cf. Fig.255). Tarsila identificava em sua produção os elementos que julgava serem representativos do nosso país, o imaginário de um povo, visto pelo olhar moderno. Ela queria representar sua terra inserida de lembranças de sua infância, usando as técnicas absorvidas na Europa.

Partindo dessa premissa, Hofmann aponta que as obras de Tarsila representariam uma versão do Brasil moderno, tanto na paleta de cor como em sua estrutura formal. Guilherme de Almeida analisa: “esse brasileirismo de Tarsila não é uma atitude: é um imperativo do seu sangue, uma função natural do seu espírito e dos seus sentidos”⁵¹ (Almeida, 1950, citado por Amaral. 1975:115). O geometrismo de suas imagens, associadas ao colorido ingênuo, transporta o espectador para uma imagem utópica, de bucólicas cidades, paisagens de fazenda, animais e fantasias.(Hofmann, 2010:10)

Por esta razão seu trabalho estaria ligado à brasilidade, numa tentativa de mostrar sua visão pessoal sobre suas origens. Tarsila afirma que, quando esteve nas cidades mineiras, em viagem com amigos, “o contato com a terra cheia de tradição, as pinturas das igrejas e das moradias daquelas pequenas cidades essencialmente brasileiras [...] despertaram em mim o sentimento de brasilidade”⁵² (Amaral, 1950: 13). A brasilidade buscada pelas artes para o desenvolvimento de uma arte que fosse a representação do nosso país. (Cardoso, 2006:69)

A obra de Tarsila serviu de inspiração para os movimentos literários de Oswald, resultando na aproximação definitiva das representações artísticas brasileiras. Tarsila desenvolveu uma linguagem visual sintética e geometrizada, com visão infantil e lúdica, refletindo parte do seu cotidiano da infância.

Tarsila trata da questão do negro, da utopia de São Paulo, das paisagens do interior, inserindo a visão de suas origens e as influências de seus mestres. Sua obra é reflexo de seu percurso na busca por uma identidade como artista. Em sua produção artística o

⁵⁰ Cf. Carta de Tarsila a Dulce. São Paulo, 23 de fevereiro de 1924, citado por Amaral, 1975a: 118.

⁵¹ Cf. Guilherme de Almeida, *O Diário*, Santos, 30 de dezembro de 1950.

⁵² Cf. “Confissão Geral”. Catálogo da exposição retrospectiva “Tarsila 1918-1950”, Museu de arte de São Paulo, MASP, dezembro de 1950.

desenho predomina, um traço que conduz seu trabalho, dando a direção na compreensão de sua obra.

Seus quadros são como crônicas em formas volumosas, circulares, lineares, determinados por linhas e traços. Para ser interpretada e compreendida, a pintura de Tarsila exige um olhar informal de análise, pois é pelo olhar descomprometido, alheio a toda e qualquer ansiedade de sua época, que sua obra se descortina ao olhar do espectador. Os desenhos de Tarsila ilustraram os livros de poesia de Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*, e de Blaise Cendrars, *Feuilles de route 1, le Formose*. A arte *Pau-Brasil* correspondia, na poesia, a poucas palavras fundamentais; no desenho, a poucos traços essenciais, conforme afirmação de Nádya Gotlib, em *Tarsila do Amaral, a modernista*. (Gotlib, 2000:100-102 e 106-107)

2.6. A Poesia Pau-Brasil

A poética de Oswald de Andrade, em *Pau-Brasil* (1925), apresenta sua visão dos fundamentos da cultura brasileira, sendo a primeira definição da poética da nacionalidade. Pode se dizer que *Pau-Brasil* é uma concretização de conceitos que estavam em desenvolvimento. Conforme Aracy Amaral (1975), a preparação do “projeto *Pau-Brasil*” é iniciado em 1923, período em que ambos viviam em Paris. Foi na Europa que os modernistas brasileiros descobriram a própria terra:

[...] foi a vivência dessa atmosfera preciosa de Paris de 1923, e na qual beberam Tarsila como Oswald, no intercâmbio ocorrido frequentando a vanguarda parisiense (quando, simultaneamente, ele como Tarsila passariam a violentamente valorizar as coisas brasileiras, como vimos, na obra de Tarsila, como em *Jôao Miramar*, na edição definitiva de Oswald, em posição que surgiria em manifesto meses depois, em 1924, o *Pau-Brasil*). (Amaral, 1975a: 109)

Conforme comentado, Oswald antes da década de 20, já questionava sobre a necessidade de uma mudança nas artes brasileiras. Em *O Pirralho* e em seus artigos nos jornais paulistanos, demonstra essa necessidade das artes.

No artigo *Em prol da pintura nacional* (1915), na seção *Lanterna Mágica*, solicitava aos artistas que representassem temas brasileiros, abordando diversos pontos. Entre eles, sobre os artistas que retornavam do exterior com o gosto transformado, “[...] segue-se todo um natural entusiasmo pela arte de lá, pelo meio de lá, pela vida de lá, pela paisagem de lá” (Andrade, 1915:s/p). Essa atitude demonstra a negação de suas origens por parte dos artistas, esquecendo-se da cultura local. Segundo Oswald, os artistas deveriam incorporar as técnicas aprendidas no exterior, mas também deveriam adotar a temática nacional em suas obras (Silveira, 2009:173):

Incorporados ao nosso meio, à nossa vida, é dever deles tirar dos recursos imensos do país, dos tesouros da cor, de luz, de bastidores que os circundam a arte nossa que se afirme, ao lado do nosso imenso trabalho material de construção de cidades e desbravamento de terras, uma manifestação superior de nacionalidade. (Andrade, 1915:s/p, in Silveira, 2009:173)

Podemos dizer que Oswald compreendia a importância do papel da arte na constituição da cultura e no desenvolvimento da civilização. Os artistas precisavam tomar posição frente à sociedade, contribuindo com suas obras para formar uma representação condizente com o importante momento do país. Nas produções deveria constar a temática nacional. Era imperativo representar a contemporaneidade e as novidades formais, anexando a cor local. O Modernismo brasileiro tem como características a incorporação de estilos e técnicas vindas da Europa, aliada ao movimento de introspecção na busca por uma identidade nacional, que irá se consolidar com o manifesto de Oswald em 1924.

A poética *Pau-Brasil* foi uma plataforma temática na qual Oswald ataca o classicismo dos poetas parnasianos, reivindicando como foco central o tema nacional para o que ele classificou de “poesia de exportação”. O movimento modernista brasileiro em 1924 estava dividido; correntes diversas de pensamentos surgiam pelo país. (Silveira, 2009:187-188) Graça Aranha, na Academia Brasileira de Letras, critica as ideias da plataforma *Pau-Brasil*. Oswald o rebate com o artigo *Modernismo atrasado*, publicado no *Jornal do Commercio [sic]*, em 5 de julho de 1924:

[...] Não posso perdoar a Graça Aranha me ter posto no meio dos brilhante renovadores sujeito-dinâmico-objetivos que com tão sacra fúria amarrotaram a Academia na sua última sessão. [...] Graça Aranha é dos mais perigosos fenômenos de cultura que uma nação analfabeta pode desejar. Leu mais duas linhas do que os outros, apanhou três idéias [sic] além das de uso corrente e faquirizado por uma hipnose interior, crédulo e ingênuo, quer impor à *outrance* os seus últimos conhecimentos, quase sempre confusos e caóticos. [...] O seu temperamento agitado levou-o aos graciosos excessos da Semana de Arte Moderna. Hoje, quando da revolução encanecida, brotam os caminhos claros de cada povo, ei-lo, importando para a Academia uma série de abstrações inúteis e querendo impor, como modernistas, alguns dos espíritos mais tardos do país. (Montello, 1994:160 citado por Rodrigues, 2011:13)⁵³

Manuel Bandeira também expressa sua insatisfação sobre o caráter programático e nacionalista do *Manifesto Pau-Brasil*:

A Poesia Brasileira vai entrar para a Liga Nacionalista. Oswald de Andrade acaba de deitar manifesto — uma espécie de plataforma-poema daquilo que ele chama a Poesia Pau-Brasil. Eu protesto. Em primeiro lugar esta história de pau-brasil é blague. Quem na minha geração já viu o famoso pau? Não há mais pau-brasil. O que havia foi todo levado para a Europa pelos piratas franceses dos séculos XVI e XVII. Acabou-se, ainda no tempo em que se escrevia com ‘z’ e servia para a tinturaria. Poesia Pau-Brasil. O nome é comprido demais. Bastava dizer Poesia Pau. Por inteiro: Manifesto Brasil da Poesia Pau. Porque a poesia de programa é pau. O programa de Oswald de Andrade é ser brasileiro. Aborreço os poetas que se lembram da nacionalidade quando fazem versos. Eu quero falar do que me der na

⁵³ Cf. Josué Montello. (1994). *O modernismo na academia. Testemunhos e documentos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.

cabeça. Quero ser eventualmente mistura de turco com sírio-libanês. Quero ter o direito de falar ainda na Grécia. (Bandeira, citado por Moraes,1975: 72-73)⁵⁴

Manuel Bandeira deixa clara a contrariedade entre os modernistas brasileiros desde o esteticismo de *Klaxon* confrontado com a atitude agressiva do manifesto de 1924. Com *Pau-Brasil*, Oswald pretendia mostrar que em qualquer lugar poder-se-ia ter excelência poética. Paulo Prado, no prefácio do livro de poesias *Pau-Brasil*, ratifica o que Oswald defendeu no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*:

Esperemos também que a poesia ‘pau-brasil’ extermine de uma vez um dos grandes males da raça – o mal da eloquência balofa e roçagante. Nesta época apressada de rápidas realizações a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sociedade total e sintética. (Prado, 1925 citado por Andrade, 2000:57-60)

Oswald concretiza os conceitos expostos no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, critica a erudição e sua poesia congrega os elementos populares. A linguagem seria o ponto de ruptura, pois queria a criação de uma língua literária que representasse o falar cotidiano, a realidade nacional. Oswald aspirava a essência da brasilidade e, pela poesia ambicionava estabelecer uma interpretação do Brasil, bem como, através da síntese das imagens poéticas, propor um novo olhar para a cultura brasileira, valorizando as nossas raízes. Isso como consequência da busca pela independência literária e cultural em relação a Portugal, decorrência da independência linguística. Para Oswald, essas questões eram de máxima importância, por isso foi um dos mais ferrenhos críticos da gramática purista e dos parnasianos de seu tempo. (Silveira, 2009:190)

No *Manifesto Pau-Brasil*, Oswald evidencia seu anseio pela aproximação da literatura com a língua falada no cotidiano. Foi contra os que defendiam a vertente erudita da cultura brasileira, invasora e deturpada dos “sabores naturais do povo”. Em sua literatura procurou a oralidade da nossa língua. Mário Chamie (2002), em *Caminhos da Carta: uma leitura antropofágica da carta de Pero Vaz de Caminha*, salienta que Oswald “tomou partido da vertente inculta e natural como oposição programática ao saber ritualizado e protocolar” (Chamie, 2002, citado por Silveira, 2009:189).

Oswald procura unir o povo e suas manifestações culturais em um processo de construção pela memória, como as recordações das histórias amazônicas contadas por sua mãe quando criança. Podemos dizer que Oswald ratifica sua posição com a publicação do *Manifesto Pau-Brasil*, no qual valoriza a sabedoria do simples, do aparentemente inculto, do *naïf*, características presentes em sua obra poética, na qual procura a inclusão da cultura oral, a “língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contri-

⁵⁴ Cf. Emanuel de Moraes. (org) (1975) *Seleção em Prosa e Verso de Manuel Bandeira*. (2ª edição) Rio de Janeiro: José Olympio Editora.

buição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (Andrade, 1924, citado por Teles, 1976:267). A forma de vida que não se altera pelo conhecimento letrado o fascinou, constituindo-se em componente de sua produção literária.

No poema *vício na fala*, Oswald expõe essa simplicidade de forma alusiva, contrapondo o erudito e o falar popular: “Para dizerem milho dizem mio/ Para melhor dizem mió / Para pior pió/ Para telha dizem teia / Para telhado dizem teiado/ E vão fazendo telhados” (Andrade. 2000:80). Oswald usa uma construção sintética e insere o falar cotidiano; o “eu-lírico”⁵⁵ introduz as relações sociais que permeavam o Brasil da época.

Elenca nos versos as formas popular e erudita de vocábulos da língua portuguesa e, pela eliminação dos verbos, aproxima as duas formas de expressão que coexistem nas cidades. Oswald utiliza anáforas⁵⁶ na construção do poema, uma figura de linguagem usada nos quadrinhos populares, na música e na literatura, sobretudo na poesia, e finaliza com “E vão fazendo telhados”, verso que remete à classe operária, aos trabalhadores da construção civil que usam essa forma, dita inculta, da língua portuguesa. O verso igualmente alude à transformação urbana e social, advinda da industrialização e da imigração que atingiam o país. (Silveira, 2009:190-191)

São seis versos ágeis, breves, que abordam as diferenças da língua portuguesa falada no Brasil, usando vocábulos ignorados nos movimentos poéticos anteriores e inserindo elementos do cotidiano. Sua poesia nos mostra em estilo conciso as diferenças, por meio do idioma. Podemos dizer que Oswald procura mostrar em sua poesia a visão do Brasil atual, valorizando o povo que compôs nossa etnia, exaltando os recalques de nossa cultura nacional de forma não pejorativa, mas como um diferencial construtivo.

Oswald, em *Pau-Brasil*, aborda o pitoresco de sua época, bem como as fronteiras que separam as convenções sociais e os preconceitos. Em sua proposta estética busca recuperar e valorizar a tradição e as raízes da cultura brasileira, inserindo suas transformações e modernizações. Para o crítico Benedito Nunes (2001), citado por Silveira (2009: 191), em *A Antropofagia ao alcance de todos*, a proposta da estética *Pau-Brasil* era construir “um programa de reeducação da sensibilidade e uma teoria da cultura brasileira” (Nunes, 2001 citado por Andrade, 2001:13); o núcleo da proposta de Oswald era:

coniliar a cultura nativa e a cultura intelectual renovada, a floresta com a escola num composto híbrido que ratifica a miscigenação étnica do povo brasileiro, e que ajustasse, num balanço espontâneo da própria história, o melhor da nossa tradição lírica com o melhor de nossa demonstração moderna. (ibidem, 13)

⁵⁵ O narrador do poema

⁵⁶ Em retórica é a repetição da mesma palavra ou grupo de palavras no princípio de frases ou versos consecutivos.

Oswald aspirava por uma arte nacional baseada nas referências do passado aliadas ao olhar modernista. O Modernismo incorporado à tradição para criar uma cultura que fosse nacional e universal. A articulação do passado com o moderno, a dualidade tradição-máquina: esse era o espírito da modernidade, um conjunto híbrido conciliando a cultura nativa à intelectual moderna. Dessa forma ratificando a miscigenação étnica do povo brasileiro, unindo o melhor da nossa tradição lírica com o melhor das representações da modernidade. (Silveira, 2009:197-199) Podemos concluir que essa nova visão sobre o que é realmente brasileiro, valorizando nossa cultura e tradição, rompeu com a visão estabelecida do “exótico” ou pitoresco para um conceito de valorização das raízes e a cor local: “[...] a universalidade da época deixaria de se excêntrica para tornar-se concêntrica; o mundo se regionalizara e o regional continha o universal. “Ser regional e puro em sua época- eis a fórmula com que o Manifesto quebra a aura exótica da cultura nativa” (Andrade, 2001:13).

Os críticos puristas que defendiam para as artes plásticas uma estética naturalista e para a poesia a métrica parnasiana recriminaram as ideias modernistas e as novas posições estéticas, argumentando que a arte moderna era uma manifestação das deformidades, que o escândalo da modernidade era somente um “reclame” de seus autores. Para eles, a obra de Oswald era uma piada para iludir leitores ingênuos, negando qualquer valor estético ao que os “futuristas” paulistas faziam. (Silveira, 2009:194) Oswald responde com um artigo no qual sistematiza sua recusa de que a arte moderna era disforme e que o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* não era uma cópia dos manifestos surrealistas e dadaístas, publicados na Europa:

Apoiam-me com a desenvoltura que caracteriza a verdadeira superioridade – Tarsila do Amaral, Blaise Cendrars (um amoroso ao Brasil), Paulo Prado e Mário de Andrade. Com esses, eu só posso aprender. Interessou-os a indicação agressiva e cômoda criada para tudo quanto seja nacional. Pau Brasil. O que deve ser apurado como tendência única, disciplinadora e construtiva, se quisermos ter uma literatura e uma arte e mesmo uma política e uma educação. Apenas em coincidência de pesagem com o nihilismo dadá ou melhor com as correntes mais ou menos oriundas de Bergson e Freud. Que importa se nada lhes devemos? (Andrade, 1976: 43-51 citado por Silveira, 2009:195-196)

Oswald ambicionava transformar *Pau-Brasil* em uma tendência intelectual que educasse o olhar do povo brasileiro sobre sua própria cultura, tornando *Pau-Brasil* uma poética da nacionalidade. Um olhar autóctone sobre a cultura brasileira que não fosse uma imitação de ideias preexistentes, sendo a redescoberta de uma expressão cultural nacional, decorrência da miscigenação das raças que formavam o povo brasileiro, que expressasse a riqueza de nossa formação étnica, culinária, flora e fauna. Era um período de busca pela autenticidade nacional.

Ao falar de uma “poesia de exportação” no manifesto de 1924, Oswald pretendia romper com a importação de formas poéticas e exportar o que o Brasil possuía de mais “brasileiro”, a “identidade nacional”, um conceito sobre as raízes do que era nacional que estava em elaboração. Por isso, a busca do que é “bárbaro e nosso”, como defendia no manifesto. Essa interpretação do primitivismo alocaria o Brasil no centro dos debates estéticos das vanguardas artísticas do início do século XX. (ibidem, 197) Não mais como um consumidor de formas prontas baseadas em referências estrangeiras e copiadas, mas um formador de conceitos produzindo uma arte própria fundamentada em nossas tradições, cultura e vivências.

Conforme abordaram diversos autores, entre eles Colin Rhodes, em *Primitivism and Modern Art* (1994), o outro da cultura ocidental poderia ser o africano, o haitiano, ou o americano, povos que atraíram a atenção dos artistas europeus, como Paul Klee, Picasso, Ernst Kirchner e Paul Gauguin. Rhodes demonstra que no caso dos artistas europeus o primitivismo foi expresso através da evasão e da negação. Frente aos valores e à expressão artística do “outro”, o “mesmo” era criticado, reinterpretado e, em diversos casos, negado devido ao descontentamento cultural da época. (ibidem, 197-198)

O manifesto de 1924 aponta sobre a crítica ao racionalismo e ao materialismo, mas sua visão introspectiva significaria o contrário do sentimento de fuga. Dessa forma, a expressão cultural do “outro” buscada pelos europeus é o Brasil que os brasileiros não conheciam e começam a apreciar. Esse movimento de introspecção e conhecimento é iniciado pela viagem a Minas. Nela os modernistas enxergam um país que desconheciam e que se tornaria a fonte de inspiração da nova arte.

Através do “outro” chegamos ao que nos seria importante reconhecer: nossa própria cultura. Os modernistas, em 1924, junto a Cendrars, saíram à procura das marcas de um Brasil incógnito, que resultou na mudança das concepções estéticas, decorrência da visão de um país real, formado pelas raízes da terra. Essa nova realidade vai influenciar as produções artísticas. As manifestações pós viagem a Minas mostram o reencontro com a brasilização das artes e das letras. Tarsila do Amaral, em 1939, na revista *RASM* declara:

Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. [...] Ensinaaram-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado [...] mas depois vinguei-me da opressão, passando-as para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cintante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo, sem medo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a adaptava à época moderna. Contornos nítidos, dando a impressão perfeita da distância que separa um objeto de outro. (Amaral, 1939:39-43)

Tarsila, por sua lucidez de visão, consegue sintetizar a interpretação modernista da poética *Pau-Brasil*, uma afirmação da nacionalidade brasileira, através de uma expressão artística própria, inserindo nossas raízes e tradições na representação. Podemos ressaltar que a literatura e as artes plásticas comungam da mesma fonte para renovar a arte desgastada e importada: *expressar sobre nossas raízes buscando o que é nosso verdadeiramente*. Esse foi o mote comum que reuniu as artes, conforme apresentado na análise das obras de Tarsila do Amaral. (Silveira, 2009:199)

O *Manifesto Pau-Brasil* introduziu o primitivismo nativo, advertindo a necessidade de se criar uma arte a partir das características do povo brasileiro e apontando a assimilação crítica da modernidade europeia. Oswald via a necessidade de uma análise da realidade sociocultural brasileira para a formação de uma consciência nacional vista por novos termos, de forma atualizada.

Oswald queria a consciência de reconhecer o imprescindível para a formação de uma arte brasileira. Uma intenção construtiva, baseada no passado, mas com visão de futuro, assimilando da modernidade o que fosse favorável para a formação da nossa cultura nacional. Nossa arte, conforme comentado, era importada, fragmentada sem ligação com a realidade cultural local, formada por diversas etnias ignoradas culturalmente. O *Manifesto Pau-Brasil* vislumbra uma nova dimensão para as raízes da nossa cultura local. Ao contrário das vanguardas europeias, Oswald procurava de maneira sensata o ataque à tradição. Ao contrário do Dadá, que exigia o fim da arte e do sentido, Oswald buscava a criação, pela nacionalidade; o manifesto foi um discurso nacionalista, cerne do nosso Modernismo. (ibidem:200)

Podemos dizer que a importância do *Manifesto de 24* está no avanço conferido à poesia modernista, ao introduzir a linguagem telegráfica, na forma de aforismos, reivindicando um palavreado natural, contrário ao bacharelismo e ao pedantismo, solicitando uma originalidade nativa. Era a junção do moderno e do arcaico brasileiro, resultando na revolução artística, de inspiração nacionalista, embasada nas raízes primitivas. Segundo Maria Helena Werneck, em *Oswald Plural* (1995):

O nosso primitivismo passa por todas estas vertentes do primitivismo, mas vai incluir em seu horizonte as dimensões popular, etnográfica e folclórica da cultura brasileira. Forma-se em torno do primitivismo um “território comum e suprageográfico”, onde um novo se funde com o originário e que tanto abriga brasileiros como europeus. Sem registros de patentes, o primitivismo que se foi buscar no Velho Mundo já nos pertencia e conteria possibilidades latentes em nossa expressão cultural. (Teles et al., 1995:42)

Oswald transpôs para a literatura a questão da adequação da linguagem para o ambiente cultural brasileiro e a temática da cor local. No intuito de encontrar uma expressão

condizente com as particularidades culturais da nossa nacionalidade, mais do que uma busca estética, conforme Oswald, “ [...] uma época que começa. Que ignorava o vapor há cem anos, o automóvel há trinta, o avião há vinte, o gaz asfixiante há doze e o Brasil há tres” (Andrade, 1992:50-51). Assim, afirmava sua adesão ao nacionalismo da língua e da arte. Ele queria um falar brasileiro, defendia a evolução literária e da linguagem e da liberdade gramatical. Oswald, em sua conferência de 1923, *O esforço intelectual do Brasil contemporâneo*, cita a rebeldia de Alencar em relação à norma gramatical lusa, uma das raízes das inquietações modernistas:

Dada nossa matéria psicológica e nosso sentimento étnico, a obra do Brasil contemporâneo consiste em aliar a essas riquezas adquiridas uma expressão e uma forma que podem dirigir nossa arte par o apogeu. Estamos assistindo ao esforço científico da criação de uma língua independente, por sua evolução, da língua portuguesa da Europa. Recebemos como benefício todos os erros de sintaxe do romancista José de Alencar e do poeta Castro Alves, e o *folk-lore* não atingiu somente o domínio filosófico. (Andrade, citado por Andrade & Boaventura, 1992:34)

Na fase *pau-brasil* houve um resgate de elementos que foram importantes no Romantismo, como a busca por uma produção literária que exibisse características nacionais, as preocupações com um Brasil-nação, as questões gramaticais, a procura de um equilíbrio entre o mundo rural e do novo modo de vida urbana.

O conceito de nacionalismo e o tratamento vanguardista com relação à linguagem foram programas de recuperação dos elementos desprezados da nossa tradição lírica e de definição dos fatos poéticos da nacionalidade. Oswald retoma a discussão sobre as diferenças da língua portuguesa, reivindicando uma língua independente, restaurando os elementos de nossa cultura e de nossa oralidade, a língua cotidiana, a nacionalização do vocabulário, modismos, estrangeirismos, desobediência gramatical; formava-se, assim, a língua nativa, de caráter local. Uma literatura acessível a seu povo, que valorizava a tradição com uma visão moderna em sintonia com seu tempo.

Ao analisar as obras de Oswald e de Tarsila com o intuito de desenhar um percurso de união entre as formas de representação e a intenção de mostrar o diálogo estabelecido entre ambos, a articulação entre o literário e o pictórico, surge o panorama de um projeto que apresenta sua conexão nas raízes estéticas que acharam espaço em *Pau- Brasil*: literatura e pintura encontram, na confluência de traços, o mesmo espírito de um tempo em que o olhar da modernidade tingiu-se com as cores do primitivo, do arcaico e do nacional.

2.7. A Poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade em análise

A poesia de Oswald teve o comprometimento de retratar o Brasil, seu povo, a cultura do seu país e analisar o poder vigente e as posturas anteriores, dos governantes e da sociedade; enfim, retratar a questão social.

As obras literárias têm como um de seus papéis mais importantes serem instrumentos modificadores da realidade. Na estética modernista difunde-se que a obra artística deveria almejar um coletivo definido e espontâneo. Segundo Graça Aranha, “a obra de arte deve ter uma vida interior em relação com a vida exterior, de que faz parte integrante” (Aranha, 1924, citado por Teles, 1976:256). Devia retratar elementos que correspondessem ao real e, de alguma forma, universal. Nossos modernistas, além de buscar os elementos culturais brasileiros, resgatando a cultura nativa, procuravam o lirismo da vida moderna e as modificações decorridas da industrialização. Uma arte brasileira para os brasileiros, sem imitações. Nas palavras de Graça Aranha, em conferência na *Academia Brasileira de Letras*, em junho de 1924: “O espírito moderno é dinâmico e construtor. Por ele temos de criar a nossa expressão própria. Em vez de imitação, criação. Nem a imitação europeia, nem a imitação americana – a criação brasileira” (Teles, 1976:258). (Machado, 1984:116)

A pretensão modernista era criar uma arte condizente com o Brasil, uma cultura com a qual o povo se identificasse. No Modernismo constatamos que os aspectos culturais estrangeiros foram importantes para a formação da cultura brasileira. Essa miscigenação cultural fez emergir algo mais adequado com a nossa realidade. Citando novamente Graça Aranha:

Toda a cultura nos veio dos fundadores europeus. Mas a civilização aqui se caldeou para esboçar um tipo de civilização, que não é exclusivamente europeia e sofreu as modificações do meio e da confluência das raças povoadoras do país.[...] É um ponto de partida para a criação da verdadeira nacionalidade. (Aranha, 1924, citado por Teles, 1976:256)

Os modernistas entendiam que era necessário traçar um novo caminho para adequar nossas formas de representação. Um movimento intelectual revolucionário que aproximou do povo as artes do país. Segundo Gilberto Mendonça Teles (1976), as contribuições do Modernismo:

Toda a grande contribuição da revolução literária de 1922 pode-se, portanto, resumir-se nestes dois aspectos: abertura e dinamização dos elementos culturais, incentivando a pesquisa formal, vale dizer, a linguagem; ampliação do ângulo óptico para os macro e microtemas da realidade nacional, embora essa ampliação se tenha dado mais exatamente na linguagem, elevando-se o nível coloquial da fala brasileira à categoria de valor literário, fato que não havia sido possível na poética parnasiano-simbolista, quer pela concepção formal, quer pela linguística da época, impregnada de exagero vernaculismo. (Teles, 1976:217 citado por Machado, 1984:118-119)

No início do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, Oswald expressa sua pretensão de expressar o real, o observável: “A poesia existe nos fatos” (Teles, 1976:266). Oswald desejava representar os elementos que tipificassem o país. Essa atitude mostra seu comprometimento com a questão social, apontando os pobres e os ricos, abordando a miscigenação cultural, sendo um aspecto relevante para a formação da tradição brasileira e criticando os brasileiros que se “esquecem” de seu país, mesmo nele vivendo. Também cita os portugueses que aqui chegaram, na medida em que diz:

O lado doutor Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho. (ibidem, 266)

Oswald, de forma irônica, expõe que o prestígio em ser doutor fez com que os brasileiros se preocupassem em ser bacharéis e idolatrar as culturas estrangeiras, esquecendo a local rica em sua diversidade. O livro de poesia *Pau-Brasil* é a concretização do conteúdo programático que constituiu o *Manifesto de 24*. O substantivo composto que fora adjetivado para o manifesto agora recebe de volta sua classificação morfológica e torna-se o rótulo do livro, como se falasse ao leitor “isso é pau-brasil”, uma metáfora da imagem primeva do Brasil, pois o pau-brasil é uma árvore natural do país e foi o primeiro produto de exportação das nossas terras. A poesia, conforme o manifesto, transfigura-se no produto nacional primitivo e representativo do conteúdo fundador da nacionalidade, seja em termos estéticos, seja na releitura do passado nacional.

A reinterpretação aparece na dedicatória do livro: “A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil”. Na ocasião da publicação, essa expressão continha vários significados: poderia ser uma referência à viagem a Minas Gerais realizada pelos modernistas; ou à estadia de Oswald em Paris, junto a Cendrars, que teria despertado no autor o interesse em “ver com olhos livres” uma realidade já interpretada de modo a imprimilhe um novo sentido. E sob esse *novo olhar* podemos associar mais um significado para a dedicatória, ligado ao projeto “pau-brasil”, o da descoberta a que Oswald se refere, associando ao conteúdo histórico que norteia as nove seções do livro de poesias. Um percurso histórico-geográfico em forma de paródia, que contempla desde os cronistas que escreveram sobre o Brasil no século XVI até os movimentos transformadores da cidade de São Paulo no início do século XX.⁵⁷

A incursão pelo passado nacional se revela multifacetada, pois apresenta a visão do presente em relação ao passado e a reconstrução desse passado a partir de uma estética ba-

⁵⁷ Cf. Juliana Santini. Ícone Revista de Letras, 2008, v.2, p105-122.

seada em novos traços e novo contexto. Podemos dizer, ainda, que a forma de construção dos poemas e das seções foram um ordenamento do conteúdo, transformado e reconstruído tendo como tema o país em todos os seus aspectos. Assim o moderno e o passado compõem a nacionalidade expressa de forma plástica, fragmentada e única.

Oswald, em seus poemas, insere os elementos da cultura popular brasileira, como é observado na primeira poesia que abre o livro *Pau-Brasil*, um poema como forma de oração, *escapulário*, poema em que Oswald subverte a ordem litúrgica para exaltar a poesia. “No pão de Assucar [*sic*]/ De cada dia/ Dae-nos Senhor/ A poesia/ De cada dia” (Andrade, 2000: 63).

O Pão de Açúcar é um elemento natural vinculado à cidade do Rio de Janeiro. Um monumento nativo que serve de inspiração aos poetas. Oswald, no poema, cria uma metáfora para a terra descoberta e símbolo do Brasil. Em forma de oração, o poeta abre a obra, da mesma forma como os descobridores faziam ao aportar em uma nova terra, fazendo uma oração. Dessa forma, Oswald, pela poesia, abençoa o descobrimento.

Assim, o título, *escapulário*, está relacionado ao argumento do poema, pois trata-se do santinho introdutório, uma indumentária religiosa, a profissão de fé, em uma paródia aos textos clássicos que evocam o sagrado, como as inscrições das obras tradicionais. (Teles, 1995:116-117)

Oswald banaliza e subverte o objeto sagrado e principal oração católica da religião do país. Uma poesia concisa e inovadora na linguagem, criando imagens que compõem um panorama crítico e bem humorado da cultura do país. Na obra de Oswald, *escapulário* funciona como uma introdução equivalente à epígrafe nos textos clássicos.⁵⁸

O livro de poesias é composto por elementos díspares, que de forma sintética Oswald os aproxima, usando recursos poéticos originados nas vanguardas com o intuito de renovação das artes, associando a temática da tradição a uma visão contemporânea. Logo, a poesia apresenta complexidade temporal, compondo um novo momento.

Oswald, na primeira seção, trabalha com textos que remetem a diferentes segmentos históricos do país, privilegiando episódios ou personagens, criando uma nova visão sobre os fatos históricos.(*ibidem*, 117)

Outro ponto relevante abordado por Oswald é a utilização da língua portuguesa escrita, da mesma forma como a falamos: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos, como somos”

⁵⁸ Cf. Simone Norberto. “A poesia-notícia de cada dia”, Anais do 3º SILIC- Simpósio de Literatura contemporânea – O regional como questão na contemporaneidade: olhares transversais. 2012, pp. 2-3.

(Teles, 1976:267). O elemento cultural brasileiro é ressaltado para que seja reconhecido. Oswald deseja o reconhecimento da espontaneidade da fala dos que habitam nosso país. Essa defesa do coloquialismo linguístico aparece no poema *vício na fala*, no qual há uma crítica ao convencionalismo linguístico das classes favorecidas da sociedade e o controle sobre as regras de escrita e gramaticais. (Machado:1984:126)

No poema esse diálogo aparece claramente, expressando a composição da nossa sociedade, expondo a diferença do falar. O poema é o único da seção em que o poeta não utiliza crônicas alheias. Oswald, no poema, expõe sua visão do presente construída depois de subverter e ironizar o passado. Um alerta, em forma de metáfora, para o que realmente importa: os operários da construção civil que, como os operários da arte, vão construindo não “teiadados”, mas uma nova linguagem poética, sem hierarquias, valorizando os recalques da nossa cultura.

Essa indagação compreende, ainda, a interferência dessas regras na comunicação e no cotidiano das classes populares, reivindicando, por meio da poesia, que a fala popular seja absorvida. (ibidem, 127)

Assim, o que antes foi alvo de repressão, ganha novos rumos. O Brasil, com sua diversidade social e uma população tida como “inculta”, que antes importava a literatura, os modos de conduta, de falar e de agir, passa a ser visto como possuidor de uma cultura a ser exportada, com suas riquezas, belezas e valores. Como vemos nos versos do poema-programa *falação*, o qual é uma redução do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, ratifica-se a posição de Oswald de não distinção entre linguagem da nação e linguagem de crítica e a revogação da fronteira entre poesia e prosa. (ibidem, 127)

Nesse poema, Oswald releva o escopo de sua obra, baseada na crítica. Constrói o poema fundamentado nas questões que deseja reformular. *falação* contém a condensação das ideias modernistas em uma prosa poética. Nele estão contidos os períodos significativos da história, como as manifestações e riquezas culturais, os costumes, os contrastes econômicos, políticos e sociais e a coexistência do passado e da modernidade.

Apresenta-se como uma introdução da obra, assim como *escapulário*: “E a sábia preguiça solar. A resa.[sic] A energia silenciosa. A hospitalidade. Bárbaros, pitorescos e crédulos. Pau-Brasil. A floresta e a escola. A cosinha [sic], o minério e a dansa [sic]. A vegetação Pau-Brasil” (Andrade, 2000:66)⁵⁹.

Oswald valoriza o que era um recalque de nosso país, como a preguiça, a reza e a hospitalidade, elementos que passam a ser vistos como qualidades, bem como absorver

⁵⁹ Cf. Simone Norberto. op. cit. pp. 3-4.

o que vem do exterior, decompondo, reconstruindo e inserindo os componentes nacionais. Essa é a essência da poesia *Pau-Brasil*.⁶⁰

Os poemas agrupados em *História do Brasil* mostram o Brasil através das cartas dos colonizadores, documentos da nossa literatura reescritos pela ótica modernista. Através da poesia satiriza e critica nosso processo de colonização. Os textos históricos são reescritos sob um novo contexto e olhar; através da fragmentação insere a tradição e as raízes de um Brasil colonizado. (Santini, 2008:108)

O poeta conta a história não pelo ângulo histórico. Oswald destaca os conceitos brasileiros sustentados nos europeus, inclusive o cultural. Preserva a linguagem arcaica e escreve em francês, satirizando o que era considerado culto.

Nessa primeira seção das nove que estruturam o livro *Pau-Brasil*, o título tece um diálogo com a dedicatória da obra. A proposta de narrar o percurso histórico do país apresenta-se como uma redescoberta, irônica e paródica, pois Oswald instaura um novo ponto de vista, gerando uma inversão das perspectivas e de papéis; por meio da subversão, na poesia *Pau-Brasil* o colonizado está na posição de colonizador, trazendo à tona fatos que a história camuflou ou distorceu.(ibidem, 108)

Nesse jogo de revelação e ocultamento, os oito cronistas parodiados aparecem retratados em seus textos mais importantes. A construção dos versos e da sequência dos poemas definida por Oswald conduz a uma sucessão cronológica de fatos iniciados em 1500, na descoberta do Brasil, percorrendo até as conexões do processo de independência séculos mais tarde: “Seguimos nosso caminho por este mar de longo/ Até a oitava de Páscoa [...]” (Andrade, 2000:69); “As fontes que há na terra sam [*sic*] infinitas/ Cujas águas fazem crescer a muytos [*sic*] e muy [*sic*] grandes rios [...] Também há muito paobrasil [*sic*]/ Nestas capitânias [...]” (ibidem, 72); “De palmiers guyacs myrtes/ Sur lesquels/ On voit souvent/ Des monnes et guenon [...]” (ibidem, 74-75); “Cultivam-se palmares de cocos grandes/ Principalmente à vista do mar.[...] Estão quatro aldeias de gentio amigo/ Que os padres da Companhia doutrinam.[...]” (ibidem, 76-77); “Vossa Senhoria/ Deve considerar que este descobrimento[...]. Em rasam do muyto [*sic*] rendimento/ E também esmeraldas.[...]” (ibidem, 78); “As prérolas rubis e diamantes/ Tudo são delícias/ Não parece esta terra senão um retrato/ Do terreal paraíso [...]” (ibidem, 79); “Encubi ao Miquilina/ E ao Major do Regimento dos Pardos/ Para virem me dar parte/ De tudo que se disser pelos Botequins” (ibidem, 81).

⁶⁰ Cf. Juliana Santini. Ícone Revista de Letras, 2008, v.2, p105-122.

Oswald utiliza o procedimento de ruptura com a tradição, iniciando-o pela carta de Pero Vaz de Caminha, um documento fundador da nação. Em versos livres e curtos, recupera mais do que o “achamento” da terra: "Seguimos nosso caminho por este mar de longo" (ibidem, 69). Essa menção comprova a indicação que não foi por acaso que chegaram à Terra de Vera Cruz: o caminho estava traçado, contradizendo o que expõe a história oficial. (Norberto, 2012:1-2)

A supressão da preposição no título *Pero Vaz Caminha* sugere uma ação. Oswald suprime tudo que torna a poesia lenta, assim a omissão da preposição traz a sensação de agilidade ao título. Um poema construído pelo ritmo, corte e montagem, como em uma edição de filmes. Sobre o procedimento, Décio Pignatari escreve (ibidem, 4):

Pela teoria da informação e da comunicação, todo ato criativo ou decisório se faz por probabilidade e seleção – chance & choice – o processo criativo de Oswald consiste basicamente num processo de seleção do já existente, no momento ou na memória. Recorte, colagem, montagem. Antiliterariamente. O processo documentário. No Jornal anda todo o presente. (Pignatari, 2004:145 citado por Norberto, 2012:4)

Na poesia *os selvagens* (Andrade, 2000:69), a base dos versos são trechos da carta de Pero Vaz de Caminha, na qual o poeta aponta a forma inferior e exótica com que o colonizador enxergou os habitantes locais. (Norberto, 2012:5)

Em *as meninas da gare*, o título irônico faz referência às prostitutas da época, uma crítica ao desrespeito do colonizador pelo *outro* e também à trajetória histórica desumana sofrida pelas mulheres da terra; as índias nuas, com suas “vergonhas tão altas e tão saradinhas”, transformadas em prostitutas. (Andrade, 2000:69-70) Há outra intenção inserida conforme Norberto⁶¹, a de apresentar as belezas naturais para o desfrute do colonizador, como sendo mercadorias para serem adquiridas, incluindo no mesmo patamar dos produtos da terra: "Muitas cannas daçucro /Infinito algodam[sic]/ Também há muito paobrasil[sic]/ Nestas capitánias" (ibidem, 72). A exploração do colonizador fica comprovada nos versos: "Em rasam do muyto[sic] rendimento/E também esmeraldas" (ibidem, 78). Oswald conserva os vocábulos na forma antiga, criando o efeito pelos opostos, continuidade e ruptura.⁶²

No poema *civilização pernambucana*, o poeta enxerga nos documentos a cópia feita pela colônia dos moldes europeus, nos costumes, vestes e joias. (Norberto, 2012:5)

Os desenhos de Tarsila que ilustram a obra poética de Oswald reforçam a ideia de valorização das raízes e da sintetização. Os traços simples, quase pueris e sem profundidade, propõem uma volta à origem da cultura, comungando da mesma linguagem de

⁶¹ Cf. Simone Norberto. op. cit. pp.4-5.

⁶² Cf. Simone Norberto. op. cit. pp.4-6.

Oswald no retorno às raízes do país. No desenho de abertura da seção *História do Brasil* (Cf. Fig.256), o Pão de Açúcar aparece simplificado no traço, bem como uma caravela e quatro pequenos barcos, uma imponente palmeira, montanhas e pássaros. A imagem é composta por três planos: céu, terra e mar, espaço em que sete personagens nas naus retratam o encontro entre portugueses e índios. Não há preocupação com o dimensionamento real dos elementos; pela desproporção Tarsila demonstra o que entendia ser relevante. Os procedimentos artísticos evidenciam o mínimo essencial. A pouca elaboração tem o propósito de refletir a ingenuidade do povo; na simbologia modernista seria o que ainda não foi contaminado pela civilização. (Norberto, 2012:5:6)

Na segunda seção estão quinze poemas sob o título *Poemas da Colonização*. Como releitura do período colonial, há descrições das paisagens brasileiras, cenas do cotidiano e poemas metalinguísticos.⁶³ O verso livre, o tom de prosa, a simplicidade linguística e a condensação são princípios da modernidade defendidos por Oswald, assim como uma poesia livre e inventiva, associada ao universo infantil. Essa atitude é notada na obra de Tarsila por meio de uma nova construção poética e imagética. Oswald, nessa seção, não se apropria de crônicas, faz um apanhado de momentos e fatos do período colonial significativos: a história em fragmentos reinterpretados. Apesar de sintéticos, os poemas penetram na cultura do país, reciclando os problemas políticos e sociais. Uma crítica ao modelo econômico e a aspectos da colonização.(ibidem, 7)

Oswald valoria os procedimentos de composição baseados na brevidade, na fragmentação e na oralidade. Uma crítica ao “mal da eloquência”, aproximando a poesia do falar cotidiano alheio à gramática, desprezando a métrica parnasiana e inserindo a imagem do escravo humilhado pela violência dos colonos, traços omitidos na história tradicional. Uma crítica ao ato exploratório a que negros foram submetidos. Os elementos populares, os mitos e as lendas do Brasil colônia são incorporados e relacionados à cultura africana.⁶⁴

Podemos fazer um paralelo com a obra de Tarsila, *Morro da Favela*, que aborda o tema da vida desumana e miserável do negro no Brasil. Oswald e Tarsila, explorando o mesmo tema por representações distintas, mas sob a perspectiva modernista.

Em *transação* (Andrade, 2000:85), o vocábulo possui um sentido comercial mais que poético, um discurso objetivo em detrimento da sublimação. O poema exhibe a adaptação do modelo escravocrata para uma economia agrária, voltada para a monocultura do

⁶³ A utilização da linguagem para explicar a própria linguagem ou a sua construção.

⁶⁴ Cf. Simone Norberto. op. cit. pp. 7-8

café: “[...] troca o ouro da carne preta e musculosa/ as gabiobas e os coqueiros/ os monjolos e os bois/ por terras imaginárias onde nasceria a lavoura verde do café” (ibidem, 85). (Norberto, 2012:7)

Em *fazenda antiga* a transição é intensificada com a presença de novos tipos de serviçais: os trabalhadores livres “Narciso marceneiro [...] E mais o Casimiro na cozinha/ Que aprendera no Rio [...]” (ibidem, 85). Como em uma espécie de inventário dos bens, os trabalhadores são enumerados e classificados como bens da fazenda, ativos fixos dos senhores feudais. Forma de relacionamento sem remuneração favorecendo a opressão e a violência: “Ambrósio que atacou Seu Juca de faca/ E suicidou-se” (ibidem, 85). No poema *cena*: “O canivete voou/ E o negro comprado na cadeia/ Estatelou de costas/ E bateu coa cabeça na pedra” (ibidem, 87).⁶⁵

No poema *negro fugido* a crítica social e o coloquialismo da linguagem aparecem (ibidem, 85): é um poema de ação, de cunho jornalístico. A rapidez das ações, uma após a outra, é alcançada pelos verbos usados; dessa forma, o fato se torna um flagrante. A sensação do inesperado é alcançada: “Ele tropeçou/ E caiu/ Montaram nele” (ibidem, 86). O poema é uma notícia na qual o narrador defende o personagem “Jerônimo”. Ainda na temática da violência vemos o sadismo da tortura dos escravos em *azorrague*, além de imitar a fala típica do negro usando a expressão “peredoa”. “- Chega! Peredoa!/ Amarrados na escada/ A Chibata preparava os cortes/ Para a salmora” (ibidem, 88).⁶⁶ (Teles, 1995:196-197)

Na poesia *cena* (ibidem, 87), emprega-se o termo “coa” para representar a expressão “com a”, aproximando a poesia da realidade linguística no uso do estilo coloquial, vista também em *medo da senhora* (ibidem, 87), em que usa a expressão “judiada”. Em *a roça* (ibidem, 87), incorpora os elementos da culinária brasileira, como “feijão, angu, abóbora, chicória e cambuquira” e mais fragmentos da colonização. O poema sinteticamente reflete a relação capitalista de proporcionalidade entre o que o negro come e o que produz: a alimentação é apresentada como o motor que move o sistema escravagista. (Leite, 2004:6)

Em *senhor feudal* (ibidem, 88), novamente aparece o falar cotidiano na poesia: a expressão “boto” no lugar de “coloco”. Oswald explora a prepotência do fazendeiro que fala em tom de ameaça: “Se Pedro Segundo/ Vier aqui/ Com história/ Eu boto ele na

⁶⁵ Cf. Simone Norberto. op. cit., p.8.

⁶⁶ Cf. Simone Norberto, op. cit., p.8.

cadeia” (ibidem, 88). “A provocação ao monarca revela que o poder está com o “Senhor”, o proprietário da terra é soberano em nosso país” (Norberto, 2012:9).

No poema *o capoeira*, uma composição fragmentada pela técnica cubista, compõe-se uma briga usando expressões de cunho popular, o retrato de uma confusão inserindo a noção de humor: “- Qué apanhá sordado?! - O que?! - Qué apanhá?! Pernas e cabeças na calçada” (ibidem, 87). O título da poesia é o mesmo de uma dança da cultura dos escravos. A ideia da luta é sugerida pelo diálogo-relâmpago, uma forma tipicamente popular. O poema reproduz a oralidade da fala e usa a metonímia – pernas e cabeças na calçada, a parte pelo todo – ilustrando o estilo telegráfico e sintético de Oswald. O poema apresenta dramaticidade, no sentido teatral, pois possui personagens, diálogo e ação, além da figura do narrador, que narra e conduz o fechamento do poema. São cenas como as de um filme, com enquadramentos e movimentos explícitos.⁶⁷

Segundo Antônio Cândido e Aderaldo Castello (1997), em *Presença da literatura brasileira-Modernismo*, Oswald foi o criador em nossa literatura da transposição de técnicas do cinema com a montagem de cenas, no intuito de causar a descontinuidade para dar a impressão de “imagens simultâneas” no texto literário. (1997:345)

Em *o gramático*, observamos “a ironia do nome do poema e do discurso erudito na discussão dos negros incultos” (Norberto, 2012:8): “Os negros discutiam/ Que o cavalo sispanitou/ Mas o que mais sabia/ Disse que era/ Sipantarrrou” (Andrade, 2000:86).

Em *relicário*, divulga de maneira inusitada a inclusão da cultura popular por meio da classe dominante. No poema os fatos populares, os lugares interioranos e a mudança e transcrição da realidade linguística são defendidos pelo “Conde d’Eu”, gerando um tom de ironia e evidenciando a superficialidade das relações eruditas, pois o que se considera erudito era defendido pelo popular. (Leite, 2004:6)

Vemos aqui a representação da proposta da poesia de exportação, defendida por Oswald, recontando momentos relevantes da história da nossa colonização, com um estilo irônico e crítico. O personagem histórico Conde d’Eu conversa com Dona Benvenida no baile da corte, uma “conversa de cozinha”, rítmica, folclórica, engraçada, que surpreende para um contexto de baile da Corte. O relicário ou lugar especial está na impropriedade. Então, esse contexto e tipo de conversa mostram a ironia e a blague oswaldianas: “No baile da corte / Foi o conde d’Eu quem disse / Pra Dona Benvenida / Que farinha de Suruí / Pinga de Parati / Fumo de Baependi / É comê bebê pitá e caí” (Andrade, 2000:88).

⁶⁷ Cf. Simone Norberto op. cit., p. 8.

Nessa seção de poemas observamos a articulação da forma poética e da renovação da linguagem. Oswald valoriza a essência do componente nacional, conforme o *Manifesto de 24*. A identidade nacional surgirá pela apreensão da miscigenação de elementos díspares, constituindo um todo unido pela diversidade. No contexto em que sucedeu, representou um grande avanço para se definir o verdadeiro caráter nacional, através da pesquisa étnica e de uma reinterpretação do passado: “com os modernistas de 22, o conceito de mestiçagem cultural chegaria ao grau máximo de lucidez, transformando-se inclusive em bandeira de luta” (Paes, 1998:64). Nessa questão, os contornos da tradição se esboçam em meio à ruptura estética; a nova forma incorpora a visão do passado para a construção do contemporâneo.

São Martinho é a terceira parte de *Pau-Brasil*, na qual ocorre uma viagem pela difusão da cultura cafeeira em São Paulo e pelo país. A paisagem rural é cindida por elementos inseridos pelo progresso, pelo surgimento dos centros urbanos e pelos caminhos trilhados ao longo das estradas de ferro que, a partir da metade do século XIX, tiveram suas construções incentivadas para que a produção fosse rapidamente escoada até os portos, transformando as paisagens paulistas. Essa nova estrutura espacial servirá de estímulo para a síntese de elementos díspares dentro da poesia oswaldiana. A apreensão de registros diversos - o aspecto rural e bucólico da paisagem, aliado aos novos movimentos e elementos introduzidos pelo progresso econômico - aparece nos versos, lado a lado, assim como o momento bucólico do anoitecer no sertão e o movimento rumoroso da indústria que nascia.(Leite, 2004:6)

Nos poemas *o violeiro* e *metalúrgica* percebemos essa diferença de tom que se delinea entre os aspectos de uma mesma realidade, o contraste entre o bucólico e o progresso. Os dois poemas funcionam como síntese e alegoria de opostos que se unem. Em *o violeiro* observamos a marca da fala popular, manifestado pela alteração da pronúncia para forçar a rima ou para marcar o traço de abreviação da fala; na deformação fonética do “l” que se pronuncia “r” na palavra “vortas”, típico do linguajar roceiro. Podemos analisar por outro conceito, o que subverte a ordem gramatical correta para criar ou forçar a rima e a musicalidade do poema, assim o aproximando-o das cantigas de viola: “Tive um gosto singulá / Em frente da casa tua/ São vortas que o mundo dá” (Andrade, 2000:94). Portanto, “singular” torna-se “singulá” e “voltas” torna-se “vortas”: esses recursos eram usados na composição musical popular da época, denominadas músicas de viola. (Leite, 2004:6) *Metalúrgica* é construída a partir de outro registro linguístico, sem arcaísmos, aliando-se à descrição dos movimentos que deram origem aos trilhos da

estrada de ferro: “E uma estrada de ferro nascendo do solo” (Andrade, 2000:95). As fazendas de café e a chegada da ferrovia delineiam a paisagem em transformação, temas dos poemas dessa seção. Podemos articular que os poemas foram construídos pela técnica cubista, devido à quebra de expectativa que o autor produz, transferindo para o leitor a interpretação conforme seu repertório individual, o que ocorria com a pintura cubista que precisava do repertório do espectador para completar a obra. *Noturno, lei e metalúrgica* falam das mudanças advindas pela modernização, enfatizam o contexto histórico e há a inserção de grafias incomuns à escrita poética. Em *o violeiro, escola rural, pai negro, assombração e mate chimarrão* aparecem, novamente, os elementos da cultura brasileira.

O primeiro poema da seção, *noturno*, apresenta a ideia de viagem, vista do interior de um trem que divide o país em dois. (ibidem, 91) De um lado do “meridiano”, o litoral, manifesto e consagrado; do outro, o sertão, recalcado e esquecido. Uma visão que critica o preconceito existente, visão que precisa ser alterada. Em *prosperidade*, o poeta mostra o ponto onde tudo começou, sem deixar de acreditar na prosperidade. Critica os vícios e defeitos do modelo colonizador, que à custa de imposição geográfica, “fazendas como sementes”, e cultural, “fizeram filhos nas senhoras e nas escravas”, construíram um país. (Norberto, 2012:9) Novamente o poeta usa os contrastes entre o arcaico e o moderno, demonstrando uma ruptura relativa. O diferencial é a linguagem e o tratamento irônico dos temas para subverter a tradição, que é reverenciada na construção plástica dos versos. A permanência da tradição é sutil em outros poemas que, mesmo tratando de temas rurais, exibem o projeto urbano e industrial para o Brasil modernista. Em *paisagem*, um olhar urbano: “nuvens constroem cidades nos horizontes dos carreadores” (Andrade, 2000:92). Em *bucólica*, o som da cidade é reproduzido no “pomar” e os formatos da natureza são comparados a elementos da modernidade: “bicos aéreos” que “decolam”, simbolizando o avião. (Norberto, 2012:9)

Podemos dizer que em *bucólica* Oswald usa o elemento plástico e o materializa no texto poético, substituindo “a perspectiva visual a naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, ingênua” (Chipp, 1999:131-132). Produzindo uma poesia do cotidiano, formada por detalhes do mundo, *bucólica* seria a versão modernista da poesia pastoril. Nela vemos a dissolução do plano narrativo e a substituição de elementos da paisagem. Os versos são dispersos como foi a paisagem. (Leite, 2004:6-7) Aqui há também a justaposição de alternados, o amplo e o diminuto, fato que ocorre na arte popular, primitiva e ingênua, que não apresenta preocupação com a proporção, proce-

dimento que foi absorvido pelo Cubismo sintético com o ajuste de elementos díspares na superfície da tela.

Os desenhos de Tarsila que ilustram o livro de poesias também não apresentam essa preocupação com a proporção. Podemos proferir que a ausência de proporção foi uma atitude intensional da artista que remete a arte primitiva conforme abordado.

Oswald conseguiu, com sua poesia, uma representação quase física do mundo a nossos olhos e sentidos. Em *morro azul*, as palmeiras são “antenas” que “escutam Buenos Aires”. A comunicação não é só via rádio, é também por “telefones sem fios” ou por “telégrafo”. Outra fusão na paisagem; “Pedacos de céu nos campos/ Ladrilhos no céu” (Andrade, 2000:93): usa-se o instantaneísmo, o ilogismo e a simultaneidade, configurando uma proposta cubista. E, por fim, a “Torre Eiffel noturna e sideral” (ibidem, 93). Nos versos um diálogo que aproxima texto e imagem: o símbolo da modernidade e Paris, local onde esse estilo de arte surgiu. (Norberto, 2012:8-9)

Melúrgica apresenta uma justaposição de elementos urbanos, do Brasil do passado para o Brasil presente: “1 300° à sombra dos telheiros retos/ 12 000 cavalos invisíveis pensando/ 40 000 toneladas de níquel amarelo” (Andrade, 2000:95). Os números são o traço mar-cante do poema. Pelos números Oswald critica o capitalismo, quantificando a produção industrial. A temperatura tem uma gradação ascendente “do nível das águas” até fundir “as primeiras lascas de aço” (ibidem, 95), constituindo a “fusão” metafórica do urbano com o rural. (Norberto, 2012:10)

Tarsila, no quadro *Gare*, expõe esses mesmos elementos justapostos. A ingenuidade do azul e do rosa, presentes em outros quadros da fase *pau-brasil*, tem função significativa: a ingenuidade que se atribui ao caipira do país rural. Além de conotar o primitivismo. A obra é repleta de elementos acumulados, o que dá a ideia de aperto, mas sem atingir o caos. O simultaneísmo possibilita enxergar duas ou três coisas ao mesmo tempo, no caso, a rede metálica: trilhos, torre e janela. As formas são parecidas: círculos órficos, sinalização e bandeirolas. Os sinais da modernidade estão presentes: luz elétrica, lâmpadas e chaminé. Para completar, a junção com o rural: postes, igrejas e árvores, configurando a cidade do interior. (Norberto, 2012:10)

O trajeto entre São Paulo e Rio de Janeiro é delineado na quarta seção, em que estão reunidos quinze poemas sob o título *RPI*, abreviação de Rápido Paulista 1, trem que fazia o traslado entre as duas cidades. Oswald exhibe um perfil de diferentes tipos aproximados na composição, na qual ressalta a babel humana das urbes em expansão e a

diversidade cultural. Os poemas versam sobre a vida nas metrópoles. Por meio da fragmentação altera-se a estrutura da composição.

Destacam-se os produtos brasileiros, como no poema *carro-restaurante*: “Creme Brasil/ Indústria Vassourense/ Doce de Leite/ Água Caxambu/ A natureza/ sobre a mesa” (Andrade, 2000:102). No poema *nova iguaçu* retrata-se a alteração do ambiente das cidades brasileiras e enumeram-se marcas usuais do comércio, como “Café papagaio”. Finaliza-se a poesia com a afirmativa: “No país sem pecado”(ibidem, 103), ressaltando-se o espírito malandro e perspicaz do brasileiro, mistificado nas manifestações literárias anteriores. (Norberto, 2012:12) A frase remete à figura do embusteiro, que foi retratada em *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (1852).

Nessa seção, o primeiro poema, *3 de maio*, apresenta uma reflexão sobre a visão poética do sujeito lírico: “Aprendi com meu filho de dez anos/ Que a poesia é a descoberta/ Das coisas que eu nunca vi” (Andrade, 2000:99). (Teles, 1995:12) Oswald sintetiza em três versos breves toda a poesia *Pau-Brasil*: o primitivismo, a ingenuidade, a busca pelo sentido puro, “o estado inaugural” de que fala Haroldo de Campos em seu ensaio *Uma poética da radicalidade* (2000). (Norberto, 2012:21-30) “O Racionalismo Sensível” que, a partir “da demolição e da dessacralização do edifício artístico”, “constrói” e “desarticula materiais preliminares desierarquizados”. A infância do filho é a fonte da teoria poética: a redescoberta do mundo. A descoberta da “desordem” ou de uma “nova ordem”, na qual o *poema do santuário* é mais uma crítica do que uma ode lírica. Em tom narrativo mostra-se, por meio de uma perspectiva plástica, impregnada de cores, a exploração da igreja, a compra da fé. (Cardoso, 2006:98) (Teles, 1995:35-42)

Oswald, no poema *sol*, assume uma postura de fotógrafo que fixa no papel as imagens de sua memória, instantes da realidade que foram captados pelo poeta (Norberto, 2012: 11): “Uma vez fui a guará/ A Guaratinguetá/ E agora/ Nesta hora de minha vida/ Tenho uma vontade vadia/ Como um fotógrafo” (Andrade, 99 -100).

Podemos concluir que a poesia de *Pau-Brasil* é essencialmente visual. Desde a concepção tipográfica dos poemas que, aliados aos desenhos, complementam as poesias visualmente. São poesias que apresentam um Brasil nunca mostrado, de “Japoneses/ Turcos/ Miguéis”, em *guararapes* (ibidem, 100), que “dá arroz/ Feijão batata/ Leitão e patarata”, em *walzertraum*. (Norberto, 2012:11)

Oswald tem a preocupação de registrar textualmente e contar os fatos visualmente, como nas revistas e nos jornais, uma tendência da modernidade, conforme abordado no capítulo anterior. Valorizando a união entre imagem e palavra, podemos dizer que a

poesia de Oswald é uma poesia *ready made*, conforme citado anteriormente. Décio Pignatari observa em seu texto, ao aproximar Oswald do movimento dadaísta ou dos happenings da pop art norte-americana: “Na hora se fazem, na hora existem como arte – e fim” (Pignatari, 2004:153 citado por Norberto, 2012:12).

Podemos apontar que, no poema *walzertraum*, que fala sobre as coisas do Brasil, “os 18 trens por dia” que “leva leite para todos os bebês do Rio de Janeiro”, e que aborda outras viagens feitas a outros lugares da Europa, aparece o olhar do poeta sobre o país, passando por uma reflexão universal. (ibidem, 12) Essa visão cosmopolita se repete em *carro-restaurant* e *nova iguaçu*: a enumeração dos títulos de comércios e das paisagens, vistas a partir da perspectiva do passageiro em um veículo em movimento, não fazem apenas um registro de viagem, mas uma reflexão sobre o país.(ibidem, 12)

Podemos comprovar essa visão por meio da referência que faz dos estabelecimentos que são articulados propositadamente para construir um sentido, que seria a apresentação das três raças que compõem a população brasileira, o modelo econômico e a exploração do país com a expansão das fronteiras comerciais.

Na cidade o trem é substituído pelo *bonde*, seguindo o mesmo trilho; o vagão ganha dimensões “transatlânticas”, reverberando seus sons, barulhos e sensações na linguagem poética, conforme Norberto inovando nas misturas e uso da fala popular: “Dlendlena e esguicha luz/ Postretutas [*sic*] e famias sacolejam” (Andrade, 2000:101). Os versos expressam o maneirismo da fala e refletem a condição sociopolítica coletiva. Prostitutas e famílias convivem no mesmo veículo, o bonde, símbolo do avanço tecnológico trazido pela revolução industrial. Também o são “os prédios de três andares”, “mobiliários em estilo moderno” ou “modern style”, “água telefone elevadores” do poema *agente*, escrito como se fosse um anúncio de jornal enaltecendo as maravilhas do Rio de Janeiro. (Norberto, 2012:12)

Esse procedimento, segundo Décio Pignatari, “é mais um elemento de aproximação de Oswald com a pop art”. Segundo o autor, “Alguns poemas são simples transcrições de anúncios da época. Destacados do contexto, os textos adquirem novo conteúdo: de lugares-comuns se transformam em lugares incomuns” (Pignatari, 2004: 153 citado por Norberto 2012:12). Podemos dizer que essa arte “Antropófoga”, “conforme classificou o autor, aparece desde a capa da primeira edição de *Pau-Brasil*, de 1925, na qual a ilustração de Tarsila é uma reprodução da bandeira brasileira, com a inscrição *Pau-Brasil* no lugar do lema “Ordem e Progresso”.” (Norberto, 2012:12)

A referência à Guanabara é explorada no último poema da seção, *capital da república*, no qual a paisagem urbana é descrita de forma menos lírica e mais crítica. O autor aponta para a artificialidade e para o tédio da vida. “A postura colonizadora do “branco na terra morena” de “políticos que dormem ao calor” (Andrade, 2000:103) é um contraponto à simplicidade do homem do interior” (Norberto, 2012:13).

Carnaval, seção com apenas dois poemas, *nossa senhora dos cordões* e *na avenida*, são versos sobre as manifestações populares, eventos que aproximam as camadas sociais na intenção de divertir e fugir da realidade. *nossa senhora dos cordões* começa com “Evoé”, expressão que evoca Baco, representando o excesso de alegria, da ebriedade, das festas e termina com “Do riso e da Loucura” (Andrade,2000:107). Os versos transmitem a atmosfera de um “país sem pecado”. Uma crítica aos moldes morais que restringiam os temas poéticos. A forma poética modernista dá lugar à liberdade temática e de composição, retratando o Brasil para “exportação” defendido no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, englobando o histórico, o moderno e o popular. (Leite, 2004:7)

Em *na avenida*, cita, “A aproximação do impetuoso cortejo [...] fantasiadas de pavão [...] Entre luzes elétricas” (Andrade, 2000:107-108). As expressões contextualizam o texto como moderno e reforçam a união entre o consagrado e o contemporâneo.

Nos poemas em *Secretário dos Amantes*, o tema é a saudade do homem que está no exterior, através da composição fragmentada ironiza-se o amor passional. Seção dedicada ao discurso amoroso, aos moldes modernistas, é uma releitura da tradição popular romântica. Resgata um pouco da literatura epistolar, um texto escrito em forma de carta, para ser correspondido, distinguindo-se por expressar opiniões, manifestos e discussões para além de questões pessoais ou utilitárias, de estilo formal, que combina amores objetivos e apelos subjetivos com o debate de cenas abrangentes e abstratas.

Os versos descrevem o cotidiano para informar sobre a situação sentimental e turística do narrador: “Acabei de Jantar um excelente jantar/ 116 francos/ Quarto 120 francos com água encanada/ Chauffage central/ Vês que estou bem de finanças/ Beijos e coices de amor” (ibidem, 111). O poema fornece informações sobre o local, comenta sobre os gastos, menciona a condição financeira e termina com uma expressão contraditória “beijos e coices”, uma alusão aos dois lados da relação amorosa. Diferente da tradição romântica, de amor fantasioso, na visão moderna o amor é real, com problemas e afaços. Oswald usa uma linguagem inusitada de tom esnobe e humor sutil. Há nos versos uma prestação de contas, no sentido literal dos custos da viagem, uma forma irônica de prestar contas da relação amorosa.(Norberto, 2012: 13) (Leite, 2004:7)

Na segunda quadra: “Bestão querido/ Estou sofrendo/ Sabia que ia sofrer/ Que tristeza este apartamento de hotel” (Andrade, 2000:111), há uma tônica mais tradicional: os versos falam de sofrimento, devido à distância, com exceção do primeiro que chama a atenção pelo tratamento, “Bestão querido”, nada convencional, mas condizente com a síntese modernista criada por Oswald e exposta no *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia*, em 1927, cujo poema não passa de um verso composto de uma palavra, com uma letra a mais que o título: “Amor/ Humor” (Andrade, 2005:s/p).⁶⁸ (Teles, 1995:6)

A próxima estrofe usa imagens de cores fortes, fragmentos da técnica cubista, sínteses intensas, truncadas, tecendo uma analogia com a paixão: do amarelo ouro, arrematando com o vermelho encarnado. Ao citar o sofrimento pela distância, desmonta o verso inicial ao explicar que a paisagem compensa a falta: “Granada é triste sem ti/ Apesar do Sol de ouro/ E das rosas vermelhas” (Andrade, 2000:111).(Norberto, 2012:14)

Conforme Norberto aponta, a ideologia contrária ao Romantismo é evidenciada nos versos: “Que alegria teu rádio/ Fiquei tão contente/ Que fui à missa/ Na igreja toda gente me olhava/ Ando desperdiçando beleza/ Longe de ti”. O amor, no caso, vai até aonde a vaidade começa e concorre com o sofrimento: “Que distância!/ Não choro/ Porque meus olhos ficam feios” (Andrade, 2000:112). O amor modernista não abre mão de si e nem dos prazeres em nome do amor, é o oposto do amor romântico, que anula o indivíduo em nome de outro. Oswald utiliza-se do lírico, mas o subverte, pois contraria a expectativa, inaugurando uma nova forma de discurso.(ibidem, 14)

Podemos afirmar que o tema urbano abordado em *São Martinho, RPI* e em *Postes da Light* confirmam as contradições citadas, pois abordam a modernização das cidades. Novamente aparece o resgate do falar coloquial; Oswald subverte a linguagem culta retratada na literatura. A referência ao popular é vista na frase: “A Europa curvou-se ante o Brasil” (Andrade, 2000:119). Nesse poema cita-se o futebol, um potencial brasileiro que superaria a Europa. Em *digestão* retornam os elementos da cultura e culinária brasileira. (Leite, 2004:7-8)

Se os contrários estruturavam a composição de poemas distintos, usando da linguagem para sintetizar a realidade, nos poemas de *Postes da Light* a oposição entre rural e urbano é expressa em cada poema, de modo que elementos desiguais combinam-se na justaposição, como vemos em *atelier*: “Caipirinha vestida por Poiret/ A preguiça paulista reside nos teus olhos/ Que não viram Paris nem Piccadilly/ Nem as exclamações dos homens/ Em Sevilha [...]” (Andrade, 2000:118). Igualmente, a estruturação pela técnica

⁶⁸ Cf. Simone Norberto. op. cit. pp. 13-14.

cubista, de fragmentos justapostos, pedaços de uma realidade vista por múltiplos planos unidos pela composição. Ao fundo, a realidade nacional; partes de um Brasil somado, compondo um retrato formado por elementos díspares que se complementam. (Norberto, 2012:15-16)

A geometrização do espaço depende da justaposição de dois elementos de domínios díspares, “locomotivas e bichos nacionais”: um representa o desenvolvimento industrial de São Paulo; o outro um ícone de um tempo em que automóveis e bondes dividiam o espaço paulista com chapéus de palha e animais de carga: “[...] À tua passagem entre brincos/ Locomotivas e bichos nacionais/ Geometrizam as atmosferas nítidas/ Congonhas descora sob o pátio/ Das procissões de Minas [...]” (Andrade, 2000:118).

Oswald constrói, pela fragmentação, metonímias em composições, empregando percepções, como no uso do substantivo “klaxon”, que traz sonoridade à estrofe, mas torna-se o adjetivo que qualifica uma cor: verde e azul simultaneamente, tramados pelo barulho das buzinas e divididos, do mesmo modo com a estrofe é “cortada” pela cor vermelha como forma de contraste: “[...] A verdura no azul klaxon/ Cortada/ Sobre a poeira vermelha [...]” (ibidem, 118). (Santini, 2008:111)

Na última estrofe a síntese se estabelece. Os três primeiros versos pontuam o movimento estrondoso da metrópole deparando-se com o silêncio que fecha o poema, anunciado pelo familiar aroma de café que invade a cena formulada desde o primeiro verso. O caos organizado, que constitui o poema, enquadra-se no silêncio findo pelo adjetivo que “emoldura”. A paisagem é enquadrada pelo título, um espaço exclusivo dos artistas: “[...] Arranha-céus/ Fordes/ Viadutos/ Um cheiro de café/ No silêncio emol-durado”. (ibidem, 112)

O desenho de Tarsila na abertura de *Postes da Light* (ibidem, 113), (Cf. Fig. 257), sintetiza em poucos traços o espírito da seção. Observando-se da esquerda para a direita, temos uma progressão. Dividindo a imagem em fragmentos percebemos a justaposição de períodos unidos, uma transição de tempos em que coqueiros e casinhas, motivos típicos da infância, perdem espaço para as chaminés, edifícios, bonde elétrico, guindastes e a multidão em movimento, um ambiente tecnológico de progresso que ocupa um espaço maior na representação, da mesma forma como a urbe industrializada prevalece sobre a paisagem rural. (Norberto, 2012:15)

Clima refletido na primeira poesia, *pobre alimária* (Andrade, 2000:115), na qual “trilhos” do bonde manifesta o moderno entrelaçado ao arcaico “carroça” em uma crônica do cotidiano da cidade paulista. Ao destacar o carroceiro, apresenta-se uma pos-

tura ideológica. A simplicidade de um profissional de origem rural tem mais valor que dezenas de bacharéis com suas centenas de afazeres. Pois, para resolver a situação que exige esforço físico e destreza no trato com animais, não há cultos cavalheiros que resolvam, pois o que vale é o conhecimento da natureza. (Norberto, 2012:15)

Em *anhangabaú*, dois cenários paradoxais, o rural, representado pelo “*cow-boy*”, e a menina e a cidade, representadas pelo “sujeito de meias brancas”, metonimicamente revelam o funcionário de escritório, com a pressa da metrópole e o outro contraste: o ócio versus o trabalho. Usa-se de cenário um monumento representativo da modernidade do país, equivalente à Torre Eiffel de Paris: o viaduto do Chá. “O poema cria também o contraste entre o nacional, “*america folhuda*”, em uma alusão ao país como sendo o pulmão do mundo, e o estrangeiro, o “*cow-boy*”, símbolo da cultura americana”. (ibidem, 15)

A parte pelo todo, a figura de linguagem usada nos poemas dessa seção, que aborda episódios da capital paulista, compondo um panorama das transformações sucedidas na década de 20. São crônicas de São Paulo, em formato de notícias de jornal ou artigos críticos apontando os contrastes da metrópole. Oswald usa a instantaneidade, técnica cubista, conforme observamos no poema *jardim da luz*. No parque habitam todos os tipos e personagens da cidade. O poeta utiliza de recortes e colagens, breves cenas que justapostos dão significação. A figura do “fotógrafo ambulante” é apreendida pela lente do poeta: “Fixador de corações/ Debaixo de blusas/ Álbum de dedicatórias Marquereau/ Tua objetiva pisca-pisca/ Namora os sorrisos contidos/ És a Glória/ Oferenda de poesias às dúzias/ Tripeça dos logradouros públicos/ Bicho debaixo da árvore/ Canhão silencioso de sol” (ibidem, 15-16).

Criação poética e imagética em comparação, aproximando sentidos e formas de expressão, os poemas são como fotos, imagens congeladas, cliques de uma realidade fragmentada e aproximada pela objetiva do poeta. A lente filtra o essencial para construir, por meio de fotogramas, textuais instantâneos, um documentário sobre a cidade, o qual, registra a urbe a se corromper, evidenciando as consequências do desenvolvimento social, político e urbano, desorganizado das metrópoles.

Em *o fera*, o bandido é retratado sob uma luz esbranquiçada, “banco de pedra/pálido e polido/ como Cleópatra” (ibidem, 16), livre de qualquer tom que denuncie suas reais intenções. O poema entra na consciência fria e criminosa do bandido, que não sente culpa, como um “legislador”, uma ironia na comparação com o político. O trabalho com a linguagem produz a aproximação de sonoridade e sentidos em “pálido/polido” ou “de

braços/de bruços”, o que revela uma preocupação poética com a forma, como também com a significação. Entre “retratos”, “fixadores”, “álbuns” e “objetivas”, uma atitude de fotógrafo documentarista e cineasta.(ibidem,16) (Teles, 1995:14-15)

Em *a procissão* a descrição de um cortejo, despretencioso e com conhecimento, tira a aura sagrada da religiosidade. O foco é o ritual popular e as tradições. Ao referir a “bobice” das crianças, ou a ironizar o “milagre” com o “equilíbrio” da santa, ou a atitude do padre, quebra os tabus através da linguagem.

Em *música de manivela* usa o recurso do conteúdo publicitário como forma poética. O poema é construído como um rótulo, indicando as instruções de uso. É só seguir a receita, uma bula para o leitor: “Sente-se diante da vitrola/ E esqueça das vicissitudes da vida”. Ao final quebra o discurso poético com uma frase de estilo comercial: “Discos a todos os preços” (Andrade, 2000:119), uma adaptação da linguagem usada na venda de produtos industrializados de grande consumo. (Norberto, 2012:16-17)

Em *pronominais* o autor retoma a questão da linguagem culta versus popular, em um procedimento anti-hierárquico. “Nas vortas que a língua dá”, o elo entre “Dê-me” e “Me dá um cigarro”. Experiência mais radical com a linguagem, aos moldes de *o bonde*, aparece em *bengaló*, no qual o “piano fox trota/ domingaliza” “a campanha telefona” diversas fusões entre significante e significado e o barulho da urbe invade o poema. (ibidem, 17) (Teles, 1995:13)

São Paulo aparece em leituras de lugares da cidade em *a biblioteca nacional, o ginásio* e a “Praça Antônio Prado”, no poema *aperitivo* (Andrade, 2000:120-121), e em *hípica*, em que “correm jóqueis de higienópolis” (ibidem, 124). Ou ainda espaços íntimos, conforme citado por Norberto, como a garçonnière de Oswald, local onde outra obra modernista ganha dimensão maior e acaba refletindo o espírito do grupo. *O Perfeito Cozinheiro das Almas desse Mundo*, um diário de registros dos frequentadores modernistas. No livro-caderno eram escritos poemas, críticas, avisos, declarações, recados, pensamentos e até ilustrações, como no caso de Tarsila e Anita. O poema *passionária* capta o clima do grupo e poderia fazer parte no livro-caderno: “Meu amigo/ Foi-me impossível vir hoje/ Porque Armando veio comigo/ Como se foras tu/ Necessito muito de algum dinheiro/ Arranja-mo/ Deixo-te um beijo na porta/ Da garçonnière/ E sou a sinceridade” (ibidem, 123). (Norberto, 2012:17) (Teles, 1995:13-14)

Roteiro de Minas é a seção de poemas que abordam a viagem ao interior mineiro em 1924, em companhia dos modernistas paulistas e de Blaise Cendrars. O episódio ilustra a temática do discurso de tradição dentro do Modernismo, uma contradição do movi-

mento de visão futurista baseada na máquina e no progresso. O grupo sai em busca de um Brasil primitivo e depara-se com o passado histórico nacional e com as manifestações do Barroco mineiro, que será digerido e reinterpretado sob o olhar modernista como elemento original e nativo. (Norberto, 2012:18)

São vinte e oito poemas constituindo um retrato de uma fração da história do Brasil. Nos poemas há o resgate do interior mineiro, paisagens, folclore e cidades, tecendo uma releitura; em *sabará e congonhas do campo* o retrato da história das cidades mineiras; em *bumba meu boi*, o folclore. Esse resgate exhibe o histórico interiorano e realça a transição a que o Brasil estava submetido, o colonial e o moderno, o erudito e o popular que se emaranham.

A caravana modernista teve uma importância significativa na formação dos conceitos da primeira geração modernista, pois havia uma proposta de redescoberta do Brasil com o intuito de revalorização e resemantização da cultura nacional. O universo descoberto em Minas conecta-se à ideia que abre o livro, na já mencionada dedicatória a Cendrars. Assim, o significado do primeiro poema dessa parte, intitulado *convite*, é essencial: é uma convocação para que o leitor atente para a riqueza histórica e cultural até então esquecida no interior do país: “São João del Rei/ A fachada do Carmo/ A igreja branca de São Francisco/ Os morros/ O córrego do Lenheiro/ Ide a São João del Rei/ De trem/ Como os paulistas foram/ A pé de ferro” (ibidem, 18).

O convite é para ir de trem, ressaltando os aspectos atrativos desses elementos de inspiração. Seguir os trilhos “como os paulistas”, “a pé de ferro” (Andrade, 2000:127). Em cada estação ou cidade, o olhar poético se depara na beleza das moças, na riqueza atrasada, na tradição religiosa, na arquitetura colonial e barroca das igrejas, festas, folclore, dança, na quietude mineira e no cenário histórico.(Norberto, 2012:18)

Cada elemento sendo uma cena na montagem de um filme: “Um grupo de meninas entra no filme” (Andrade, 2000:132). Oswald tece um paralelo à linguagem cinematográfica. A construção do poema obedece ao movimento da filmagem. Todos os detalhes de um roteiro estão presentes, inclusive os personagens e o *story board* da cena. No roteiro mineiro a geografia foi apresentada: “morros”, “ladeiras”, “coqueirais”, “bananais”, “lagoas” e produção mineral. Elementos que articulam as cenas, tecendo uma reflexão sobre o passado. (Norberto,2012:19)

O evento histórico, no olhar modernista, perde a visão heroica exposta pelos historiadores. Oswald questiona os feitos do passado, valoriza a exuberância natural mineira e aborda o passado e o presente sob a lente modernista, contrastes evidentes no poema

barreiro: “Estradas de rodagem/ E o canto dos meninos azuis da gameleira”, “a escola e a fazenda de duzentos anos”. (ibidem, 19)

Oswald homenageia os artistas mineiros em versos repletos de lirismo e emoção, como em *chagas dória* e em *ocaso*, mostrando respeito e reconhecimento a Aleijadinho. No poema *longo da linha*, o poeta faz uma construção geométrica e sucinta, desconstruindo o verso tradicional. De forma concisa fala da paisagem e da vegetação. São seis versos breves e diretos em num jogo das contradições: “aos dois/ aos três/ aos grupos/ altos/ baixos”. Dessa forma apresenta variações e organização bem como o acaso, remetendo à naturalidade da paisagem, sendo essa matéria de arte e assim organizada e ordenada.

No último conjunto de oito poemas, *Lóide Brasileiro*, apresenta-se o nome do navio em que Oswald retornou de uma de suas viagens à Europa. Depois de redescobrir o Brasil, na viagem ao interior mineiro, revisitar São Paulo e Rio de Janeiro, investigar a linguagem e os costumes do povo, Oswald lança sobre o país um olhar quase estrangeiro, um distanciamento de quem viveu fora e tem o sentimento crítico e, ao mesmo tempo, interessado por sua terra. (ibidem, 20)

Nessa seção, aflora a tendência crítica e satírica do poeta, na oposição ao paradigma romântico da representação do país, que se manifesta em *canto do regresso à pátria*, uma das paródias mais famosas da *Canção do exílio*, do poeta romântico Gonçalves Dias. Ao parodiar Gonçalves Dias, faz uma negação ao Romantismo, mas não totalmente, pois usa como fonte de inspiração um poema romântico; dessa forma, reconhece que o Romantismo foi necessário para se chegar ao Modernismo. No poema original há uma visão ufanista e fantasiosa da pátria. Na paródia de Oswald há uma leitura, à sua época, do sentimento para com o país. Como o poema de Gonçalves, o de Oswald é construído por uma perspectiva de quem está longe e tem saudades do que deixou, mesmo que sejam aspectos pesados, como é o caso de “palmares” ao invés de “palmeiras”, evidenciando o nacionalismo “minha terra tem palmares”, uma crítica à estrutura social.(ibidem, 20) Palmares é símbolo da revolução dos negros, uma ferida do passado brasileiro: minha terra tem opressão, escravidão, dominação e lutas por libertação. É uma menção a *Quilombo dos Palmares*, local para onde iam os escravos fugidos. As inversões prosseguem, há uma mudança de foco e Oswald volta-se para o progresso de São Paulo, símbolo do desenvolvimento econômico, “sem que volte pra São Paulo/ sem que veja a Rua 15”. Dessa forma demonstra o interesse no presente. O relevante é o aqui e o agora, “a poesia de cada dia”, como demonstrou em *escapulário*. (Norberto, 2012:21) Na paródia, o mar gorjeia, não as aves, e os passarinhos “daqui”

não cantam como o os de lá. Na segunda estrofe a ironia é gritante: “Minha terra tem mais rosas”, no original eram mais flores, que rimaria melhor com “amores”. O amor aparece no verso seguinte, com um atenuante, “quase”, o que esvazia o sentido romântico. A ausência de pontuação em “Ouro terra amor e rosas” (Andrade, 2000:139) representa a modernidade da *canção de regresso à pátria*: um poema paródico que subverte o sentido do texto original por meio da sátira. (Teles, 1995:123)

Nos versos seguintes: “minha terra tem mais ouro/ Minha terra tem mais terra”, Oswald brinca com a riqueza do país, construindo uma rima pobre por meio da qual reúne esses elementos em um verso só, utilizando o método medieval do Trovadorismo, no qual usavam de linguagem trabalhada repleta de sutilezas, trocadilhos e ambiguidades, tecendo críticas de forma indireta e usando a sátira e a ironia como linguagem: “Ouro terra amor e rosas” (Andrade, 2000:139).

O processo de construção de *canto do regresso à pátria* repete o da seção *Descobrimiento do Brasil*: a redescoberta. A paródia da *Canção do exílio* é também o começo de um descolamento físico, com itinerário sugerido na sequência dos títulos dos poemas da seção. (Norberto, 2012:21)

Em cada poema de *Lóide Brasileiro*, existe um olhar crítico e bem humorado sobre o país. A revisão histórica relaciona pontos geográficos com fatos e personagens.

Como em uma crônica de viagem, os poemas mostram toda a aversão em relação ao nacionalismo artificial de idealizações passadas e a necessidade de aviltar a essência da identidade nacional. O poeta traceja um convite à exploração dessa realidade, que é sintetizada na metrópole paulista: *sometimes called the Chicago of South America*. (Santini, 2008:113)

Para a literatura modernista, a cidade torna-se um tema relevante, sendo o palco das contradições modernas. Nos poemas de Oswald, a paisagem, as contradições, o movimento, os estilos arquitetônicos, a imigração e o crescimento da cidade de São Paulo podem ser explicados como elementos importantes a serem expandidos para a sociedade brasileira moderna. O poema é construído por imagens da cidade a partir de um referencial distanciado e de construção sintética devido à linguagem, com sintaxe simples e enumeração de ideias. São alegorias construídas por meio do “estilo foto-gráfico”, o que permite capturar as percepções de forma poética, realçando a instantaneidade das imagens como uma máquina fotográfica.

Assim, o penúltimo poema dessa seção se configura como um texto publicitário, um “anúncio” da cidade de São Paulo, que poderia ser analisado enquanto alegoria ou

metonímia, pois a sociedade brasileira moderna se encontrava em vias de desenvolvimento comercial: o “fator consumo” começava a fortalecer a economia nacional emergente. O *anúncio de são paulo* parte de um folheto publicitário, assaz apropriado para o estilo modernista. O poeta que conhece a cidade a reconhece no texto da propaganda, que vende os atrativos da “Chicago of South America”. Os dados fornecidos pela “Secretaria de Agricultura” surgem nos versos, introduzidos com intuito de ironizar o olhar oficial sobre o país e de criticar a superficialidade da propaganda sobre um lugar de tanta riqueza e lembranças. (ibidem, 145) No “anúncio” de São Paulo há uma comparação com Chicago, que representa uma cidade-parâmetro de modernidade. Isso porque Chicago foi, na década de 20, um grande centro comercial, industrial e portuário dos Estados Unidos.

No poema São Paulo é vista a partir de um ponto de vista afastado. O poeta assume um referencial de “antes da chegada”, o que possibilita olhar a urbe como alguém de fora, que não conhece o país e adquire as primeiras referências pela descrição da propaganda do governo. O discurso do poema exalta, através da paródia, o discurso enaltecido da publicidade. (Norberto, 2012:21)

Todavia, a visão crítica de Oswald é acrescida do tom irônico-cômico que no poema se revela pela quebra do discurso de exaltação das “maravilhas” da cidade. Essa quebra é originada pelos últimos Cf. Haroldo de Campos. “Uma poética da radicalidade”, (1965), apêndice do livro de Oswald de Andrade, *Pau-Brasil*.⁶⁹ Os dois avisos, que representam a descrença nas agências nacionais, como a Secretaria de Agricultura, para impulsionar os processos de comércio e industrialização no país. Assim, o discurso publicitário do poeta revela o engano que ele contém, pela consciência de que as qualidades enaltecidas como “sanidade”, “clima”, “beleza”, “construção” e “flora” não eram suficientes para o ingresso de São Paulo na modernidade, pois as leis que regem a condição moderna são as leis do comércio. (Teles, 1995:122-123) Por isso, o poema, ao satirizar o discurso publicitário, revela uma postura cética em relação aos processos de modernização brasileira, uma descrença em relação aos discursos fabricados de exaltação do Brasil, na maioria das vezes enganadores.

Dessa forma, o prognóstico de Oswald poderia ser considerado uma utopia às avessas, por acentuar duas das contradições modernas brasileiras: a distância entre discurso político/propaganda política e efetiva probabilidade de concretização; e a contradição resultante do fato de que o processo de urbanização de São Paulo foi promovido pelo desen-

⁶⁹ Pau-Brasil. (2000) *Obras completas de Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, pp.7-54.

volvimento da burguesia rural cafeeira. Ou seja, por ser a urbanização brasileira impulsionada pela agricultura, a cidade guardava muito dos caracteres rurais, o que conferia à cidade uma particularidade contraditória.

É importante ressaltar que a cidade de São Paulo do poema de Oswald, além de configurar-se como alegoria da modernidade brasileira, configura-se, também, em expansão, como alegoria para a América do Sul, como podemos ver em: “Chicago of South America” e “glória da América contemporânea” (Andrade, 2000:145).

O prognóstico utópico de Oswald, pautado no fato de que São Paulo seria a “glória da América contemporânea”, foi realizado, pois tornou-se a cidade mais rica da América do Sul, assim como seu prognóstico crítico sobre as contradições culturais e sociais, pois hoje em dia, devido aos problemas advindos do crescimento urbano e da exploração econômica desestruturada, São Paulo é uma cidade com enormes desigualdades e contradições.

Oswald aplica no poema a linguagem da publicidade vanguardista, mas a subverte quando a utiliza para apontar as contradições da modernidade e da propaganda e não para vangloriar os feitos dessa modernidade. Haroldo de Campos (2000) fala da visão compromissada de Oswald e da crítica com tom de resistência política nacionalista do poeta. Ainda segundo esta análise de Haroldo de Campos, a escrita poética de Oswald é “radical”, propagando que a linguagem é um meio de comunicação inter-humana consciente do seu poder de interferir nessa comunicação. Assim, Oswald teria consciência do poder revolucionário de sua poesia, alterando a linguagem literária e propondo novas formas de expressão para substituir a expressão arcaica dos “bens dizeres” tradicionais brasileiros, que não condiziam com os novos processos de industrialização e modernização do país. (ibidem,7-43)

Para completar o ciclo formulado desde *falação*, um poema-piada, *contrabando*, fecha a obra *Pau-Brasil* em estilo jocoso: “Os alfandegueiros de Santos/ Examinaram minhas malas/ Minhas roupas/ Mas se esqueceram de ver/ Que eu trazia no coração/ Uma saudade feliz/ De Paris” (ibidem, 145). O poema fala da saudade, não visível, sob a perspectiva modernista.

Podemos concluir, conforme estudos analisados, que o maior legado da obra inovadora de Oswald se deu pelo radicalismo, pela quebra de padrões e pela sensibilidade de arriscar uma estética baseada em novos princípios. Sendo a poesia como justificativa para construir a redescoberta do Brasil, na busca por um novo padrão de representação histórica. Depois de reavaliada a própria história, delinea os contornos do nacionalismo

do grupo que se uniu em torno dessas propostas; faz-se a descoberta do passado como forma de interpretação do presente e eixo de um projeto de futuro, semente lançada pelo manifesto e poesia *Pau-Brasil*, que teria seu amadurecimento no *Manifesto Antropófago*.

Podemos dizer que os poemas no livro *Pau-Brasil* aliam elementos culturais e criticam a erudição e a eloquência conforme o *Manifesto de 24*. A mescla do moderno e do histórico compõem o retrato do Brasil que Oswald ansiava passar como imagem em sua poesia de exportação. Os elementos da cultura popular nacional são expostos como fatos positivos do povo e da terra. A preguiça tropical deixa de ter uma conotação negativa: a reza, a hospitalidade e o povo brasileiro recebem um novo olhar, sendo entendidos como elementos admiráveis. O ato de decompor, transformar e deglutir o que vem do exterior, para a criação da cultura brasileira, deixa de ser censurado e passa a ser exaltado. Essa deglutição ajusta-se aos anseios modernistas, que diziam: “a modernidade no caso não consiste em romper com o passado ou dissolvê-lo, mas em depurar os seus elementos e arranja-los dentro de uma visão atualizada e, naturalmente, inventiva, como que dizendo, do alto se encontra: tudo isso é meu país” (Schwarz, 1987: 22).

Essa visão renovada, exposta na poesia *Pau-Brasil*, foi criada a partir dos conceitos da estética exibida na *Semana de 22*, um esforço pela consolidação da cultura brasileira que começava a ser reconstruída. O poeta prioriza a síntese, o equilíbrio, a invenção, a nova perspectiva, usando uma linguagem direta e objetiva, elementos necessários à criação de uma poesia atualizada com o seu tempo. Podemos apontar que, a partir do *Manifesto Pau-Brasil*, Oswald assinala que a poesia moderna deve mostrar o que realmente enxerga, exibindo o moderno sem se esquecer do passado, justapondo temporalidades distintas. (Machado, 1984:128) (Teles, 1995:22:23)

Elementos simples compõem a poesia oswaldiana, o que torna seus poemas sínteses da realidade objetiva e concreta. Oswald primou o social ao exaltar os elementos que constituem a pátria Brasil. Seu objetivo era que seu povo e sua cultura não fossem vistos como atrasados, mas enriquecidos pela pluralidade e pela possibilidade de subverter o que há de bom em cada povo que no Brasil se instalou, uma cultura imponente, ampla e renovada. Roberto Schwarz em *Que horas são?* (1987), sintetiza a poesia *Pau-Brasil* com as seguintes palavras: “O nosso provincianismo e as nossas relações rurais atroz: deu a tudo certo ar de piada. É neste, e levada em conta a situação complexa a que responde que se encontra a verdade da poesia pau-brasil, um dos momentos mais altos da

literatura brasileira” (Schwarz, 1987: 28 citado em Teles, 1995:22-23).(Machado, 1984:130)

Podemos assim proferir que a poesia de Oswald está relacionada ao visível, “ a poesia está nos fatos”, na reprodução dos elementos do cotidiano brasileiro moderno. Oswald aspirava a constituir uma identidade cultural brasileira composta pela mistura de culturas, ideologias e crenças distintas, mostrando que a diversidade era uma riqueza na formação do povo e da literatura brasileira. Ele criou uma literatura que retratava a tradição brasileira, sobretudo no que diz respeito à cultura popular, resgatando regiões, crenças e danças, antes desprezados por nossos escritores.

Podemos finalizar expondo que os modernistas de 1924 almejavam um arte nacional que miscigenasse e valorizasse a tradição de nossa cultura, diversificada com a modernidade da industrialização, através de uma representação sintética condizente com a velocidade dos novos tempos, consolidando os conceitos que estavam se solidificando: o primitivismo, a valorização das raízes brasileiras; a autenticidade da nossa fala e costumes. A arte deveria ser a representação do nosso povo e da nossa terra.

Capítulo 3

Literatura e pintura – a aproximação das diversas formas de representação

Um novo conceito na arte brasileira, a visualidade e imagem, a visualidade e estrutura e visualidade e síntese.

Neste capítulo final far-se-ão uma análise e conclusão do tema proposto - imagem e texto sob novos conceitos visuais, literatura e pintura juntas, uma completando a outra como forma de representação. Imagens que funcionam como textos e textos que são vistos como imagens. Após as análises das obras de Tarsila e Oswald, neste capítulo final farei uma conclusão mostrando a união do texto e da imagem nas produções artísticas da primeira geração modernista.

Nos capítulos anteriores foram abordadas as influências sofridas pelos modernistas brasileiros. As vanguardas europeias trouxeram conceitos que foram aproveitados pelos artistas e intelectuais do período. As revistas difundiram os conceitos de modernidade e as novas ideias cresciam pelo Brasil. Diversas correntes surgiram, vários caminhos foram percorridos, o Brasil buscava uma identidade, uma arte que representasse seu povo, sua história. Uma batalha foi travada.

Em 1924, Oswald com seu manifesto, sintetiza um conceito que foi trabalhado e uma nova representação é anunciada. A arte brasileira começa uma nova fase, usando elementos de nossa história, de nossa terra. E assim as artes se unem, imagens e palavras caminham juntas. Foi analisada a poesia de Oswald no livro de *Poesias Pau-Brasil* e a pintura de Tarsila do mesmo período. Através dessa análise algumas comparações foram efetuadas, apontando a proximidade das representações artísticas. Assim, para concluir esse projeto, foi feito um último percurso através das produções dos dois artistas destacados, Oswald e Tarsila, bem como pela união de suas artes. Texto e imagem articulando a mesma linguagem.

3.1. Tarsila e Oswald, pintura e literatura: a união pela síntese e pela temática

A obra de Tarsila é uma amostra da estreita relação entre a representação artística e a palavra escrita. A década de 20 foi um momento de união de esforços entre as expressões artística e literária para a criação de uma arte atualizada que fosse legítima-mente brasileira, conforme apresentado. O *Manifesto Pau-Brasil* é um indicador da relação entre as artes visuais e a literatura desse período. As pinturas de Tarsila criaram

imagens visuais cujas origens ligam-se à tradução do que ela pensou ser o Brasil. Oswald, no mesmo período, cria imagens verbais para transformar e renovar os valores nacionais. (Brandão, 1999:44)

As poéticas visuais de Tarsila e as imagens verbais de Oswald são representações artísticas que usaram elementos típicos do país como referências originadoras de valores, ideias e motivos, instituindo um diálogo entre as artes, levando a uma sincronicidade fundamentada na permeabilidade entre palavra e imagem, arte visual e escrita completando-se. Murilo Mendes (1980), descreve em seu texto a relação entre a pintura de Tarsila e a poesia brasileira:

Partindo de Tarsila a pintura começa a influir na poesia brasileira. o quadro Abaporu decide a vocação de Raul Bopp, acha-se nas origens de Cobra Norato; outros do mesmo ciclo suscitarão textos de Mário de Andrade que dedica a Tarsila 'O ritmo sincopado'. Telas como [...], A cuca, O sono, A negra viajarão clandestinamente ao longo dos meus Poemas. [...] A pintura pau-brasil e a pintura antropofágica plainam os caminhos posteriores da poesia. (Mendes, 1980:181-183citado por Brandão, 1999:45-46)

A percepção da fluidez entre a arte de Tarsila e a literatura é abordada por André Warnod, citado pela artista (2004), em nota sobre suas telas:

[...] são, por assim dizer, pequenos poemas, poemas como os de Blaise Cendrars que vêm impressos no princípio do catálogo e que dizem em palavras a mesma coisa que Tarsila em pintura [...] Essa exposição tem o encanto de tudo o que é simples, sincero, direto; mais que isso, porém, Tarsila possui o senso das harmonias muito puras e muito finas, eis o que dá a rara qualidade de sua pintura. (Amaral. 2004:114)

André Warnod escreve também: “Azul, verde, rosa, todo cruado, bellos colores como en la fiesta de Navidad y en las imágenes de la Primera Comuni6n. [...] al afirmar que sentía un pedazo de nuestra tierra viendo, a través de la vidriera de la Galería Perder, una tela más bien pan-brasil” (Warnod, citado por Rebolledo, s/d, 38).

A obra de Tarsila não era apenas ecos do Cubismo, da geometrização de Gleizes, do primeiro olhar de Lhote, ou da visão de Léger sobre a máquina. Sua arte encontra um paralelo entre a poesia contemporânea de Blaise Cendrars e a de Oswald de Andrade.

Podemos entender que a ligação entre o estilo da escrita do poeta e a produção pictórica da artista se relacionam devido o estilo taquigráfico das manifestações. A afinidade viria pela síntese que expressam e pelo registro breve da realidade imediata. O livro de Cendrars, *Feuilles de route I, le Formose*, é um conciso diário de viagem, no qual a natureza e a arquitetura se conciliam às formas geométricas: “casas cúbicas”, “árvores esféricas” ou “montanhas triangulares”, mesma percepção compacta da paisagem e das vistas expressas por Tarsila. Em Cendrars vemos um estilo atual de poesia conforme seu discurso em conferência em São Paulo, na qual aborda que a poesia trabalha todas as modalidades da língua e do discurso, criando formas interessantes em torno da pro-

núncia, do tempo rítmico e da imagem verbal. (Amaral, 1970:33-37) Cendrars escreveria em 1951, no livro *Brasil: Vieram os Homens*, que criava imagens verbais instantâneas e que sua arte consistia em produzir “bilhetes postais mentais”, imagens sob forma de poesias despojadas. (Brandão, 1999:46-47)

A associação entre poesia e imagem é visível em Cendrars. Os poemas breves produzidos pelo autor possuem o mesmo estilo instantâneo nos bilhetes-desenhos de Tarsila, que fornecem imagens/mensagens rápidas apreendidas do vivido (Amaral,1970:124):

[...] aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber. (...) Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais. Todo um programa se delineia aí: livrar a paisagem da representação que se faz dela, retratar sem pensar em nada já visto antes. Contar histórias simples, respeitando os detalhes, deixando as coisas aparecerem como são. (Peixoto, 1990, citado por Novaes, 1995:363)

E a colaboração artística: “du peintre et du poète fait du poème un objet spectaculaire, exigeant du lecteur qu’il negocie entre le visible et le lisible ses propres parcours, invente l’itinéraire de son trajet, son propre voyage d’écriture, en somme”⁷⁰ (Berranger, 2007:20).

Podemos proferir que a simultaneidade foi construída pela união inerente entre poema e ilustrações. Entretanto, não apenas a forma do poema sugere a simultaneidade, mas também o olhar do poeta que, por se encontrar em movimento rápido, dentro do trem, percebe as paisagens exteriores de forma sincrônica, em que tudo parece unido, perdendo a profundidade da paisagem. Conforme Nelson Brissac Peixoto, a velocidade provoca, para aquele que avança dentro do veículo, um achatamento da paisagem.

Quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as paisagens e objetos têm, como se estivessem contra uma tela. (Peixoto, 1990 citado por Novaes, 1995:361) A simultaneidade aparece no conjunto da diagramação do livro e na construção dos poemas e imagens separadamente, pois as imagens rápidas produzidas por Tarsila apresentam a sobreposição de elementos e de vistas e as construções poéticas, através da simplificação da escrita, apresentam de forma simultânea elementos díspares que, pela agregação do leitor, formam a paisagem.⁷¹

Por meio das duas formas de representação identificamos a simultaneidade, a simplificação e a sobreposição usadas para obter o efeito almejado. Os desenhos de Tarsila se-

⁷⁰ A colaboração artística “do pintor e do poeta faz do poema um objeto espetacular, exigindo do leitor que ele negocie entre o visível e o legível seu próprio percurso, invente o itinerário de seu trajeto, sua própria viagem de escrita, em suma”.

⁷¹ Cf. Branca Puntel Mota Alem, (2011) As amigas brasileiras de Blaise Cendrars: Uma análise de feuillets de route.p.49

param os conjuntos de poemas; são produções simplificadas de poucas linhas, como se simulassem formas inacabadas para serem concluídas, esboços de produções futuras. Formas sinuosas simulando ilhas e montanhas e traços representando a vegetação, traços que apenas delimitam a ocupação do espaço. Desenhos que, conforme os poemas, parecem inconcluídos (Cardoso, 2006:87):

Iles/ Iles/ Iles où l'on ne prendra jamais terre/ Iles où l'on ne descendra jamais/ Iles couvertes de végétations/ Iles tapies comme des jaguars/ Iles muettes/ Iles immobiles/ Iles inoubliables et sans nom/ Je lance mës chaussures par-dessus bord car ju voudrais bien aller jusqu'à vous. (Amaral. 1970:129)

Usando vocabulário restrito e anáfora, também usada por Oswald em *Pau-Brasil*, imagem e texto interagem, aparecendo reduções, simplificações, mensagens para serem lidas e olhadas e; desenhos traduzindo os versos breves. Os desenhos de Tarsila parecem flutuar; imagens que se compõem mas não se unem, sem profundidade; são cenas que contam a história de uma paisagem, pedaços que se articulam formando o todo simplificado. Mário de Andrade, em 1924, ressalta sobre a poesia de Cendrars que: “[...] cada palavra, cada frase curta, de significação exata, essencial, concorre por justaposição, em síntese sistemática, para uma arquitetura extraordinariamente equilibrada e franca. E assim rápida, cinemática, cria vida intensa [...]” (Andrade, 1924, citado por Eulálio, 2001:384-394).

Temos, assim, a correspondência entre a arte de Tarsila e a de Cendrars. *Feuilles de route 1, le Formose*, são poemas-desenhos simplificados das paisagens por onde Cendrars passou. A arte de Tarsila ratifica o domínio da simplificação e da estilização, elementos gáficos reduzidos a ideogramas. Os desenhos são registros rápidos, telegráficos, em concordância com o conjunto de poemas da viagem. Conforme Aracy Amaral, em *Tarsila Sua Obra e Seu Tempo* (1995), as poesias de Cendrars são plenas de referências sobrepostas em uma construção rítmica. O livro não era apenas para ser lido, mas para ser visto. Para o melhor entendimento, imagem e texto se complementam, a imagem agindo como um componente do texto. Cendrars, em seus poemas, faz referências ao universo pictórico de forma cinematográfica, uma busca por sensações visuais, inserindo na poesia os procedimentos das artes plásticas e do cinema, como o apelo aos aspectos visuais da cor e da simultaneidade. Assim, Tarsila faz um reordenamento dos elementos de sua experiência visual, inserindo uma nova ordem de visão a seus desenhos, da mesma forma como Cendrars fez em sua produção poética, na qual diversos planos podem ser vistos simultaneamente. Dessa forma, a nova visualização é obtida pela lógica pessoal, e não através da perspectiva. (Brandão, 1999:48)

Oito desenhos de Tarsila ilustram o primeiro volume da série *Feuilles de route 1, le Formose*, o esboço de *A Negra, Casario, Mar e montanha, Paisagem com estrada e Igreja, Igreja de Nossa Sra. Do Ó, Ilhas, Ilhas com braquinhos, Serra da Mantiqueira-Rio Paraíba e Locomotiva*. (Cf. Figs. 258 a 261). O livro descreve o itinerário da viagem ao Brasil, inserido de apelo visual. São poemas repletos de referências sobrepostas em uma construção rítmica e breve. (Amaral, 1970:124)

Nos desenhos, as imagens parecem pertencer ao mesmo plano, sem profundidade, criando um efeito de sobreposição. São desenhos nos quais a simultaneidade é obtida pela sobreposição dos componentes. Contudo, a simultaneidade aparente não é resultado apenas da forma ou do poema, é também devido ao olhar do poeta que se encontra em movimento no trem e assim percebe as paisagens exteriores de forma sincrônica.

Conforme Nelson Brissac Peixoto: “[...] a velocidade provoca, para aquele que avança num veículo, um achatamento da paisagem. Quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, contra uma tela” (Peixoto, 1990. citado por Novaes, 1995:361).

Mário de Andrade foi o primeiro a registrar a articulação entre o desenho da fase *pau-brasil* de Tarsila e os poemas de Cendrars ao redigir a resenha de *Feuilles de route 1, le Formose*, publicada em 1925:

[...] a nova coleção de poesias de Blaise Cendrars vem comentada pela ingenuidade construtiva do traço sólido e tranquilo de Tarsila do Amaral. Não se pode deixar de notar a correlação que existe entre a arte da pintora brasileira e a do poeta francês. Há em ambos a calma arquitetônica da linha precisa. São desenhos simplificados das paisagens por onde passaram. O maior interesse que desperta o livro é o de medir o abalo de sua fina sensibilidade francesa em contato com a brutalidade do ambiente tropical. O tumulto de nosso meio físico não pregou no poeta o susto que se esperava. (Andrade, 1925 citado por Elufé, 2008)⁷²

Há também o contraste entre o geometrizado das construções e as linhas onduladas e segmentadas que constituem a paisagem. Tarsila não usa da perspectiva acadêmica em suas produções; a disposição dos elementos e os contrastes de tamanho valorizam os componentes pela desproporção aplicada à composição, o que nos dá a indicação dos planos. Os desenhos dessa fase exibem economia de traços, a simplificação e a estilização na busca do essencial para dar significado à forma representada. Assim, da mesma forma como Cendrars constrói seus poemas, Tarsila desenha a viagem, por uma visão rápida, fragmentada e simultânea da realidade vivida. Uma nova linguagem estava sendo construída visual e graficamente.

⁷² Lygia Arcuri Elufé Universidade Estadual de Campinas e organizadora da “Coleção Cadernos de Desenho” (Unicamp/ Imprensa Oficial de São Paulo, 2008)
<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/nos-cadernos-de-tarsila> acesso 13/06/2014

A aproximação entre literatura e representação pictórica que encontramos entre Tarsila e Cendrars ocorreu também com as poesias de Oswald. Paulo Prado, na introdução ao livro de poesias *Pau-Brasil*, diz que, para os novos temas, para o “pluralismo cinemático de nossa época”, “época apressada de rápidas realizações, a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética”, para a expressão da “concisão lapidar” do haikai japonês, “minutos de poesia” (Andrade, 2000:58-59). Essa nova forma poética, sintetizada, coincide com o estilo dos desenhos de Tarsila. Eram poesia ou desenho concisos, de acordo com Paulo Prado, próprios para expressar “a nossa época apressada”.

Utilizando símbolos reduzidos ao mínimo, a visão das cidades mineiras, no *Roteiro de Minas* da poesia *Pau-Brasil*, é composta de referências às igrejas barrocas e ao cenário local, tal qual os desenhos de Tarsila. Visões rápidas, descrições sucintas: “São João del Rey/ A fachada do Carmo/ A igreja branca de São Francisco/ Os morros/ O córrego do Lenheiro[...]” (ibidem, 127).

Tarsila, em seus desenhos, faz uma progressão da simplificação. Em alguns aparecem detalhes, registrando os elementos que considerava importantes; em outros as paisagens assumem dimensões panorâmicas. Há economia no uso das linhas e o ritmo dos telhados e das janelas adquire uma organização simplificada e geométrica, compondo as cidades com peças desenhadas, geometricamente inserindo o ritmo pela repetição das formas. Tarsila não usa de formas definidas e fechadas; seus desenhos de Ouro Preto e Mariana (Cf. Fig. 251), caracterizam-se pela escassez de linhas, o branco do papel é componente da representação, as construções flutuam na paisagem, como se estivessem encobertas pela atmosfera, da qual falava Lhote. As arquiteturas se reduzem a traços fluidos e formas inacabadas. Janelas e telhados não se fecham, o essencial é traçado e a redução dos elementos pictóricos chega ao mínimo. (Brandão, 1995:26)

Podemos articular que seus desenhos visavam à síntese. *Ouro Preto e Mariana* (1924) foram feitos em uma mesma página, em que Ouro Preto, acima, aparece envolta por um vazio atmosférico. Poucas linhas definem a geografia montanhosa, a cidade aparece como uma escrita que deriva da linha da montanha interrompida, consumidas pela geografia. Tarsila faz uma releitura das cidades mineiras através da linguagem cubista, reduzindo as formas a seus elementos essenciais, reordenados sobre o papel. Dessa forma, busca unir o tema das cidades de arquitetura barroca com a visão cubista de tendência abstracionista. Em suas paisagens, o universo barroco sofre uma releitura pelo olhar e é

representado pela síntese da redução ao signo puro, com a intenção de construir um ritmo visual. (ibidem, 26)

Podemos declarar que a simplificação nos desenhos de Tarsila ratifica uma atitude poética; não se trata de um estudo detalhista, mas, sim, de miniaturizar as grandezas, transformando o imenso em mínimo com expressão visual. Um ato de interpretação do espaço imaginado. No Modernismo, notadamente na fase *pau-brasil*, pintura e literatura articularam a mesma linguagem, a síntese. Os poemas de Oswald e as ilustrações de Tarsila congregam as formas de representação na temática e na forma.

Na seção de poemas *Roteiro de Minas*, o desenho de Tarsila (Cf. Fig. 262) resume-se metonimicamente em uma imagem de montanhas e traz o primitivismo da natureza expresso pelas araucárias, árvore nativa da América do Sul. A síntese foi um valor estilístico característico da representação modernista. Mário de Andrade definirá em *A Escrava que não é Isaura* (1972) que, assim como o artista modernista, o poeta:

sintetiza e escolhe os universais mais impressionantes. O poeta não fotografa: cria. Ainda mais: não reproduz; exagera deforma, porém sintetizando. [...] O poeta parte de um todo de que teve a sensação, dissocia-o pela análise e escolhe os elementos com que erigirá um outro todo, não direi mais homogêneo, não direi mais perfeito que o da natureza mas duma outra perfeição, duma outra homogeneidade. (Andrade. 1972:237)

E completa: “o que existe é uma necessidade de rapidez sintética que abandona pormenores inúteis. Nossa poesia é resumo, essência, substrato” (ibidem, 250). Dessa forma, a arte e a literatura comungam do mesmo traço estilístico, simplificação e estilização, produzindo uma representação não acadêmica. Na poesia a justaposição de palavras dispensa as construções complexas; no desenho e na pintura o essencial do traço transmite a mensagem de forma rápida e direta; perdem-se a profundidade e as proporções e ganha-se na visualidade; acompanhando o rápido desenvolvimento do universo moderno.

Tal como Cendrars, Oswald e Tarsila associam poesia e imagem, imagens breves, nas quais os componentes estilísticos da poesia são próximos aos que se veem nos desenhos de Tarsila: a viagem como forma de apreensão do mundo; a passagem rápida como experiência criativa, obtendo como resultado a síntese, que é essência e fragmento, panorama e esboço, grandeza e redução.

Nas “imagens-verbais” de *Pau-Brasil*, o trem é a imagem que fixa a temática da viagem. O mesmo sucede em *Feuilles de route 1, le Formose*: é a imagem do movimento, da máquina moderna, do transporte e do progresso, o desenho do noturno que liga São Paulo ao Rio de Janeiro, o qual abre a seção *RPI* (Cf. Fig. 263), o trem no qual Cendrars e os modernistas foram para o Rio de Janeiro no Carnaval de 24. Em sintonia com a poesia de Oswald, o desenho é composto basicamente por traços, círculos e retas,

geometrizados e simplificados, remetendo às concepções da estética cubista, sem nuances e sombras ou noções de volume. Pode-se proferir que o desenho alude ao universo infantil e que vai contar uma história repleta de imaginação. (Cardoso, 2006:101) O trem do desenho é visto simultaneamente de frente e de lado como se estivesse em um único plano, devido às rodas que aparecem saindo pela lateral, como se fossem braços. A simultaneidade efeito da sétima arte foi assim inserida nas artes plásticas e na poesia.

Em *Feuilles de route 1, le Formose*, de Cendrars, entre os desenhos que encerram as seções há o trem que finaliza o livro (Cf. Fig. 261), o qual retrata uma “Maria Fumaça” que exibe uma concepção diferente da exposta em *Pau-Brasil*, um desenho sintético, mas sem alusão ao Cubismo. Mais uma vez, a representação da modernidade e do progresso. A imagem representa o trem que transportou Cendrars e os modernistas para o Rio em 1924. No texto Cendrars menciona os dois trens: o primeiro o levou ao porto *Le Havre*, na França, para pegar o navio, *Le Formose*, para o Brasil; o outro trem o conduziu ao Rio de Janeiro partindo de São Paulo. Poemas e desenhos descrevem a viagem, mesclando de forma concisa a paisagem, a modernidade e o progresso; o rural e o natural se misturam na expressão simultânea de sensações sob um ritmo breve.

Para Oswald e Tarsila, a temática da viagem foi de extrema importância para a aproximação da paisagem rural e da arquitetura brasileira, bem como para a valorização do universo figurativo e da iconografia nacional (Cf. Fig. 240). Comprovamos isso nos motivos rurais de forte presença na obra de Tarsila e na inserção de elementos da natureza nas representações dos centros urbanos. Na obra *São Paulo*, de 1924 (Cf. Fig. 264), há uma palmeira no contexto arquitetônico da cidade industrializada. Como podemos observar, há elementos alocados na pintura que não fazem parte dessa forma de representação, como os números que aparecem no canto superior da tela; a inclusão de escrituras que ganham a configuração de imagem na representação. (Cardoso, 2006:103) Círculos e retângulos se mesclam às formas arredondadas da vegetação. Tarsila, em suas obras, introduz elementos típicos do país, como as palmeiras, vegetação natural brasileira, na paisagem urbana e moderna da urbe industrializada.

Tarsila realiza na fase *pau-brasil* uma síntese temática e estilística que concilia as diferentes vertentes, cosmopolita e primitiva. Mostra-se a relação entre a geometrização e a incorporação de signos do mundo moderno, expondo a industrialização e a velocidade, conforme declara Assis Chateaubriand, em 1925:

Tarsila do Amaral sente apaixonadamente o Brasil antigo, mas, sobretudo, ela vibra é diante da cidade moderna, com os arranha-céus, que desafiam as nuvens esfarrapadas, as

usinas barulhentas, os stadiuns[sic] ensurdecedores, os rings, onde os boxeurs se esmurram, fazendo sangue viril, ardente e generoso, as pontes metálicas, os arcos elétricos, os trens de ferro resfolegantes que passam os geradores que acumulam forças misteriosas, para distribuí-las depois a mãos largas, sob a forma de lua e energia, aos homens tressuantes; o espetáculo em suma, do knock out, dado pelo frenesi delirante do pulso mecanizado ao drama clorótico da vida contemplativa (Chateaubriand, 1925 citado por Amaral. 1975:178)

Observamos nas telas desse período, sobre a cidade de São Paulo, *Gazo* (Cf. Fig.265) e *São Paulo* (Cf. Fig.264), a inserção de elementos alheios à pintura, como os elementos gráficos. O componente tipográfico foi introduzido por Picasso, Juan Gris e Braque nas representações cubistas no início da década de 10. Tarsila usa esse recurso em suas obras. (Cardoso, 2006:104) Podemos também fazer uma analogia com as poesias de Oswald que, na fase *pau-brasil*, contam com componentes gráficos alheios à poesia. Na poesia *metalúrgica*, os números, para expressar valores, e em *o capoeira*, a composição cinematográfica de cenas e a fragmentação cubista, ratificando a aproximação de texto e imagem no movimento modernista.

Na tela *Gazo*, a cidade de São Paulo é retratada ao fundo e em destaque há a imagem de um carro e a grafia GAZO. O quadro é dividido pelo perfil de uma bomba de gasolina antropomórfica, sem rosto, em tom vermelho e tamanho aumentado, verticalizando o centro da tela que; unindo visualmente a bomba de gasolina à palmeira, dividem verticalmente a cena. A casa de telhado avermelhado, posicionada ao lado de uma igreja e, ao fundo, retângulos verticais representando os edifícios compõem a resumida metrópole. A ideia da urbe que cresce é transmitida pela imagem da chaminé que lança sua fumaça cinza no céu que ainda é azul. O poste de energia, a torre e a construção se erguem sobre a paisagem urbana. A pintura se apresenta como numa narrativa. Tarsila expõe sua versão da metrópole. A palavra GAZO, na frente, desenhada em oposição ao carro, produz simetria à composição. Escrita em letras garrafais configurando a representação do carro (Hofmann, 2010:48), o espaço ocupado pelo carro está rebatido na grafia e assim as duas imagens, uma figurativa e a outra gráfica, assumem um peso semelhante na obra, estabelecendo equilíbrio ao conjunto, formando uma imagem estática devido à simetria do conjunto visual. As letras, formas alheias à pintura, ocupam o lugar da imagem do carro, marco da modernidade da metrópole paulista e tudo aquilo que a cerca: gasolina, bombas de gasolina, velocidade e elementos mecânicos, sinal dos novos tempos, da vida que corre e das máquinas que se moldam à estética da vida moderna, como define o texto de Léger:

A beleza moderna se confunde, quase sempre, com a necessidade prática. Exemplos: a locomotiva, cada vez mais próxima do cilindro perfeito; o automóvel, que, em função da velocidade, abaixou-se encompridou-se, centrou-se, alcançou uma relação equilibrada de

linhas curvas e horizontais, nascida da ordem geométrica. (Léger, 1989:72, citado por Hofmann, 2010:48)

A urbanidade ingênua de Tarsila, conforme Hofmann parece opor-se com à imagem dinâmica descrita por Léger, mas se encaixa perfeitamente na descrição lacônica de Oswald: “Os bondes da light bateram/ Telefones na ciranda/ Os automóveis correram/ Em redor da varanda” (Andrade, 2005:23 citado por Hofmann, 2010:48)⁷³.

A artista pintou trens a exemplo de Léger, mas incorporou sua visão pessoal, individualizando a sua representação da modernidade; os novos tempos da máquina rondavam sua paleta. O carro na tela surge como um signo, em sua estrutura simplificada: um retângulo preto prolongado, o círculo vazado simula o volante e os outros dois círculos as grandes rodas, uma estrutura que menciona a velocidade, mas não a imprime pela imagem. A modernidade de Tarsila transmite suavidade e leveza, seus carros possuem aparência estática, os trens flutuam nos trilhos ou têm existência implícita.(Hofmann, 2010:48)

Seus cinzas não são metálicos, como os de Léger, possuem toques de azul e outros tons, pois as cores, mesmo que pesadas, deviam traduzir leveza. Assim era a modernidade de Tarsila: geometrias com copas de árvores ovais, meio tortas e retas de aparência aleatória. Entretanto, sempre um desenho perfeito, estudado minuciosamente. Imagens gordas de fartura, uma cidade-retrato das elites, em que o carro é o assunto principal.

Podemos dizer que são as características do automóvel estacionado junto às letras, que dão título à obra, que chama a atenção na tela de 1924: uma estrutura estática, sem dinamismo. Mário de Andrade escreveu sobre as qualidades plásticas dessa tela no verso de uma foto (Hofmann, 2010:49):

Muito bom. Onde Tarsila se descobriu. O primeiro em data da fase atual. Ainda de construção muito mecânica e burra. Prosaica. Pobre de Invenção. Enorme valor como data. É gosto aliás. Sou contra as letras, que embora prezadas como valores plásticos, literalizam o quadro pela palavra que evocam. A sensação estética plástica, puramente plástica, fica inteiramente, ou quase, prejudicada. (Amaral. 1975:141, citado por Hofmann, 2010:49)

A interpretação de Tarsila da cidade e da modernidade é carregada de fantasia, da cidade que cresce, com seus elementos de modernidade e progresso, da substituição do homem pela máquina. Para a artista, na metrópole paulista, “os automóveis que correm são bichos que vão saudar o Menino Jesus” e “os aeroplanos são anjos alados”⁷⁴ (Amaral, 1938:6). Dessa forma, Tarsila vê apenas um lado da realidade, por sua maneira ingênua de perceber o mundo. (Hofmann, 2010:49)

⁷³ Cf. Maria H. Hofmann, A linha que contorna a crônica. A obra de Tarsila do Amaral. 2010, p. 48-49.

⁷⁴ Cf. Amaral, Tarsila. Cidades Brasileiras. *Diário de São Paulo*, 19 de Janeiro de 1938, p. 6

O procedimento de síntese temática e estilística, reunindo elementos da modernidade e da tradição local, podem ser vistos nas ilustrações de Tarsila e nos poemas de Oswald.

No livro *Pau-Brasil* (Cf. Fig. 266), a capa, única ilustração colorida da obra, e as ilustrações internas, foram concebidas por Tarsila. Na capa, não há referência à autoria do livro, apenas o desenho da bandeira do Brasil, com as cores originais preservadas; na posição central, local da inscrição “ordem e progresso”, foi inserido o título da obra. Observamos a predominância do estilo geométrico na composição de retângulo, losango, círculo e linhas paralelas. Os limites das formas não são delimitados por linhas, nem pela proporção correta da bandeira, mas pelo limite do próprio objeto.

A inversão da posição da bandeira, vista na vertical, subverte a lógica da leitura redimensionando o símbolo nacional ao deslocá-lo de seu contexto original. Dessa forma, Tarsila valoriza o aspecto geométrico do ícone nacional, resultando na modernização da composição plástica. (Cardoso, 2006:104)

O título da obra alude à primeira riqueza exportada do Brasil, a madeira vermelha chamada pau-brasil, extraída até sua extinção. A capa pode, portanto, exemplificar a interpretação feita por Antônio Cândido sobre o Modernismo brasileiro: “nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades”. Dessa forma, o elemento primitivo é visto como fonte literária, e não mais como um empecilho à elaboração da cultura. Nosso primitivismo, como um diferencial, um elemento para ser valorizado e exportado. (Cândido, 2006:110) Tarsila produziu dez ilustrações a traço marcado, uma para cada seção do livro de poesias. Com exceção da primeira ilustração, todas as outras estão na abertura de cada seção.

A primeira ilustração (Cf. Fig. 267), uma imagem que remete às máscaras africanas, ou à *art nègre*, é formada por traços grossos, um desenho de aparência infantil e primitiva, um rosto de olhos amendoados e sobre a cabeça simulando uma coroa, um arranjo de flores em forma de feixe, um desenho esquemático de uma flor-de-lis, flor do emblema da realeza francesa e também usada na cartografia para indicar o norte. Um desenho sintético de traços marcados e repleto de referências.

Em *Poemas da Colonização* (Cf. Fig. 268), o desenho de abertura reproduz uma cena rural. Os animais estão em primeiro plano, dividindo o espaço aberto com uma mulher e uma criança; ao fundo completando a paisagem, a floresta com palmeiras e a casa da fazenda, uma estrutura simples e esquemática, de traços precisos e marcantes, uma imagem composta de poucas linhas e formas abertas, uma síntese da informação visual.

Tarsila subverte as proporções, exclui a profundidade e detalhes desnecessários, utiliza um traço marcado sem sombras e volumes.

São Martinho (Cf. Fig. 269) é também representada por uma paisagem rural. No desenho há uma inversão na importância dos elementos da composição. A sede da fazenda domina o espaço da representação, as palmeiras nativas da região estão em proporção inversa. (Cardoso, 2006:109) O desenho simboliza uma cena rural moderna, representando as fazendas de café, onde a arquitetura ganha importância em relação ao que é nativo.

Na sessão *Carnaval* (Cf. Fig. 270) o desenho de um casal de negros vestidos com fantasias carnavalescas. Novamente vemos os arranjos que os associam à imagem da máscara primitiva africana. Formas pesadas e volumosas, vazios que se contrapõem, movimentos insinuados sem detalhamento dos rostos.

Em *Secretário dos Amantes* (Cf. Fig. 271), a figura do pombo-correio remete ao folclore, ao caipira, como os correios elegantes das festas juninas e paroquiais. Ao invés de representar o amor por um ícone reconhecido como o coração, inseriu a grafia cursiva, como imagem. A palavra surgindo em um meio da representação do qual é alheio. O sentimento expresso pela grafia sinuosa e harmônica como se fosse um desenho.

Em *Loyde Brasileiro* (Cf. Fig. 272), aparece a imagem de um navio cercado por palmeiras e montanhas, tecendo uma referência à costa brasileira. Novamente não vemos a distinção dos planos do desenho; as palmeiras parecem estar soltas, flutuando sobre a água; e em traço simples um navio que lembra uma representação pueril.

Podemos dizer que há uma valorização da vegetação da costa brasileira devido à proporção empregada com a embarcação. Uma composição simplificada que não se preocupa com a visão realística da paisagem, essa despreocupação ocorre em outros desenhos do livro.

Em *Postes da Light*, (Cf. Fig. 257) a representação de um centro urbano contrasta com os demais desenhos do livro. A figura humana aparece como um esboço que povoa o espaço, a estética da modernidade repleta de símbolos da velocidade, transcrevendo a modificação e a agitação da metrópole paulista, uma representação de formas verticalizadas e geometrizadas. São Paulo foi cenário e matéria poética do Modernismo, pois correspondia dentro do contexto nacional de atraso, o ideal de civilidade devido à urbanização e ao avanço industrial. Foi exaltada em *Paulicéia Desvairada* e *Pau-Brasil*, que emprestam os recursos das novas técnicas, como o cinema, o rádio e os meios de

comunicação incipientes, ou mesmo do telégrafo e da fotografia, que são transpostos para a poesia em imagens fugazes da vida urbana e do progresso. (ibidem, 114-115)

Nessa seção, as poesias de Oswald e o desenho da Tarsila são compostos por elementos como o bonde elétrico, o automóvel, os prédios e a torre de eletricidade, todos símbolos da modernidade. A imagem de contrastes que aparece nas poesias vemos no desenho; as palmeiras são mais altas que a torre e os arranha-céus, representando a soberania do natural, reiterando a convivência do primitivo e do moderno mesclados na cidade. Desenho e poemas apresentam o diálogo entre condições aparentemente opostas, em que o contraste surge sintetizado. A tradição em confronto com a modernidade.

Resumos, essências, resquícius de vistas, assim são os desenhos produzidos por Tarsila, uma poesia esboçada. As ilustrações do livro de poemas de Oswald revelam a sintonia da artista em relação às diretrizes estéticas que nortearam o trabalho do poeta na composição de sua poesia *Pau-Brasil*. Tarsila de Léger, de Lhote, de Gleizes, com a permeabilidade de Cendrars e Oswald, produziu uma imagem do Barroco mineiro esteticamente sintetizada. Inserindo na representação as raízes de uma terra formada por diversas etnias, valorizando as manifestações que caracterizavam nossa terra.

Podemos afirmar que a relação entre Oswald e Cendrars foi o diálogo da vanguarda francesa com a brasileira, resultando na mais fecunda ligação para a renovação das nossas artes. Cendrars foi um mestre para Oswald, pois além de colocá-lo em contato com a vanguarda literária parisiense, transmitiu-lhe sua vivência com o mundo das artes plásticas. (Brandão, 1999:45-48)

Cendrars, um poeta-cubista, criava seus poemas como os cubistas pintavam seus quadros. Em seus poemas, encontramos estruturas cubistas, semelhantes às pinturas, formas quebradas, curtas, truncadas, remontadas em uma construção nova, válidas pela expressão visual, ritmo e força sonora. Cendrars valorizou a imagem, “*l’image poétique*”, um poeta-pintor, tematizou a cor, a imagem plástica, a sonorização, mas o que mais é enfatizado é o relacionamento com a arte de Robert Delaunay, não de forma interpretativa mas de criação paralela, uma transposição da arte cubista para a poesia propriamente dita.

Cendrars, em Paris, aproximou Oswald para o campo das artes plásticas, abrindo espaço para um intercâmbio, tornando-o um dos mais lúcidos críticos das artes plásticas. Assim como Cendrars, Oswald contagia-se pela questão plástico-visual. Haroldo de Campos observa:

Os nossos modernistas, assimilando com “desrecale localista” as técnicas europeias, que no velho continente encontravam resistências profundas no meio e nas tradições, tinham

aqui condições propícias para criar “um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro.[...] Esse “tipo ao mesmo tempo local e universal” talvez fosse o que Oswald certa vez declarou como “uma coisa que não existia então entre nós: uma literatura de pobres. Nunca tivemos uma literatura de pobres. (Campos, citado por Amaral, 1970:86-87)

Podemos notar a influência de Cendrars na poesia de Oswald. Seu estilo é patente no poema-reportagem em *Pau-Brasil*, no poema-registro, compasso característico de Cendrars que foi absorvido por Oswald, como em *versos de dona carrie*, em que há uma menção nominal a Cendrars: “Mas Cendrars faz a última carambola/ Soldado de todas as guerras”. Os versos de Oswald, “E os homens na partida de bilhar daquela noite/ Terraço/ Rede/ Paineiras pelo céu...” (Andrade, 2000:94-95), em ritmo, imagem e referências podem ser comparados com a obra de Cendrars, *Prose du Transsibérien* (1913). O poema traz o presente e o passado, cidades e estepes da Rússia Oriental e a Cidade da Torre, Paris, a simultaneidade de tempo e espaço, o trem, símbolo da modernidade, e a escrita telegráfica: “D’autres se perdent em route/ Les chefs de gare jouent aux échecs/ Tric-trac/ Billard/ Caramboles/ Paraboles/ La voie ferrée est une nouvelle géométrie/ Syracuse/ Archimède”.⁷⁵

A eliminação da pontuação de Cendrars é digerida por Oswald, a mesma abolição da pontuação de Apollinaire em *Alcools*. Em *Pau-Brasil* notamos características de Cendrars, como a utilização de números, como colagens cubistas, elementos gráficos adicionados ao poema como parte integrante, enriquecendo-o visual e sonoramente: “A rádio bandeirantes cinematiza a 100 léguas” ou “Na Praça Antônio Prado São 10 horas azuis” (ibidem, 120-121). Cendrars foi importante para a construção da poética oswaldiana e para o Modernismo brasileiro.

Oswald absorveu os recursos de apelo aos sentidos sonoros, visuais e táteis usados por Cendrars, expressos no sentido da imagem plástica-tridimensional. O poeta incluirá em suas poesias as “colagens” literárias de Cendrars. Segundo Haroldo de Campos, “[...] nosso poeta estaria deglutindo as técnicas estrangeiras, redescobrando a realidade brasileira de uma perspectiva original e situando-se nela” (ibidem, 28) (Amaral, 2000:93). Alguns poemas de Oswald são o resultado de remontagens de fragmentos de cartas enviadas a Tarsila, que ele aproveitou em poemas e em prosas-poéticas, em *João Miramar* (1924) e *secretário dos amantes*. Podemos, assim, preferir que a poesia de Oswald põe um novo conceito de livro, de poema e mesmo de literatura no panorama brasileiro.

⁷⁵ <http://www.poesie.net/transi11.htm> acesso em 09/06/2014

Em Oswald, o conteúdo e o *layout* tipográfico tiveram grande importância em suas obras desde *Pau-Brasil*. Os desenhos de Tarsila contribuíram imensamente, bem como o próprio Oswald, através de suas orientações gráficas para a ilustração de suas obras, como na escolha da bandeira brasileira com a divisa mudada na capa de *Pau-Brasil* e a do *Primeiro Caderno*, simulando uma capa de caderno do curso primário, com florões inscritos dos nomes dos estados brasileiros e garatujas infantis. (Cf. Figs. 273 e 274)

As ilustrações de Oswald ligam-se intimamente ao contexto de um livro de imagens. Podemos alegar que seria um livro atual por seu *layout*, sua construção e estrutura gráfica. Em Oswald, observamos uma liberdade para exprimir a informação: ele manipula a linguagem e a informação através das novas técnicas, usando símbolos e o *layout* bidimensional; a página ganha relevância na composição, combinando palavras e ilustração. Comprovando, assim, que nas vanguardas aparecem os poetas-pintores e pintores-poetas, como Paul Klee, artistas que usaram uma linguagem condensada, as imagens deixam de ser meras ilustrações para fazer parte do processo informativo, fornecendo uma co-informação no campo visual, complementando a mensagem textual.

Portanto, o livro de poemas de Oswald, integra-se nesse conceito. Há uma preocupação com a visualidade plástica do texto. Nas poesias de Oswald, há a precedência à imagem sobre a mensagem. O real transposto em imagens é reordenado por nexos imprevistos, o mesmo processo de singularização do quadro cubista, em que uma figura é reduzida ao detalhe ampliado e avizinhada a um objeto: uma coisa toma o lugar sintático da outra. (ibidem, 38) Oswald usou das imagens, metáforas e palavras em um jogo de informações montadas; sensações são apontadas para serem lidas, sentidas e olhadas.

A visualidade em Oswald não é só uma questão de imagem visual: o poeta corta e recorta o poema, tirando partido da sonoridade. Podemos comparar a poesia concreta, uma arquitetura de possibilidades de diversificação semântica, a um esquema de trocas vocálicas, compondo um ideograma, usando uma geometria sucinta e objetiva na composição, como em “*longo da linha*” - “Coqueiros/ Aos dois/ Aos três/ Aos grupos/ Altos/ Baixos” (ibidem, 112). Oswald, de forma breve descreve uma paisagem, com a intensão de dimensionar os coqueiros, tamanhos, volumes, para que o leitor visualize a poesia. De forma geométrica, a poesia é escrita com versos curtos e cortados de forma cubista e visual.⁷⁶

⁷⁶ As descrições e comparações efetuadas foram resultantes de diversas leituras de teses e obras citadas. Todas as referências encontram-se completas na bibliografia devidamente indicadas.

Temos a visualização de uma estrutura dinâmica, a disposição gráfica na página. Em Oswald a visualidade propôs o equilíbrio geométrico e a síntese, o discursivo fluiu através do branco da página como um vazado de arquitetura. A informação estética passou a ser produto, não pela riqueza da eloquência, mas pela compressão linguística do poema-minuto; a poesia complexa passa a ser substituída pela simplificação deliberada de uma nova poesia.

3.2. Tarsila e a pintura dos fatos

O primitivismo de *Pau-Brasil* não ficou restrito apenas à poesia de Oswald: buscou na imagem o elemento primitivo, aliado à idéia de aproveitar o que era importante das vanguardas artísticas para a renovação. A pintura de Tarsila incorpora as formas geometrizadas de Léger, Lhote e Gleizes, as experimentações cubistas e a temática do primitivismo ao projeto de renovação estética. Nesse sentido, a relação que se estabelece entre a poesia *Pau-Brasil* e a fase da pintura de Tarsila de mesmo nome, manifesta-se tanto na temática nacional e na adequação das formas de percepção estética aos novos movimentos da cidade efervescente, como em promover a redescoberta da tradição artística brasileira.

Entretanto, a filiação entre uma e outra estética não se restringe ao tratamento do elemento tradicional, mas também à síntese de opostos, traço definidor da poesia de Oswald, que também apresenta uma tendência na combinação de matérias desiguais nas composições, assim como o hibridismo encontra equilíbrio na harmonia da paisagem paulista, como em *E.F.C.B.*, comentado anteriormente. O quadro mostra-se como um representante da síntese entre o arcaico e o moderno, a combinação de opostos, assim como na paisagem dividida pelo trem que corta o horizonte, no poema *noturno*, “[...] E o trem divide o Brasil [...]” (ibidem, 91). O quadro delinea a convivência entre o desenvolvimento urbano e a sobrevivência da tradição, que persiste seja na figura da igreja, ou nas casas tracejadas em estilo colonial, ou mesmo na construção das palmeiras e árvores, mesclados pelo solo em que se instalam a estrada de ferro e a estação ferroviária, assim os signos da urbanização miscigenam-se ao espaço da tradição e lhe conferem uma nova roupagem, como no poema *atelier*: “Caipirinha vestida por Poiret[...] Locomotivas e bichos nacionais [...] Arranha-céus/Fordes/ Viadutos/Um cheiro de café/ No silêncio emoldurado” (ibidem, 118). Nos contornos geométricos, nas formas simples da estação, das locomotivas, dos postes de iluminação ou na cancela que controla o fluxo

do trem pela ferrovia, as referências do progresso se misturam à simplicidade da arquitetura e ao ocre do solo que os une. A ausência de artificialismo dessa relação é vista na torre elétrica à esquerda da tela: um símbolo do desenvolvimento urbano e industrial abriga, em sua extremidade, um pássaro em repouso, constituindo a alegoria do nativismo em consonância com a modernidade, principalmente se considerarmos que seria mais plausível se a ave estivesse pousada sobre a copa de uma árvore.

A maneira como Tarsila traceja as figuras do quadro revela sua afinidade com a técnica de composição de Léger (Cf. Fig. 237): não apenas na geometrização do espaço, mas na utilização de formas básicas e do grosso contorno marcante de Léger, bem como as relações entre os componentes do quadro que se completam, em que cada elemento funciona como uma peça de um conjunto coeso, partes de um mecanismo que dependem do sistema de relações para formar o todo. (Brandão, 1999:40) Traços que esboçam a ruptura de Tarsila com a representação mimética da realidade e reforçam a conexão com técnicas cubistas de composição. O esquema cromático foi definidor das telas dessa fase e marcou o nativismo e a cor local nos processos de estruturação estética incorporados das vanguardas. Tarsila não executa uma importação de elementos, mas uma leitura dos componentes nacionais não apenas por meio da temática que serve de sustentação, mas pela utilização do que poderia ser a “cor local” – o regional e puro de que fala Oswald de Andrade (1972) em seu manifesto:

No limite, Tarsila acabou por introduzir variantes, todas inspiradas na mesma matriz compositiva de Léger, no intuito de conferir tratamento privilegiado a certos elementos-chave de seu repertório de assuntos e símbolos ‘nacionais’, adiante reiterados como slogans pelos diluidores do modernismo. (Miceli, 2003:138)

Um modo de composição moderna que se entrelaça à essência da tradição nacional e a um olhar focado no cotidiano, transformando a simplicidade do momento trivial em material artístico. Assim como a poesia de exportação de Oswald que abria seu conteúdo programático em 1924, com a ideia de que o trabalho poético estava na simplicidade dos fatos, a arte de Tarsila se mostra disponível ao conteúdo corriqueiro da realidade, de modo a recriá-lo em cores tipicamente nacionais: “Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos” (Andrade, 1972:5).

Se “O Carnaval do Rio é um acontecimento religioso da raça”⁷⁷, conforme descrito por Oswald em 1924, Tarsila o transforma em signo pictórico, em *Carnaval em Madureira* (Cf. Fig. 252), tela que dialoga com dois poemas da seção *Carnaval*, do livro *Pau-Brasil*. Uma realidade plástica, assim como *Morro da Favela*, mas que não apresenta

⁷⁷ Cf. Oswald de Andrade. *Manifesto Pau Brasil*. citado por Teles, 1976:270

elementos tipicamente urbanos. Sob esse aspecto, a “poesia dos fatos” exibe-se, na tela, por meio da profusão de cores tipicamente brasileiras, sob o “azul cabralino” do céu, recorrente nas representações dessa fase. Cores que se adequam, não apresentando grandes contrastes ou jogos de sombra e luz, agregam a tonalidade do céu ao colorido das casas, ou na composição dos elementos que as complementam, portas e janelas. As cores, mais do que as formas, predominam na composição da realidade, como observa Aracy Amaral: “a cor não tem intencionalidade de conferir volume através do claro-escuro: este é antes uma possibilidade de obtenção de atmosfera, de destacar os elementos identificáveis da realidade, ou seja, um meio de transfiguração” (Amaral,1975:124). O contraste se manifesta na proporcionalidade das formas impressas às figuras humanas que povoam a tela: a negra de braços robustos destoa da silhueta esguia do homem a seu lado, desigualdade maior se esboça na relação entre as crianças e o cachorro posicionados à direita da tela. (Matos, 2010:95) Essa relação de desproporção mostra-se mais importante quando adotada no diálogo que se trava com o poema *viveiro*, de Oswald, em que a disposição dos elementos não apenas remete à mesma paisagem, mas ao mesmo processo de composição e à mesma realidade cotidiana que se transforma em elemento estético: “Bananeiras monumentais/ Mas no primeiro plano/ O cachorro é maior que a menina / Cor de ouro fosco/ As casas do vale/ São habitadas pela passarada matinal/ Que grita de longe” (Andrade, 2000:134).

Podemos proferir que nessa tela (Cf. Fig. 252) há a influência de Delaunay, na representação da Torre Eiffel, elemento de destaque da representação do carnaval do Rio, uma espécie de torre-antena dos novos tempos modernistas, assumindo a configuração da arte *Pau-Brasil* de Tarsila, alegria nas cores que também aparecem na literatura associada ao tema. Uma representação com formas geométricas e suas variações, linhas curvas, retas, equilíbrio, ornamentação, irradiando os princípios da arte nova. Podemos relacionar essa tela aos poemas da seção carnaval de *Pau-Brasil*, composta por dois poemas que descrevem o conjunto que brinca com a religião.

Oswald, em seu texto, tece uma crítica através da paródia, com uma visão respeitosa e lúcida e uma linguagem misturada de falas diferentes, uma forma carnavalesca tão igual à paisagem desenhada por Tarsila na mistura Rio-Paris obtida pela torre.

Encontram-se o verbal e o pictórico, compondo uma só realidade estética na interseção entre a poesia de Oswald e a pintura de Tarsila. O manifesto de 1924 delineou um programa artístico de renovação formal e de valorização do elemento primitivo e da tradição que foi acolhido por Tarsila em toda sua amplitude, especialmente no que diz

respeito à tentativa de aliar a renovação dos meios artísticos à pesquisa histórica, à miscigenação da raça brasileira e à definição da identidade nacional, traços que unem a representação na poesia de Oswald com a obra de Tarsila.

Os *Poemas da Colonização* sintetizam a condição marginal do negro e a violência cometida contra o escravo no período colonial. Nesse sentido, a imagem do negro desenhada por Oswald se configuraria como uma espécie de símbolo da colonização, uma figura-síntese de uma das faces da tradição nacional a ser desmistificada pela visão primitivista da nova poesia, alterando a orientação ideológica impressa pelo discurso histórico tradicional. (Norberto, 2012:7) (Gotlib, 2000:102)

Em concordância com esse espírito, a tela de Tarsila enfoca na personagem negra feminina. No descolamento causado entre a figura e o fundo, a artista separa o elemento nacional da sugestão cubista projetada pelas faixas paralelas atrás do corpo disforme da negra para, visualmente, uni-los pela inclusão da folha de bananeira geometrizada em diagonal, que não apenas interrompe a continuidade das linhas, como também lhes imprime um novo percurso. A imagem do corpo deformado da negra é repleta de metáforas locais que estabelecem os elos entre o contexto moderno em que se insere o personagem e um passado primitivo a ser recuperado pela realização plástica. *A Negra*, uma alegoria fundadora que acaba por segregar a figura pictórica da representação histórica a que se atrelam os poemas de *Pau-Brasil*. (Matos, 2010:100)

Na síntese entre o discurso da tradição e a manifestação da modernidade, Tarsila unifica as dualidades cultura e natureza, metrópole e colônia (Dantas, 1997:50), e as insere em um único diálogo de opostos que fundamenta a fusão da contradição ruptura e tradição no Modernismo brasileiro, impondo ao signo pictórico a mesma poiesis, capaz de fundir o “carnaval” tradicional à manifestação de “todo o presente”. Na confluência entre as realizações, passado e presente se tramam na tentativa de estabelecer a marcha com a modernidade sem esquecer o passado alicerce do presente, para que os “olhos livres” da nova arte servissem como ponte para que a imagem da tradição, ou o discurso produtor dessa imagem, se desprendesse de qualquer forma de legado. (Gotlib, 2000:95) (Teles, 1995:115-116)

Conforme citado no início desse trabalho, “Apollinaire insere o simultaneísmo nos termos poéticos” através da eliminação dos nexos sintáticos. Octávio Paz, em seu livro *Os Filhos do Barro* (2013), compara esse ato poético à abolição da perspectiva para a pintura, bem como o uso da justaposição para criar a sensação de simultaneidade. Apollinaire via nos caligramas uma poesia de versos-livres; o uso de diferentes tipografias tra-

zia para a literatura a imagem como forma de expressão. Pode-se dizer que o escritor insere na poesia a nova tecnologia e os novos processos de reprodução. Uma nova visibilidade começa, assim, a ser esboçada e as letras ganham valores visuais. Essa aproximação de imagem e texto será de grande relevância para as artes do século XX.

Os modernistas da década de 20, no Brasil, usaram desses conceitos em suas produções: Oswald, na poesia, aboliu a pontuação e reduziu a poesia ao essencial, revogando os elos construtivos; Tarsila extinguiu a perspectiva de suas representações e inseriu elementos alheios à representação pictórica. Criaram uma nova linguagem visual e textual, pintura e poesia unidas pelo conceito e pela forma de expressão. Simplificaram, sintetizaram e trouxeram as representações para perto do povo, usando referências da nossa realidade, uma arte brasileira, construída por componentes nacionais. Uma arte que se expressava de forma concisa, instantânea, fácil e objetiva, repleta de referências da nossa diversidade. Uma arte, conforme queria Oswald de Andrade, para ser exportada.

Considerações Finais

A proximidade entre literatura e artes plásticas é um tema importante da estética e da literatura comparada e constituem um campo relevante no estudo da poética do Modernismo, o qual buscou aproximar a poesia da pintura, da escultura, da caricatura, da gravura e do desenho, trazendo para o campo poético novas formas de representação, através da utilização da linguagem da fotografia e do cinema.

A estrutura da poesia moderna, originada na década de 20 no Modernismo brasileiro, foi a base de toda a arte moderna brasileira. As semelhanças estilísticas serão o resultado da estreita relação entre pintores e poetas desde Baudelaire, Delacroix, Henri Rousseau, Apollinaire, Max Jacob, Picasso e Braque, pois escritos programáticos de pintores e músicos aplicam ideias e terminologias dos programas literários e vice-versa. E, assim, aproximando as formas de representação pictóricas e textuais.

Esta breve incursão por uma parte da obra poética de Oswald de Andrade e da produção artística de uma fase de Tarsila do Amaral, teve como objetivo desenhar essa inter-relação entre poesia e pintura nas artes brasileiras, a qual se consolidou com a vertente *Pau-Brasil*.

Nesse sentido, viu-se como o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* disseminou os principais aspectos de uma arte que se desenvolveu a partir da crítica aos padrões estéticos advindos do continente europeu, voltando-se para uma pesquisa local que daria às realizações da vanguarda brasileira tonalidades particulares de nossa realidade, formando o alicerce de uma arte moderna voltada para nossas raízes, tradições e cultura. Nosso primitivismo torna-se componente de inspiração para a literatura e para as artes plásticas. Valorizam-se nossa cultura e o nosso povo e sobre esses conceitos define-se a identidade artística brasileira, buscando produzir uma arte originária da terra e do povo. Nossos modernistas, aliando as técnicas trazidas do exterior as nossas individualidades, definiram os traços que compuseram a identidade nacional artística e literária, originando um novo modelo para a realização poética, o que fez valorizarem-se o cotidiano, o folclore popular e a língua falada do brasileiro, havendo um resgate de nossas particularidades desprezadas pelos movimentos anteriores. Uniram-se as representação artística e literária em prol da valorização de nossas cores e formas, alterando os referenciais das artes brasileiras. Os intelectuais passam a inserir nas produções elementos que sejam próximos do povo brasileiro e de seu cotidiano.

Em *Pau-Brasil* vemos a confluência de propostas que conduzem a um percurso coeso na busca da reformulação das artes, a qual Oswald pregava desde 1915, por meio de uma arte nacional. Novas diretrizes para as artes são originadas. Oswald, em sua poesia, através da paródia, desmistifica e rompe com as tradições pela ironia; em sua revisão histórica dá uma nova versão para os fatos. Já Tarsila, em suas obras, exhibe os fatos, o povo de um Brasil formado pela diversidade cultural e étnica. Um momento de ruptura construtiva, já que ambos romperam com a importação de gostos e de arte, resgatando a nossa história em poesia e pintura. Vemos texto e imagem alinhavando um percurso coeso para desenvolver um projeto muito maior e mais profundo. Uma arte condizente com a nossa atualidade e formação cultural, em que propostas pictóricas e textuais interagem e se completam, uma servindo de referência e de inspiração para outra representação. As duas formas de representação falam pelo mesmo código, usam as mesmas referências, aproximam as artes e, principalmente, produzem uma arte para o povo, constituída por referências próximas e locais.

Podemos proferir, após as análises apontadas, que Oswald, em seu *Manifesto de 24*, tece um diálogo com a pintura de Tarsila. Conforme comentado, uma das definições de Oswald é “a poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos”. Esses “fatos” são representados por cores, formas e volumes da paisagem nacional. Assim, a literatura insere o repertório das artes plásticas, as sensações visuais, o vocabulário para sua definição de poesia, formada por componentes da realidade nacional reorganizados segundo princípios estéticos da vanguarda europeia, como a “volta ao sentido puro”, expresso em “linhas e cores” de um quadro ou em “volumes sob a luz” da estatuária. (Andrade, 1924, março 18)⁷⁸

Mário Pedrosa, em *Da importância da pintura e escultura na Semana de Arte Moderna* (1964), destacou a importância da obra de Tarsila para o desenvolvimento da poética de Oswald na década de 20. Segundo o crítico, foi pela proximidade com as artes plásticas que escritores modernistas adquiriram “uma visão global do problema da arte e da criação contemporânea” (Pedrosa, 1964 citado por Amaral, 1972:287-290).

O “fato estético”, do qual fala o poeta, vem da transformação do real em uma imagem pictórica e das cores. Podemos dizer que nesse período Oswald e Tarsila influenciam um ao outro; o diálogo entre poeta e pintora contagiam o fazer artístico de ambos. Essa interação entre as artes plásticas e a literatura na primeira fase do Modernismo brasileiro é comentada também por Sérgio Milliet na apresentação do catálogo da exposição

⁷⁸ *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, publicado no Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 18 de março de 1924.

Tarsila 1918-1950, no texto “*Uma exposição Retrospectiva*”. Nele cita-se a imagem pictórica como constituinte da concepção da poesia *Pau-Brasil*. Define o trabalho de Tarsila na época como uma pintura embasada em dois conceitos: “liberdade e sinceridade”. A estilização que a adaptava à época moderna, era a pintura *Pau-Brasil*, nomeada por Oswald. Essas cores puras, nas linhas simples, a captação sintética de uma realidade brasileira compassiva e ingênua, as quais haviam sido renegadas pelos artistas de nosso país, agora estavam nos meios de expressão da mensagem nacionalista da arte de Tarsila e da literatura de Oswald.

A melhor definição da nova poesia foi feita por Paulo Prado ao prefaciar *Pau-Brasil*: “a nova poesia não será nem pintura, nem escultura, nem romance. Simplesmente poesia com P grande, brotando do solo natal, inconscientemente. Como uma planta. [...] Não seria pintura, mas nasceria da sugestão de uma mensagem pictórica” (Milliet, 1950, citado por Amaral, 1975a:481-484). Na concepção do projeto poético de *Pau-Brasil* devemos observar o diálogo existente entre a poesia, a pintura e a importância do desenho. Mário de Andrade, em artigo sobre a conceituação da arte do desenho e sua regulamentação no campo das artes, o aproxima da poesia. Em seu texto aborda sobre a proximidade do desenho com a prosa e, principalmente, com a poesia. Da mesma forma, a pintura, por seus meios de realização, está ligada à escultura.

Observamos nos desenhos de Tarsila para o livro de Oswald esse sentido que a arte do desenho possui, em que as produções são imagens que podem ser lidas como poesia. Mário de Andrade aproxima o desenho da escrita hieroglífica ao compará-lo com a pintura, dizendo que esta procura elementos da eternidade e, assim, tende ao divino.

O desenho é a representação ou interpretação de um momento, de um gesto; uma espécie de definição, assim como a palavra: “monte” substitui a coisa “monte” para a nossa compreensão intelectual. Entendemos, assim, que o desenho é como uma imagem para serem lidas como poesias, como haikais ou sonetos. Portanto, os desenhos de Tarsila podem ser vistos como parte dos poemas de Oswald e devem ser interpretados no conjunto da obra e integrados aos textos, constituindo um todo significativo. Dessa forma, a compreensão da obra será completa. Verificamos, assim, a intensa sintonia nas produções das obras plástica e literária, um intercâmbio entre os meios de expressão na preparação da obra. As ilustrações dialogam com os textos, produzindo um suporte plástico ao conteúdo, e não apenas decorando à página.

Podemos dizer então que, a questão levantada inicialmente foi concluída, após esse percurso através das revistas literárias da década de 20, que formularam e divulgaram as

novas teorias modernas e inseriram a imagem como forma de comunicação, atrelada a análise das obras da fase *pau-brasil* de Oswald e Tarsila, vislumbramos uma representação que abrange a literatura e as artes plásticas. As formas de expressão artística e literária conectadas, uma trabalhando no campo e na técnica da outra.

Dessa forma, a proposta inicial que foi questionada; a linguagem das artes e da literatura pode ser comprovada. Nossos intelectuais e artistas da década de 20 mudaram o pensamento brasileiro, nossa arte passou a ser pensada sob novos conceitos de criação e produção, a interação passou a ser essencial, imagens e textos dialogando em função de uma arte nacional autêntica, moderna, voltada para o Brasil e para o brasileiro com a inclusão das técnicas e fundamentos da vanguarda europeia.

Referências Bibliográficas

- Alambert, F. (1997). *A Semana de 22 – A aventura modernista no Brasil*. (3ª edição). São Paulo: Scipione.
- Almeida, G. de. (1968, 10 de fevereiro). O Nosso Klaxon. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, s/p.
- Almeida, M. (1926, 27 de abril). Sobre a Expressão Técnica. *Terra roxa e outras terras*. São Paulo, ano 1, nº 5, p. 3.
- Almeida, M. C. F. de. (2002). *Tornar-se outro: o Topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo: Annablume. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?isbn=8574192449>
- Almeida, R. (1924, setembro). O Objectivismo em Arte. *Estética*. Rio de Janeiro, ano 1, vol. 1, pp. 23 -28.
- Almeida, T. V. (1998). *A Ausência Lilás da Semana de Arte Moderna. O olhar pós-moderno*. Coleção Ensaios, (vol. 8). Florianópolis: Letras Contemporâneas.
- Amaral, A. A. (1970). *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Amaral, A. A. (1972). *Artes Plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história das artes no Brasil*. (Coleção Debates, 27). (2ª edição - revista). São Paulo: Perspectiva, EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo.
- Amaral, A. A. (1975a). *Tarsila sua obra e seu tempo*. (vol. 1). São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade da São Paulo.
- Amaral, A. A. (1975b) *Tarsila sua obra e seu tempo*. (vol. 2). São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo.
- Amaral, A. A. (Org). (2001a). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Coleção Correspondências de Mário de Andrade, vol.,2). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, EDUSP. <https://books.google.com.br/books?isbn=8531405424>
- Amaral, A. A. (Org). (2001b). *Tarsila Cronista*. São Paulo: EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo.
- Amaral, A. A. (2006) *Textos do Trópico de Capricórnio. Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. (1ª edição). (vol.1). São Paulo: Editora 34. <https://books.google.com.br/books?isbn=8573263644>
- Amaral, M. A. (2004). *Tarsila*. São Paulo: Globo.
- Amaral, T. do. (1939, maio). Pintura Pau-brasil e Antropofagia. *RASM.-III Salão de Maio*. São Paulo, nº1, pp. 39-43.
- Amaral, T. do. (2004). *Tarsila por Tarsila*. São Paulo: Celebris.
- Amorim, S. V. da S. (2003). *Guillaume Apollinaire – fábula e lírica*. São Paulo: Editora UNESP. <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/up000020.pdf>
- Amorim, S. V. da S. (2004). L'esprit nouveau De Guillaume Apollinaire e o Modernismo Brasi

leiro: O Caso Graça Aranha. *Terra Roxa e outras terras - Revista de estudos literários*, Londrina. Vol. 4, ISSN 1678-2054, pp. 27-39.
Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol4/vol4_gamb.pdf
Acesso em 20/02/2014

Andrade, M. de. (1925, abril-junho). Meu – Guilherme de Almeida, *A Revista*, Rio de Janeiro, ano 2, vol. 1, pp. 290-306.

Andrade, C. D. de.(1925, julho) Para os Scepticos, *A Revista*, Belo Horizonte, ano 1, nº1. pp. 11-13.

Andrade, M. (1926, 3 de fevereiro). Carta Protesto. *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, nº2, p. 4.

Andrade, M. de.(1926, 3 de fevereiro). Artigo de Menotti de! Picchia. Resposta de Mário de Andrade. *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, ano 1, nº 2, p. 4.

Andrade, M. de. (1926, 27 de fevereiro). *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, ano 1, nº3, p. 3.

Andrade, M. de. (1925, abril-junho) Carta Aberta a Adalberto de Oliveira. *Estética*, Rio de Janeiro, ano II, vol. 1, nº3, pp. 332-339. Edição fac-similar.

Andrade, M.. de. (1925, abril-junho).Guilherme de Almeida. *Estética*, Rio de Janeiro, ano II, vol. 1, nº 3, pp. 296-306.

Andrade, M. de. (1925, abril-junho). Literatura Brasileira. *Estética*, Rio de Janeiro, ano II, vol. 1, pp. 290-321.

Andrade, M. de. (1925, abril-junho) Literatura Franceas. *Estética*, Rio de Janeiro, ano II, vol. 1, pp. 322-327.

Andrade, M. de. (1926, 27 de abril). Comunicado. *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, ano 1, nº5, p. 5.

Andrade, M. de. (1972). *Obra imatura*. (2ª edição) (pp. 237 – 250). São Paulo: Martins Fontes, Instituto Nacional do Livro 1972.

Andrade, M. de. (1982). *A Lição Do Amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: J.Olympio.

Andrade, M. de. (1984). *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. (3ª edição) (p.65). Belo Horizonte: Itatiaia.

Andrade, M. de. (1993). *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica.

Andrade, O. de. (1915, 2 de janeiro). Em prol de uma pintura nacionl. *O Pirralho*, São Paulo, ano IV, ano 4, nº 168, p. 6.
Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx> Acesso em 20/05/2014

Andrade, O. de. (1922, 15 de junho). Escolas & Ideas. *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*, São Paulo, ano 1, nº2, p. 15.

Andrade, O. de. (1924, 18 de março). Manifesto da Poesia Pau Brasil, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, s/p.

- Andrade, O. de. (1972) *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Andrade, O. de. (1974) *Poesias Reunidas. Obras Completas VII*. (4ª edição) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
http://monoskop.org/images/3/39/Oswald-de-andrade-Obras_Completas-vol7.pdf
- Andrade, O. de. (1976) *Telefonema. Obras Completas X. Introdução e estabelecimento do texto de Vera Chalmers*. (2ª edição). (pp. 43-51). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Andrade, O. de. (1992). *O esforço intelectual do Brasil contemporâneo*. In *Estética e Política*. São Paulo: Globo, p. 34.
- Andrade, O. de. (2000) *Pau-Brasil. Obras Completas de Oswald de Andrade*. (5ª edição) São Paulo: Globo.
- Andrade, O. de. (2001) *A utopia antropofágica. A antropofagia ao alcance de todos*, por Benedito Nunes. *Obras Completas de Oswald de Andrade*. (3ª edição) (pp. 5-39) São Paulo: Globo. Disponível em:
http://books.google.com.br/books?id=eAu81mz5oWAC&pg=PA3&hl=ptBR&source=gb_s_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false
- Andrade, O. de. (2005) *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo. Disponível em:
<http://www.letras.ufmg.br/profs/sergioalcides/dados/arquivos/OswaldPrimeiro.pdf>
- Andrade, O. de. & Boaventura, M.E.G.A. (Org) (Ed) (1992). *Estética e Política* (vol. 16 de *Obras Completas de Oswald de Andrade*, p.34). São Paulo: Globo.
- Apresentação. (1926, 20 de janeiro) *Terra Roxa E outras terras*. São Paulo, nº 1, p. 1.
- Apresentação. (1927, setembro). *Verde*, Cataguases, ano1, nº1, p. 9.
- Apresentação. (1997). *Terra roxa... e outras terras*, São Paulo, nº 1, p.1. In: *Terra Roxa... e outras terras*. São Paulo: Martins, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia.
- Apollinaire, G. (1966) *Calligrammes*. Préface: Michel Butor. Paris: Gallimard.
- Apollinaire, G. (1980). *Calligrammes*. Translated by Anne Hyde Greet, introduction by S. I. Lockerbie. University of California, Press. Berkeley and Los Angeles, California.
- Aranha, G. (1924, setembro) *Mocidade e Esthetica. Estética*, Rio de Janeiro, ano1, vol.1, pp. 3-11.
- Argan, G. C.(1992). *Arte Moderna. Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. Título original: *L'arte moderna. Dall iluminismo at movimenti contemporanei*. Tradução: Frederico Carotti e Denise Bottmann São Paulo: Companhia das Letras.
Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/218021536/Arte-Moderna-Argan>
- Arnheim, R. (1969). *Arte y Percepción Visual. Psicología de la visión creadora*. Título de la obra original: *Art and Visual perception – A psychology of the Creative Eye*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1957. Traducida por: Rubén Masera. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Disponível em:
http://minhateca.com.br/rosren0/ldh/II/BANDEIRA*2c+Manuel+-+Poesia+e+verso+in+Seleta+em+prosa+e+verso,17222146.pdf

- Avant-garde and Modernist magazines. Disponível em:
http://monoskop.org/Avant-garde_and_modernist_magazines
Acesso em 25/03/2014
- Bandeira, M. (1924). *O mundo literário*. (vol 25, p. 27) Rio de Janeiro, Typhographia Nacional.
- Bandeira, M. (1957, 14 de julho).. La poésie de Blaise Cendrars et les poètes brésiliens *Journal Français du Brésil*, Rio de Janeiro, s/p.
- Barbosa, F. & Santos, E. C. (2009). *Modernismo na Literatura Brasileira*. Curitiba: IESDE, Brasil S. A. (e-book) Disponível em:
<https://books.google.com.br/books?isbn=8538707418>
- Barros, O. de. (2010). *O pai do Futurismo no país do futuro: as viagens de Marinetti ao Brasil em 1926 e 1936*. Rio de Janeiro, E-papers. Disponível em:
<https://books.google.com.br/books?isbn=8576502836>
- Bastos A. (1928). Poema. *Revista de Antropofagia*. São Paulo, 1928, ano 1.(nº 1), p. 2.
- Bastos, E. (1991) *Entre o Escândalo e o Sucesso: A Semana de 22 e o Armory Show*. Campinas, SP, Brasil: UNICAMP.
- Benjamin, W. (1987). *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. (3ª edição) (Obras escolhidas vol. 1). Título original: *Auswahl in Drei Baenden*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Bernardini, A. F. (Org.) (1980). *O Futurismo Italiano*. (Coleção debates 167) (p. 86). São Paulo: Perspectiva.
- Berranger, Marie-Paule. (2007). *Du monde entier au coeur du monde de Blaise Cendrars*. France: Éditions Gallimard.
- Bertarelli, E. (1914, 12 de julho) As lições do futurismo. *O Estado de S. Paulo*. In Brito, M. da S. (1978). *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. (5ª edição) (p.36). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Bitarões Netto, A. (2004). *Antropofagia Oswaldiana. Um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume. Disponível em:
<https://books.google.com.br/books?isbn=8574194573>
- Blanchot, M. (1997). *A parte do fogo*. Tradução: Ana Maria Scherer Rio de Janeiro: Rocco. (Trabalho originalmente publicado em 1949)
- Blanchot, M. (2002). *El Espacio Literario*. Título original: *L'espace littéraire*. Traducción: Vicky Palant y Jorge Jinkis, 1987. Madrid: Editora Nacional. Disponível em:
<https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/blanchot-maurice-el-espacio-literario-1955.pdf>
- Boaventura, M. E. (1985). *A Vanguarda antropofágica*, São Paulo: Ática.
- Boaventura, M. E. (Org.) (2000). *22 por 22: a Semana da Arte Moderna vista pelos Seus contemporâneos*. São Paulo: EDUSP.

- Bourdieu, P. (1996). *As Regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução: Maria Lúcia machado. São Paulo: Companhia das Letras. Disponível em:
[http://minhateca.com.br/hudson_kadosh/BOURDIEU-P-As-Regras-da-Arte-Genese-e-estrutura-do-campo-literario\(2\),24787982.pdf](http://minhateca.com.br/hudson_kadosh/BOURDIEU-P-As-Regras-da-Arte-Genese-e-estrutura-do-campo-literario(2),24787982.pdf)
- Bosi, A. (2006). *História concisa da Literatura Brasileira*. (43ª edição). São Paulo: Cultrix. Disponível em:
http://books.google.com.br/books?id=LG944ZsniVcC&printsec=frontcover&hl=pt-br&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Brandão, Â. (1999). *Desenhos de Tarsila do Amaral, barroco mineiro através do olhar modernista*. (Dissertação de Mestrado, Universidade de Campinas – UNICAMP. Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas). Disponível em:
<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000175316> - (pdf)
- Brandini, L. T. (Org.) (2008). *Crônicas e Outros Escritos de Tarsila do Amaral*. (p. 727 e pp. 306-307). Campinas, SP: Editora da UNICAMP.
- Braudel, F.(1986). Tempo do historiador, tempo do sociólogo. In *História e ciências sociais*. (5ª edição). Lisboa: Presença.
- Brito, M. da S. (1972). O Alegre Combate de Klaxon. In: *Klaxon*. (pp. 01-24) Ed. fac-similar. São Paulo: Livraria Martins/ Conselho Estadual de Cultura.
- Brito, M. da S. (1978). *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. (5ª edição) (p. 127). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Britt, D.; Mackintosh, A.; Nash, J. M.; Ades, D.; Everitt, A; Wilson, S.& Livingsstone, M. (1989). *Modern Art: from Impressionism to Post-Modernism*. (p. 181). London: Thames and Hudson.
- Brockmann, J. M. (2001). *Historia de la comunicación visual*. Título original: Geschichte der visuellen kommunikation. México: G. Gilli.
- Bürger, P. (2012). *Teoria da Vanguarda*. Título original: Theorie der Avantgarde. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify.
- Cairo, L. R. (2011). *Afrânio Coutinho e o Processo Evolutivo da Literatura Brasileira - 3º Colóquio Do Grupo de Estudos Literários Contemporâneos: Um Cosmopolitismo nos Trópicos. 100 Anos de Afrânio Coutinho (1911-2011) A Crítica Literária no Brasil*. Disponível em:
<http://www2.uefs.br/dla/romantismoliteratura/coloquiogrupodeestudos2011/anais/3coloq.anais.21-30.pdf> - Acesso 20/04/2014
- Camargos, M.(2002). *Semana de 22 – Entre vaías e aplausos*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Camargos, M. (2007). *13 a 18 de Fevereiro de 1922 - Semana de 22: Revolução Estética?-(Coleção- Série Lazuli – Rupturas)*. São Paulo: Editora: Nacional.
- Campos, H. de. *Retrospectiva – Tarsila*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1969.
- Campos, H. de. (2000). *Uma poética da radicalidade*. In: Andrade, O. de. Obras Completas de Oswald de Andrade: *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo.
- Cândido, A. (2006). *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*, (9ª edição re-

vista pelo autor). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. Disponível em:
http://www.fecra.edu.br/admin/arquivos/Antonio_Candido_-_Literatura_e_Sociedade.pdf

Cândido, A & Castello, J. A.(1997). *Presença da literatura brasileira: História e antologia*. (10ª edição) (vol. III – Modernismo). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Cardoso, A. P. (2006) *Fotografias verbais e diálogos entre artes: Pau brasil , Feuilles de route e desenhos de Tarsial. Tese de mestrado. USP- Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas. Departamento de teoria literária e literatura comparada. Programa de pós-graduação em teoria literária e literatura comparada*. São Paulo. Disponível em:
<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-21052007-141537/pt-br.php>

Carlos, J. & Cássio, L. (org.) (2000). *Lábaro Estrelado*. (4ªcapa). Rio de Janeiro: Casa da Palavra. Disponível em:
<http://books.google.com.br/books?id=U30pMHc0f8QC&lpg=PA1902&dq=j%20carlos%20labaro%20estrelado&hl=pt-br&pg=PA1902#v=onepage&q&f=true>

Catálogo. Ades, D. (1978). *Dada and Surrealism Reviewed*. Introduction by David Sylvester and supplementary essay by Elizabeth Cowling. London: the Authors and the Art Council of Great Britain, Hayward Galleries.

Cendrars, B. (1927, novembro). *Aux Jeunes gens de Catacazes*. *Verde*, Cataguases, ano 1, nº3, p. 11.

Cendrars, B.(1976). *Etc..., etc... (Um livro 100% brasileiro)*. (Coleção debates 110). Tradução Teresa Thiériot. São Paulo: Perspectiva.

Chacon, V.(1970). Trajano Chacon, um capítulo da “belle époque” brasileira. *Revista do Departamento de Cultura*, Recife, nº 4, pp. 15-27.

Chiarelli, T.(1995). *Um Jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o Desejo de uma Arte Nacional no Brasil*. (coleção: texto e arte:11). São Paulo: Editora da Universidade da São Paulo: EDUSP. Disponível em:
http://books.google.com.br/books?id=aqOMuCON5PwC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Chiarelli T. (2010). Entre Almeida Jr. e Picasso. In: Fabris, A. (Org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. (2ª edição) (pp. 51-57). Porto Alegre: Zouk Editora.

Chipp, H. B. (1988). *Cubismo: A forma como expressão*. Introdução. In: Chipp, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. (1968.) (p. 197). Tradução Waltencir Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes.

Chipp, H. B. (1999). *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Clement, R. T. (1994). *Les Fauves: a sourcebook*. (Art Reference Collection, number 17) Westport, CT, London: Greenwood Press. Disponível em:
http://books.google.com.br/books?id=VcaMyvjUZhIC&pg=PR3&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false

Coli, J. (2005). *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. (Série Livre Pensar; 17). São Paulo: Editora SENAC. Disponível em:
http://books.google.com.br/books?id=Wf5RGAYsn7EC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

- Collingwood, R. G. (2007). *Speculum Mentis: or the Map of Knowledge*. EKP Philosophical Classics, Simon Yee (ed.). Reprint Originally: Oxford: Clarendon Press, 1924. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?isbn...>
- Compagnon, A. (1996). *Os cinco paradoxos da modernidade*. Título original: *Les cinq paradoxes de la modernité*. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Garéry. Belo Horizonte: Editora UFMG. Disponível em: http://minhateca.com.br/leopaiva3112/Documentos/Teoria+Liter*c3*a1ria/COMPAGNON*2c+Antoine.+Os+cinco+paradoxos+da+modernidade,150525138.pdf
- Costa, H. [s/d] *A obra em contexto: Tarsila do Amaral*. Disponível em: www.usp.br
- Costa, M. V. da. (2013). *Poemas em Liberdade – Relação entre as linguagens verbal e visual na Poesia Futurista Italiana*. (Dissertação de mestrado. Programa de Pós Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Área de concentração: Teoria da Literatura. Belo Horizonte UFMG). Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-973GNG/monica_vaz_da_costa_2013_dissertacao.pdf?sequence=1
- Cottingham, D. (1988). *What the Papers Say: Politics and Ideology in Picasso's Collages of 1912*. (vol. 47, n. 4, pp. 350-359). *Art Journal*: Winter. Disponível em: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/776984?sid=21105299105181&uid=2&uid=3737664&uid=4>
- Coutinho, A. (1976) (Dir). *Introdução à literatura no Brasil*. (8ª edição) (p.288) (coleção Vera Cruz: literatura brasileira). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Cult – *Revista Brasileira de literatura*. (1998, outubro). São Paulo, ano II, nº 15, p. 43.
- Cury, M. Z. F. (1998). *Horizontes Modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. (p.40). *Uma publicação Inteligente. Diário de Minas 04/07/1925*. Belo Horizonte: Autêntica:
- Dantas, V. (1997, 20 set a 30 dez). *Que negra é esta?* In: *Tarsila – anos 20 – Catálogo da exposição realizada na Galeria de arte do Sesi em São Paulo*.
- D-alho, Pau. (1977). *Pirandello, a epiderme desvairada de um sentimento alegre na justiça. Terra Roxa... e outras terras*. nº 4, p. 3. São Paulo: Martins, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia.
- Delbreil, D.; Dininman, F. & Windsor, A. *Lettre-Océan*. Disponível em: http://www.wiu.edu/Apollinaire/Archives_Que_Vlo-Ve/1-21-22_1-38_Lettre-Ocean - Acesso em 14/08/2014.
- Dempsey, A. (2003). *Estilos, escolas e movimentos*. Guia enciclopédico da Arte Moderna. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify.
- Dez minutos com Blaise Cendrars. (1972). São Paulo, n.2, p.1, 1925. In: *KLAXON: mensário de arte moderna*. Rio de Janeiro: Livraria Martins, Conselho Estadual de Cultura (São Paulo).
- Dimas, A. (1983). *Tempos Eufóricos: análise da revista Kosmos (1904 1909)*. (vol. 88 Ensaios). São Paulo: Ática.
- A Direcção. (1918, abril-maio). *Panoplia*, São Paulo, ano2, nºs 4-5, s/p. Disponível em:

- <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=377880>
Duarte, P. (2014). *A palavra modernista: vanguarda e manifesto*. (Coleção: Modernismo + 90). Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Duque, G. (1972) *Mocidade Morta*, (p.38). Rio de Janeiro: Editora Três. Disponível em:
<http://livros01.livrosgratis.com.br/me002985.pdf>
- Drummond, M.(1925, julho). *Momento brasileiro. A Revista*, Belo Horizonte, ano1, nº1 pp. 17-18. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01956110>
- Eco, H. (Org.) (2012). *História da Beleza*. Tradução: Eliana Aguiar. (2ª edição). Rio de Janeiro. Record.
- Eisner, H. L. (1985). *A tela demoníaca*. As influências de max Reinhardt e do Expressionismo. Tradução: Lúcia Nagib. (2ª edição). Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe. Disponível em:
http://minhateca.com.br/nexus/Livros/Livros+sobre+cinema+em+portugu*c3*aas/Lott+e+Eisner+*5b*3d*5d+A+tela+demoniaca,30069290.pdf
- Eksteins, M. (1991). *A sagração da primavera: a Grande Guerra e o nascimento da Era Moderna*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Enquete Jocosa. (1977). *Terra roxa... e outras terras*, nº.1, p.1. São Paulo,. In: Terra roxa... e outras terras. São Paulo: Martins, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia.
- Escorel, L. (2011). *L'Esprit nouveau nas estantes de Mário de Andrade*. São Paulo: Humanitas / FAPESP.
- Eulálio, A. (2001). *A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções*. (2ª edição revista e ampliada, por Carlos Augusto Calil) (p. 379- 401- 413- 426 - 433 e pp. 384-394) São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?isbn=853140553X>
- Fabris, A. (1987). *Futurismo: Uma Poética da Modernidade*. Coleção estudos: 94. São Paulo: Perspectiva.
- Fabris, A. (1994). *O Futurismo Paulista*. Coleção Estudos/Arte. São Paulo: Perspectiva/Edusp.
- Fabris, A. (2010). *Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro*. In: Fabris, A. (Org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. (2ª edição) (pp. 9-24). Porto Alegre: Zouk Editora.
- Farrinaccio, P. (2001). *Serafim Ponte grande e as dificuldades da crítica literária*. São Paulo: Atelie Editorial, FAPESP. Disponível em:
<https://books.google.com.br/books?isbn=8574800368>
- Fischer, E. (1997). *A necessidade da Arte*. (6ª edição). Título original: The Necessity of Art.(1959). Tradução: Orlando Neves. Rio de Janeiro: Zahar.
- Fonseca, M. A. (2007). *Oswald de Andrade: biografia*. (2ª edição). São Paulo: Globo.
- Foucault, M. (2004). *Isto não é um cachimbo*. (1973.) Título original: *Ceci n'est pas uue pipe*. Tradução: Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra: (1ª edição impressa: 1973). Disponível em:

<http://anarcopunk.org/biblioteca/wp-content/uploads/2009/01/foucault-michel-isto-nao-e-um-cachimbo.pdf>

Franscina, F.; Harrison, C. & Perry, G. (1998). *Primitivismo. Cubismo. Abstracionismo. Começo do século XX*. Tradução: Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify.

Freire, T. (2008). *Dos Escombros de Pagu: um recorte bibliográfico de Patrícia Galvão*. São Paulo: Editora SENAC- São Paulo: Edições SescSP.
Disponível em: <https://books.google.com.br/books?isbn=8573596996>

Freuderico, (pseudônimo de Oswald de Andrade), (1928, maio). *Revista de Antropofagia*. São Paulo, ano 1 nº 1, p. 7.

Fry, E. F.(1966). *Cubism*. (p.51). London: Thames and Hudson Ltd.

Gelado, V. (2006). *Poéticas da Transgressão: Vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. (pp. 63-87, 132-193). Rio de Janeiro: 7Letras; São Carlos: EdUFSCar.
Disponível em: <https://books.google.com.br/books?isbn=8576000695>

Gleizes, A. & Metzinger, J.(1912). - Excerpt from Cubism. From Du Cubisme, Paris, 1912, Art Humanities Primary Source Reading 46 (pp. 9-11, 13-14, 17-21, 25-32). In Robert L. H. (1964). *Modern Artists on Art*, Englewood Cliffs. Disponível em:
http://www.learn.columbia.edu/monographs/picmon/pdf/art_hum_reading_46.pdf
Acesso em 20/04/2014

Gleizes, A. & Metzinger, J.(2013, 22 de junho a 3 de novembro). Du cubism et après – Musée de Lodève . *Dossie pedagógico*. Disponível em :
http://www.museedelodeve.fr/fileadmin/ressources/Mini-site-MUSEE/Photos_Musee/visites_et_activites/DP_gleizes_metzinger_internet.pdf
Acesso em 25/04/2014

Golding, J. (2000). Cubismo. In: Stangos, N. *Conceitos de Arte Moderna*. Tradução: Álvaro Cabral. (2ª edição).Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Disponível em:
<https://comaarte.files.wordpress.com/2013/06/stangos-nikos-conceitos-da-arte-moderna.pdf>

Gombrich. E. H.(1972). *História da Arte*. Título original: *The story of art*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Licença editorial para Círculo do Livro por cortesia de Zahar Editores.

Gombrich. E. H.(1986). *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução: Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes.

Gombrich. E. H.(2012). *Os Usos das Imagens. Estudo sobre a Função Social da Arte e da Comunicação Visual*. Título original: *The Uses of Images*. Tradução: Ana Carolina F. de Azevedo e Alexandre Salvaterra. Porto Alegre. Bookam.

Gomes, Á. C. & Moisés, M.(1995). *A estética surrealista*. (coleção: Textos doutrinatórios comentados). São Paulo: Atlas.

Gonçalves, M. A. (2012). *1922 A semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras.

Gotlib, N. B.(2000). *Tarsila do Amaral, a modernista*. 2ª ed.revista - São Paulo: Editora Senac de São Paulo.

- Guerras Literárias.(1926, 3 de março). *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, ano 1, nº4, p. 1.
- Guimaraens, A. de. (1925, agosto). *Marginalia. A Revista*. Belo Horizonte, ano 1, nº2. pp. 56-58. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01956120>
- Harvey, D. (2006). *Condição Pós Moderna. Uma pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural*. Título original: *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. (1989). Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. (15ª edição). São Paulo: Edições Loyola.
- Helena, L. (1989). *Uma literatura antropofágica*. (p. 108). Rio de Janeiro-Brasília: Cátdra/INL.
- Helena, L. (1993). *Movimentos da vanguarda europeia*. São Paulo: Editora Scipione.
- Hofmann, M. H. C. (2010). *A Linha que contorna a crônica: a obra de Tarsila do Amaral*. Tese de Mestrado.Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Educação e Humanidades Instituto de Artes. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp144608.pdf>
- Hollanda, S. B. de. (1921, 10 de dezembro). O futurismo paulista, Fon-Fon!, Rio de Janeiro, ano XV, nº 50, s/n. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1921/fonfon_1921_050.pdf - Acesso em 20/04/2014
- Paula, J A.(2012, janeiro- dezembro). Deutsche Kulturgeschichte der letzten hundert Jahre - Nymphenburger Verlagshandlung, 1970. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v.19, nº.1 e 2, pp.14-41. Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_14-41.pdf
- Kandinsky, V. (1996). *Do espiritual na arte*. Tradução: Álvaro Cabral e Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.
- Kandinsky, V. (2001). *Ponto e linha sobre plano: Contribuições para análises dos elementos picturais*. Título original: *Point, Ligne, Plan*. (1970). Tradução de José Eduardo Rodil. São Paulo: Martins Fontes. Disponível em: http://minhateca.com.br/livros_do_desassossego/Livros+do+desassossego/KANDINSKY*2c+Wassily+-+Ponto*2c+Linha*2c+Plano,38129803.pdf
- Koellreutter, H-J. (1997, 4 a 10 de outubro). *O ensino da música num mundo modificado*. In: Anais do I Simpósio Internacional de Compositores. São Bernardo do Campo, Brasil.
- Krauss. R. (1993). *L'originalité de l'avant garde et autres mythes modernistes*. (1985.). Tradução: Jean-Pierre Criquei. Paris: Macula.
- Lafetá, J. L. (2000). *1930: A Crítica e o Modernismo*. (2ª edição). São Paulo: Duas Cidades, Editada 34.
- Lara, C. de. (1972). *Klaxon & Terra roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. (vol.19) (p. 94). São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros -IEB-USP.
- Lara, C. de. (1977). Terra roxa... e outras terras, um periódico Pau Brasil. In: *Terra Roxa... e outras terras*. São Paulo: Martins, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, p.VII. VIII.

- Léger, F. (1989). *As realizações pictóricas anuais – Paris 1914*, In: Léger, F. (1989). *Funções da Pintura*, (pp.30-36; 72). São Paulo, Nobel.
- Leite, D. B. (2004/ novembro). *O popular na obra de Oswald de Andrade*. I encontro memorial do ICHS – Universidade federal de Ouro Preto. Instituto de ciências humanas e sociais.
- Levi-Strauss, C. (1976). *A propóstio de uma retrospectiva*. In: *Antropologia Estrutural II*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro.
- Levi-Strauss, C. (2007). *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Levi-Strauss, C. (2010). Lévi-Strauss e a arte moderna: O Impressionismo e o Cubismo. *Revista PROA*, nº 2, vol. 01.
- Lima, H. (1963). *História da Caricatura no Brasil*, (4 volumes). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra.
- Lino, S. (2004). *O Modernismo “com sabor local” : contatos, trocas e misturas na Arquitetura e nas artes brasileiras*. (Dissertação Núcleo de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Área de Concentração: Análise Crítica e Histórica da Arquitetura e do Urbanismo). Disponível em:
http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/RAAO-72KPMV/dissertacao_sulamitalino.pdf?sequence=1 - Acesso 05/11/2013
- Lins, V. (1995). *O Simbolismo Carioca em Revista*. In: *Limites: Anais. 3º Congresso ABRALIC 1992*. São Paulo: EDUSP.
- Lins, V., Oliveira, C. de. & Velloso, M. P. (2010). *O Modernismo em revistas. Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Lopez, T. A. (Org.) (2004). *De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade, 1920-1921*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo. Disponível em:
<https://books.google.com.br/books?isbn=8573593431>
- Machado, L. T. (1970). *Antônio de Alcântara Machado e o modernismo*. (p. 45). Rio de Janeiro: José Olympio.
- Machado, A. de. (1926a, 20 de janeiro). *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, ano 1, nº1, p. 5.
- Machado, A. de Alcântara. (1926b, 27 de abril). *Rir, Chorar ou Dar?*, Teatro. *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, ano 1, nº5, p. 5.
- Machado, A. de A. & Bopp, R. (1928, maio). Nota insistente. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano1, nº1, p. 8.
- Manifesto do Grupo Verde de Cataguases. (1927, novembro). *Revista Verde*, nº3. In: Teles, G. M. (1976). *Vanguardas Europeias e modernismo brasileiro*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, p. 289.
- Matos, J. S. (2011, jul/dez). *A interpretação do Brasil nas telas de Tarsila do Amaral*. *Cod. Esp. Fem, Uberlândia/MG*. V. 24, n. 2, pp. 315-337.
- Marioswald. (1927, dezembro). Homenagem aos homens que agem. *Verde*, Cataguases,

ano 1, nº 4, p. 9.

- Marques, I. (2013). *Modernismo em Revista. Estética e ideologias nos Periódicos dos anos 1920*. (pp.51-52). Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Martins, A. L. (2008). *Revistas em Revista. Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. 1ª edição. 1ª reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, EDUSP- FAPESP.
- Martins, J.B. (1989). *Modernismo Literário Brasileiro e Arte*. São Paulo: FESAN.
- Miceli, S. (2003). *Nacional Estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Miceli, S. (2001). *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Michelli, M. de.(1991). *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Milliet, S. (1950, dezembro). *Uma Exposição Retrospectiva - Catalogo Tarsila 1918-1950*. In: Amaral, A. A. (1975a). *Tarsila sua obra e seu tempo*. (vol. 1, pp 481-484). São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade da São Paulo.
- Milliet, S. (1926, 20 de janeiro). Raça- por Guilherme de Almeida. *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, ano 1, nº1, p. 6.
- Milliet, S.(1977). Haikai. Terra roxa... e outras terras, São Paulo, nº.3, p.4. In: *Terra roxa... e outras terras*. São Paulo: Martins, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia.
- Mendes, M. (1980). *Transístor - Antologia de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Monteiro, C. (2002, 25 de novembro a 01 de dezembro). As várias faces da antropofagia. Disponível em: <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2002/jusp625/pag10.htm>
Acesso em 26/09/2005
- Moraes, E. J. de. (1978). *A brasilidade modernista. Sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal.
- Moraes, E. de. (org) (1975) *Seleção em Prosa e Verso de Manuel Bandeira*. (2ª edição) Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- Moraes, M. A.(Org.) (2001). *Correspondência Mario de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp.
- Moraes, R. B. de. (1970, 21 de fevereiro). Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna. *Correio Braziliense*, Brasília. (Cf. anexo 5)
Disponível em <http://derblauereiterr.blogspot.com.br/2011/09/recordacoes-de-um-sobrevivente-da.html> - Acesso em 16/04/2014
- Moraes, R. (1972). Balanço de fim de século, São Paulo, nº.4, p.12-13, 1925. In: *KLAXON: mensário de arte moderna*. Rio de Janeiro: Livraria Martins, Conselho Estadual de Cultura (São Paulo).
- Moura, E. (1925, agosto). Da poesia moderna. *A Revista*. Belo Horizonte, ano 1, nº2. pp.16- 18.
Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01956120>

- Muricy, A. (1927, 1º de agosto). A crise na prosa. *Festa*, Rio de Janeiro, ano1, nº1, p. 2.
- Niemeyer, O. (2000). *As Curvas do Tempo: as memórias de Oscar Niemeyer*, London: Phaidon.
- Nós. (1920, 31 de maio) *Papel e Tinta*, São Paulo, ano1, nº 1, s/p. In: Brito, M. da S. (1978). *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. (5ª edição) (p 127). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- O Nosso Aparecimento. (1925, agosto). *A Revista*. Belo Horizonte, ano 1, nº2, p. 58.
- Os Nossos Collaboradores. (1926, janeiro). *Marginalia. A Revista*. Belo Horizonte, ano1, nº3, pp. 53-56.
- Oliveira, C. de. (2003). *Fotografia e a representação do Rio de Janeiro moderno em Fon-Fon!, Selecta e Para Todos... (1907-1930). Análise da representação da cidade criada e difundida pela revista no início do século XX*. (Dissertação de mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal do Rio de Janeiro). Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/15/06.html?studium>
Acesso em: 23/06/2014.
- Novaes, A. (org.) (1995). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Norberto, S. (2012). *Pau-Brasil: A poesia-notícia de cada dia*. Anais do 3º SILIC- Simpósio de literatura Brasileira contemporânea. O regional como questão na contemporaneidade: olhares transversais. Disponível em:
<http://www.gepec.unir.br/anais/htdocs/pdf/Simone%20Norberto.pdf>
- Nkutchet, M. (2009). Guillaume Apollinaire. *Callicools*. (Alcools suivi d'une sélection de poèmes de Calligrammes et de Poèmes à Lou). Collection Euvres Classiques. EEIC. Masseur. Disponível em:
<http://books.google.com.br/books?id=tOb3wKd55UQC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>
- Nunes, B. (1990). *A antropofagia ao alcance de todos*. In: Andrade, O. de. *A Utopia Antropofágica*. (p 5-39). São Paulo: Globo.
- Nunes, B. (1979). *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva.
- Otto, M. C. (2011). *História da Literatura Ocidental*. Leya.
- Ozenfant, A. & Jeanneret, C. (2005). *Depois do Cubismo*: Ozenfant e Jeanneret. Título original: *Après le cubisme*. 1918. Introdução: Carlos A. Ferreira Martins; Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify.
- Paes, J. P. (1998). Cinco livros do modernismo brasileiro. In: *A aventura literária: em ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Pareyson, L. (1997). *Os problemas da Estética*. Título original: *I problemi dell'estetica*. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes.
- Paz, O. (2013). *Os Filhos do Barro, do romantismo à vanguarda*. Título original: *Los hijos del limo*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Watcht. São Paulo: Cosac Naif.
- Paz, O. (2012). *O Arco e a Lira. O poema. A revelação poética. Poesia e história*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify.

- Paz, O. (2012). *Marcel Duchamp: ou o castelo da pureza*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva.
- Pedrosa, M. (1972). *Da importância da pintura e escultura na Semana de Arte Moderna* In: Amaral, A.(1972). *Artes Plásticas na Semana de 22*. (pp. 287-290). São Paulo: Perspectiva.
- Peixoto, N. B. (1995). *O olhar do estrangeiro*. In: NOVAES, Adauto. (org). *O olhar*. (pp. 361-363). São Paulo: Companhia das Letras.
- Perloff, M. (1993). *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. (coleção: texto & arte 4) São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Disponível em:
<https://books.google.com.br/books?isbn=8531400996>
- Pevsner, N. (s/d). *Os Pioneiros do Desenho Moderno*. Tradução: João Paulo Monteiro. Lisboa – Rio de Janeiro: Editora Ulisseia.
- Pfemfert, F. (1985). Ich setze desse Zeitschrift wider dese Zeit. (p. 21). ed. Wolfgang Haug, Darmstadt und Neuwied. Disponível em:
http://pt.wikipedia.org/wiki/Die_Aktion - Acesso em 02/03/2014
- Picchia, M. del. (1920, 3 de março). Novas correntes Estéticas, *Correio Paulistano*, São Paulo, nº 20.355, página 1. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=090972_07
Acesso em 18/05/2014.
- Picchia, M. del. (1921, 10 de janeiro). O almoço de ontem no Trianon. *Correio Paulistano*. São Paulo, nº 20.664, página 3. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=090972_07
Acesso em 18/ 05/ 2014.
- Picchia, M. del. (1922, 1º de julho). Uma carta. *Correio Paulistano*, São Paulo, nº 21186, p. 4.
- Picchia, M. del. (1922, 17 de maio). Klaxon!. *Correio Paulistano*, São Paulo, nº21141, p. 4. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=090972_0
Acesso em 20/03/2014
- Picchia, M. del. (1926, 3 de fevereiro). O Losango aqui. *Terra Roxa e outras terras*. São Paulo, ano 1, nº 2, p. 4.
- Picchia, M. del. & Andrade, M. de. (1977). Artigo de Menotti del Picchia [,] Resposta de Mario de Andrade. *Terra roxa... e outras terras*, São Paulo, nº 2, p.4. São Paulo: Martins, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia.
- Picoli, F. (1997). *Terra roxa e outras terras: modernismo e paulistanidade*. (Dissertação de mestrado - UNICAMP, Departamento de Estudos da Linguagem, Campinas). Disponível em:
<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/zeus/auth.php?back=http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000118755&go=x&code=x&unit=x> (pdf)
- Pignatari, D. (2004). *Contracomunicação*. (3ª edição). Cotia: Atliê Editorial.

- Pontual, R. (1973). *Arte Brasil Hoje - 50 anos depois*. São Paulo: EditoraCollectio.
- Pontual, R. (1976). *A arte brasileira contemporânea*. (Coleção Gilberto Chateaubriand). Rio de Janeiro: Ed. Jornal do Brasil.
- Pontual, R. (1987). *Entre dois Séculos Arte Brasileira do Século XX*. (Coleção Gilberto Chateaubriand). Rio de Janeiro: Editora JB.
- Prado, P. (1972). *Poesia Pau Brasil*. In Andrade, Oswald de. *Poesias Reunidas*. (p.7). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Prado, P. (2008). *Retrato do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Prado, Y. de A. (1976). *A grande semana de arte moderna*. São Paulo: Edart.
- Praz, M. (1982). *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, Edusp.
- Proença, G. (2003). *História da Arte*. (16ª edição). São Paulo: Editora Ática.
- Artigo da Redação. (1917, junho). *Panoplia*, São Paulo, ano I, nº 1, pp. 1-2.
Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/377880/per377880_1917_00001.pdf
Acesso em 20/04/2014
- A Redação. (1922, 15 de maio). *Cartaz, Klaxon: Mensário de Arte Moderna*, São Paulo, ano 1, nº.1, pp. 1-3. (Cf. anexo 6)
- A Redação. (1922, 15 de maio). *Esthetica. Klaxon: Mensário de Arte Moderna*. São Paulo, ano 1, nº1, pp. 1-3. (Cf. anexo 6)
- A Redação. (1922, 15 de maio). *Problema. Klaxon: Mensário de Arte Moderna*. São Paulo, ano 1, nº1, pp. 1-3.
- A Redação. (1922, 15 de maio). *Significação. Klaxon: Mensário de Arte Moderna*, São Paulo, ano 1, nº1, pp. 1 -3.
- A Redacção. (1925, julho). *Nota. A Revista*, Belo Horizonte, ano 1, nº1, pp. 56-57.
- A Redacção. (1925, julho). *Para os Scepticos. A Revista*. Belo Horizonte, ano1, nº1, pp. 11-13.
Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01956110>
- A Redacção. (1925, agosto). *Para os espíritos creadores. A Revista*. Belo Horizonte, ano1, nº2. pp. 11-13. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01956120>
- A Redação. (1926, 3 de fevereiro). *Como fomos recebidos. Terra roxa e outras terras*, São Paulo, ano 1, nº2, p. 1.
- A Redação. (1926, 27 de fevereiro). *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, ano 1, nº5, p. 5.
- Artigo da Redação. (1917, junho) *Panoplia*, São Paulo, ano I, nº 1, pp. 1-2.
- Read, H. (1980). *História da Pintura Moderna*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar.
- Rebolledo, J. P.(s/d). *Arte y Arquitectura del Modernismo Brasileño - 1917-1930*. Disponível em: <http://www.academia.edu/6913120/Arte-Moderno-Brasil> - Acesso em 20/05/2014

- Reis, J. C. (2008). *Nouvelle Histoire e o tempo histórico: a contribuição de Febvre, Bloch e Braudel*. (2ª edição). São Paulo: Annablume. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?isbn=8574198617>
- Resende, H. de. (1927, setembro). Acidade e alguns poetas. *Verde*, Cataguases, ano1, nº1, pp. 9-11.
- Resende, H.(1927, setembro) A Cidade e alguns poetas. *Verde*, Cataguases, ano 1, nº1, pp. 9-11.
- Rezende, N. L. de. (1993). *A Semana de Arte Moderna - Coleção Princípios*. São Paulo: Ática.
- Ribeiro Filho, J. B. (2002). *Passagem para a modernidade: transgressões e experimentos na poesia de Cataguases: década de 1920*. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto.
- Ribeiro, J. (1952). *Crítica – Os Modernos*. (vol.4, pp.90 – 94). Rio de Janeiro: ABL.
- Richter, H. (1993). *Dadá: arte e antiarte*. (coleção A). São Paulo: Martins Fontes.
- Robert, P. (1993). *Le Nouveau Petit Robert*. Paris: Dictionnaires Le Robert.
- Rodrigues, L. G.(2014, setembro). Alceu Amoroso Lima e as tensões Modernistas. *Khóra- Revista transdisciplinar do ESPAZO/NESAP – FIC/FEUC*. (vol. 1, nº 1, pp.1-32). Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.site.feuc.br/khóra/index.php/vol/article/view/1>
- Rothier, M. & Souza, E. M. de. (2014). *Modernidade toda Prosa*. (Coleção: Modernismo + 90). Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Rücker, J. de M. (2005). *A revista festa e a modernidade universalista na arte estudo de caso: Adelino Magalhães*. (Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio grande do Sul. Instituto de Letras). Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/7455>
- Santiago, S. (2012). A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: *Nas malhas da letra*. [recurso eletrônico]: ensaio. Rio de Janeiro: Rocco Digital. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?isbn=8581220657>
- Santini, J. (2008) *A poiesis pictórica de pau-brasil: tradição, ruptura e identidade em Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral*. Ícone- Revista de Letras, São Luis de Montes Belos, ISSN: 1982-7717, v. 2. pp. 105- 122. Disponível em: [http:// www.simb.ueg.br/iconeletras](http://www.simb.ueg.br/iconeletras)
- Santos, L. S. (1927, 20 de março). Nota. Cataguases. Cataguases. p. 2. In: Ribeiro Filho, J. B. (2002). *Passagem para a modernidade: transgressões e experimentos na poesia de Cataguases: década de 1920*. (página 40). Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto.
- Sarrazin, H.(1958). *Guillaume Apollinaire*. Recife: Universidade de Recife.
- Scheidl, L. (1985). *O Pré-Expressionismo na Literatura Alemã -*. Georg Heym, Georg Trakl, Ernst Stadler. Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=efKGQ2bppgoC>
- Schwartz, J (org.) (2003). *Caixa Modernista*. São Paulo / Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo - Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UFMG.

- Schwartz, J. (1983). *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*. São Paulo: Perspectiva.
- Schwarz, R. (1987). *Que horas são?* (pp.11 – 28). São Paulo: Companhia das Letras.
- Sem autoria, (1926, 20 de janeiro). *Terra Roxa e outras terras*, São Paulo, nº 1, p. 5.
- Sem autoria. (1926, 27 de fevereiro). Perfeitamente! *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, nº3, p. 4.
- Siqueira, J. L. (2008). *Modernismo Mineiro: Sociabilidade e produção Intelectual na década de 1920*.(Dissetação de Mestrado - Universidade Federal de Juíz de Fora – Instituto de Ciências Humanas – programa de pós-graduação em História, Juíz de Fora). Disponível em:
<http://www.ufjf.br/ppghistoria/files/2009/12/Jesana.pdf> (ISSN 1519.6178)
- Silva, M. (2004, agosto/setembro/outubro/novembro) O cinema expressionista alemão. Revista Urutágua 10. Revista acadêmica multidisciplinar – Departamentode Ciências sociais – universidade Estadual de Maringá. Disponível em:
<http://www.urutagua.uem.br/010/10silva.htm> - Acesso em 22/03/2014
- Silva, S. V. da. (2009/2010). O papel de Guillaume Apollinaire nas vanguardas europeias. UNESP-FCL-Araraquara, Brasil. *VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada - X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas – Universidade do Minho* Disponível em:
http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/pub_silvana_silva.pdf
Acesso em 20/02/2014
- Silveira, T. da. (1927, 1º de agosto). *Festa*, Rio de Janeiro, ano1, nº1, p. 1.
- Silveira, T. da. (1928, 1º de janeiro). A Enxurrada. *Festa*, Rio de Janeiro, ano1, nº 4, pp. 4-6.
- Silveira, T. da. (1927, 1º de agosto). *Festa*, Rio de Janeiro, ano 1, nº1, página 1.
- Silveira, É. (2009). *Tupi or not Tupi. Nação e nacionalismo em José de Alencar e Oswald de Andrade*. Coleção História 56. Porto Alegre: Edipucrs.
- Sodré, N. W. (1999). *História da Imprensa no Brasil*. (4º edição atualizada). Rio de Janeiro: Mauad.
- Tassinari, A. (2000). *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify.
- Teles, G. M. (org) (1976). *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. (3ª edição) (pp 266-271, p.105, pp. 168-202). Petrópolis: Vozes.
- Teles, G. M. [et al.] (1995). *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ.
- Tolipan, S., Brito, R., Telles, S. S., Santiago, S., Wisnik, J. M. & Herkenhoff, P. (1983). *Sete ensaios sobre o Modernismo*. (p 56. il.- Caderno de textos 3) Rio de Janeiro: FUNARTE.
- Tufano, D. (2003). *Modernismo – literatura brasileira (1922-1945)*. São Paulo: Paulus.

Venturi, L. (1980). *Cézanne, son art, son oeuvre*. In: Read, H. (1980). *História da Pintura Moderna*. (p.18). Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Velloso, M. P. (2010). *História & Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica.

Velloso, M. P. (1993). *A Brasilidade Verde-Amarela: Nacionalismo e Regionalismo Paulista*. In: *Estudos Históricos*. (vol. 6, n. 11, pp. 89-112). Rio de Janeiro. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1952/1091>

Zilio, C. (1997). *A Querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcante e Portinari, 1922-1945*. (2ª edição). Rio de Janeiro: Relume-Dumará.

Revistas (periódicos)

Dada revistas. Disponível em

<http://arteuropeiadevanguarda.blogspot.com.br/2012/04/revistas-dadaistas-internacionais.html> - Acesso em 20/5/2014

Klaxon: Mensário de arte moderna, São Paulo, nº.1, p.1, 1925. In: *KLAXON: Mensário de arte moderna*. Rio de Janeiro: Livraria Martins, Conselho Estadual de Cultura (São Paulo), 1972. Edição da revista Klaxon reproduzida facsimilarmente da edição original.

Klaxon: mensário de arte moderna, n. 01, maio 1922. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005510>

Klaxon: mensário de arte moderna, n. 02, jun. 1922. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005520>

Klaxon: mensário de arte moderna, n. 03, jul. 1922. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005530>

Klaxon: mensário de arte moderna, n. 04, ago. 1922. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005540>

Klaxon: mensário de arte moderna, n. 05, set. 1922. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005550>

Klaxon: mensário de arte moderna, n. 06, out. 1922. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005560>

Klaxon: mensário de arte moderna, n. 07, nov. 1922. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005570>

Klaxon: mensário de arte moderna, n. 08/09, dez. 1922/jan. 1923. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005580>

Panoplia, ano 2, nº 6, dezembro de 1918 Disponível em:

http://www.arquivoestado.sp.gov.br/hemeroteca/hemeroteca_pdf.php?pdf=revistas/PA191800J - Acesso 03/04/2014

RASM - Revista Anual do Salão de Maio. (1939). São Paulo – Brasil. Responsável Flávio de Carvalho, nº1. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/67>
Acesso em 20/04/2014

Revista de Antropofagia, ano 1, n. 01, maio 1928. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-01>

Revista de Antropofagia, ano 1, n. 02, jun. 1928. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-02>

Revista de Antropofagia, ano 1, n. 03, jul. 1928. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-03>

Revista de Antropofagia, ano 1, n. 04, ago. 1928. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-04>

Revista de Antropofagia, ano 1, n. 05, set. 1928. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-05>

Revista de Antropofagia, ano 1, n. 06, out. 1928. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-06>

Revista de Antropofagia, ano 1, n. 07, nov. 1928. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-07>

Revista de Antropofagia, ano 1, n. 08, dez. 1928. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-08>

Revista de Antropofagia, ano 1, n. 09, jan. 1929. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-09>

Revista de Antropofagia, ano 1, n. 10, fev. 1929. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-10>

Revista de Antropofagia, ano 2, n. 01, mar. 1929. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-11>

Revista de Antropofagia, ano 2, n. 02, mar. 1929. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-12>

Revista de Antropofagia, ano 2, n. 03, mar. 1929. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-13>

Revista de Antropofagia, ano 2, n. 04, abr. 1929. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-14>

Revista de Antropofagia, ano 2, n. 05, abr. 1929. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-15>

Revista de Antropofagia, ano 2, n. 06, abr. 1929. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-16>

Revista de Antropofagia, ano 2, n. 07, maio 1929. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-17>

Revista de Antropofagia, ano 2, n. 08, maio 1929. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-18>

Revista de Antropofagia, ano 2, n. 09, maio 1929. Disponível em:

<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-19>

Revista de Antropofagia, ano 2, n. 10, jun. 1929. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-20>

Revista de Antropofagia, ano 2, n. 11, jun. 1929. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-21>

Revista de Antropofagia, ano 2, n. 12, jun. 1929. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-22>

Revista de Antropofagia, ano 2, n. 13, jul. 1929. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-23>

Revista de Antropofagia, ano 2, n. 14, jul. 1929. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-24>

Revista de Antropofagia, ano 2, n. 15, jul. 1929. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-25>

Revista de Antropofagia, ano 2, n. 15[sic], [i.e. 16], ago. 1929. Disponível em:
<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-26>

Revista de Antropogagia. (1976). Edição Fac-similar. Introdução de Augusto dos Anjos. São Paulo. Disponível em:
http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/060013-08/060013-08_COMPLETO.pdf

Revistas dadaístas – Disponível em:
<https://domadordesonhos.wordpress.com/tag/revistas-dadaistas/> Acesso em 19/04/2014

Revistas Vanguardas Europeias
Disponível em: http://monoskop.org/Avant-garde_and_modernist_magazines
Acesso em 12/02/2014

* As referências das revistas: *Festa*, *Verde*, *A Revista* e *Panoplia*– os endereços eletrônicos encontram-se no índice de imagens por capítulos.

Índice de Imagens por Capítulo

Capítulo 1



Fig. 1 (p.9)

Revista *Poesia* (1905 a 1909), Milão.

Editada por: Filippo Marinetti e Mario Dessy.

Penúltimo Número da revista *Poesia* - Edição nº 3-4-5-6 corresponde aos meses de abril a julho de 1909.

O último número da revista foi o de setembro de 1909.

Fonte: <http://elrebstdemistercairo.blogspot.com.br/>

Acesso em 03/03/2014



Fig. 2 (p.9)

Revista *Poesia* (1906). nº 6-7 - 8 – Ano II – julho-agosto-setembro de 1906.

Capa xilogravura Beautiful na cor vermelha.

Formato - 27,5 x 26 cm.- 32 páginas.

Fonte: <http://www.marelibri.com/t/main/3303417-futurism/books/RELEVANCE/1700?l=en>

Acesso em 22/04/2014



Fig. 3 (p.9)

Enrico Cavacchioli ilustração página interna revista *Poesia*.

Fonte: <http://www.marelibri.com/t/main/3303417-futurism/books/RELEVANCE/2000?l=en>

Acesso em 22/04/2014



Fig 4- (p.9)

Revista *Poesia* 1908 – n°. 04 - maio 1908 - Ano IV- Milão.
Capa xilografia marrom e escrito em verde Alberto Martini .
formato 27,5 x 26, com 24 páginas.

Fonte: <http://www.marelibri.com/t/main/3303417-futurism/books/RELEVANCE/1700?l=en>
Acesso em 22/04/2014



Fig. 5 (p.9)

Revista *Poesia*, 1906 - 1907 – n°. 09-10-11-12 outubro /novembro/dezembro de 1906 e janeiro 1907, Ano II
Capa xilografia em rosa e preto. Capa de Alberto Martini.

Formato 27,5 x 26, com 32 páginas.

Fonte: <http://www.marelibri.com/t/main/3303417-futurism/books/RELEVANCE/1700?l=en>
Acesso em 22/04/2014



Fig. 6 (p.6 e 9)

Revista *Poesia*. Nº 1 , Ano I, Fevereiro de 1905 – Milão.

Dirigida por: Sem Benelli, V. Ponte, FT Marinetti..

Formato 25 cm x 26, com 16 páginas, a edição ilustrada por Alberto Martini..

<http://www.libreriadifrusaglia.it/prodotti/il-primo-numero-della-rivista-che-preparo-il-futurismo-poesia-n-1-1905> - Acesso 23/04/2014



Fig. 7 e 8 (p.10)

Revista *Der Sturm*, Alemanha- 1910 a 1932 - Berlin-Halensee por: Herwarth Walden

Crédito da imagem;

Cover n° 146/147 (Fevereiro 1913) [Collection Blue Mountain Project, Princeton University]

Fonte: http://www.dada-companion.com/journals/per_sturm.php

Fonte: <http://library.princeton.edu/projects/bluemountain/journals> / http://monoskop.org/Der_Sturm

Untitled (Composition) from the periodical *Der Sturm*, vol. 13, no. 1 (Jan 1923)

Acesso em 22/04/2014



Fig. 9 (p.10)

Revista *Der Sturm*, Alemanha 1910 a 1932 - Berlin-Halensee por: Herwarth Walden

Fonte: <http://library.princeton.edu/projects/bluemountain/journals>

Der Sturm, vol. 13, n°. 1 (Jan 1923)

Acesso em 22/04/2014



Fig. 10 (p.10)

Sturm-Bühne: Jahrbuch des Theaters der Expressionisten em alemão, de 1918 to 1919 - Berlin, por: Herwarth Walden, Lothar Schreyer

Fonte: <http://library.princeton.edu/projects/bluemountain/journals>

Acesso em 22/04/2014



Fig. 11 (p.10)

Capa da revista *Die Brücke*, marco do aparecimento do expressionismo no seu primeiro período.

Fonte: http://the-work-of-art-in-the-age-of-mechanical-reproduction.net/fichiers/_blog_20491_mini_Kirchnerinvitation1906.jpg

Acesso em 22/04/2014



Fig. 12 (p.10 e 12)

Capa da revista *Die Aktion*

Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7f/Aktion_1914.jpg

Fig. 13 (p.10 e12)

Capa da revista *Die Aktion*

Fonte: http://www.moma.org/collection_images/resized/669/w500h420/CRI_243669.jpg

Acesso em 22/04/2014



Fig. 14 (p.10 e12)

Capa da revista *Die Aktion*

Fonte: http://www.moma.org/collection_images/resized/787/w500h420/CRI_243787.jpg

Fig. 15 (p.10 e12)

Capa da revista *Die Aktion*

Fonte: http://www.moma.org/collection_images/resized/798/w500h420/CRI_243798.jpg

Acesso em 22/04/2014



Fig. 16 (p.10 e12)

Capa da revista *Die Aktion*

Fonte: http://www.moma.org/collection_images/resized/803/w500h420/CRI_243803.jpg

Fig. 17 (p.10 e 12)

Capa da revista *Die Aktion*

Fonte: <https://encrypted-tbn2.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQPgzInv0F9G-hQpqHqHYFQMaApV0SvQalkoydFTNjPOZ2YiErO>

Acesso em 22/04/2014



Figs. 18 e 19 (p.10)

Autor:Künstlergruppe Brücke, Dresden, 1910.

Publicado por:Künstlergruppe Brücke, DresdenPrinter:Gärtnersche
Buchdruckerei / Heinrich Niescher, Dresden

Fonte: https://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?object_id=138925

Acesso em 25/04/2014

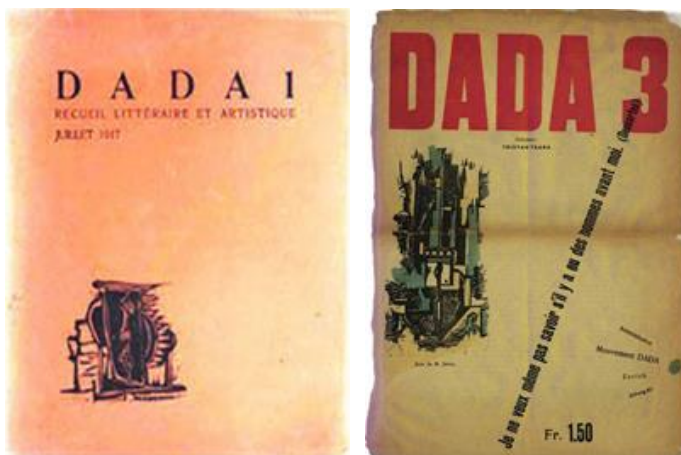


Fig. 20

Beach (p. 1) do periódico *Das Kunstblatt*, vol. 3, nº. 1 (Jan 1919) Otto Mueller (Alemanha, 1874–1930)

Fonte: https://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?object_id=123768

Acesso em 25/04/2014



Figs. 21 e 22 (p.14)

Revista *Dada* – capas dos números: 1 e 3

Nº. 3 *Dada 3*, ed. Tristan Tzara (Zurich, dezembro de 1918),

Fonte: <http://www.brasilartesciclopedias.com.br/temas/dadaismo.html>

Acesso em 25/04/2014



Figs. 23 a 25 (p.14)

Revista *Dada* - páginas 5, 8 e contra capa

Fonte: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/collection.html>

Fonte: <http://www.artic.edu/reynolds/essays/hofmann.PDF>

Acesso em 25/04/2014



Fig. 26 (p.14)

Capa *Der Dada 3*, editada por: Raoul Hausmann (Berlim, abril de 1920).

Fonte: <http://www.artic.edu/reynolds/essays/hofmann.PDF>

Acesso em 25/04/2014



Figs. 27 e 28 (p. 15)

Capa revista *Merz*. Editada por: Kurt Schwitters. Hanover, 1923-1932. Edições 1 e 2.
Fonte: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/collection.html>

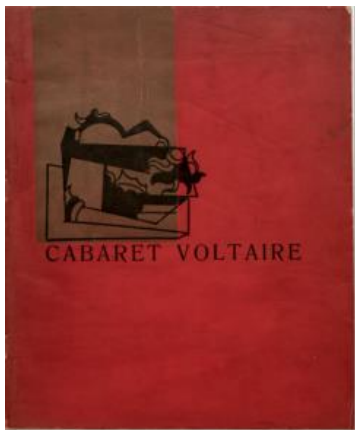


Fig. 29 (p.14)

Capa revista *Cabaret Voltaire*, editada por, Hugo Ball. Zurich, 1916. Número 1.
Criação - Apollinaire, Guillaume e Ball, Hugo.
Fonte: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/collection.html>



Fig. 30 (p.14 e 44)

"Zang Tumb Tumb" - um poema sonoro escrito por Filippo Marinetti apareceu entre 1912 e 1914 nos jornais futuristas e foi publicado como livro de poesias em Milão em 1914.
Fonte: http://files.archinect.com/uploads/ai/aiu_zang_tumb_cover.jpg



Fig. 31 (p. 14)

Capa e contra-capa Revista *291* – n°. 1 (New York, março de 1915)
Crédito da imagem: cópia da Biblioteca é da coleção de Agnes Elizabeth Ernst Meyer

Fonte: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/collection.html>

Figs. 32 e 33 (p. 14)

Capas da revista 291 - N.º. 5/6 e 9 (New York, julho-agosto e novembro de 1915)

Fonte: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/collection.html>

Acesso em 27/04/2014



Fig. 34 (p. 14)

Capa revista *Le Coeur à barbe* - n.º. 1 (Paris, 1922)

Editada por: Tristan Tzara.

Fonte: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/collection.html>

Fig. 35 (p. 14)

Capa revista *De Stijl*, n.º 1 - outubro de 1917. [Dada Digital Library]

Fonte: http://www.dada-companion.com/journals/per_stijl.php

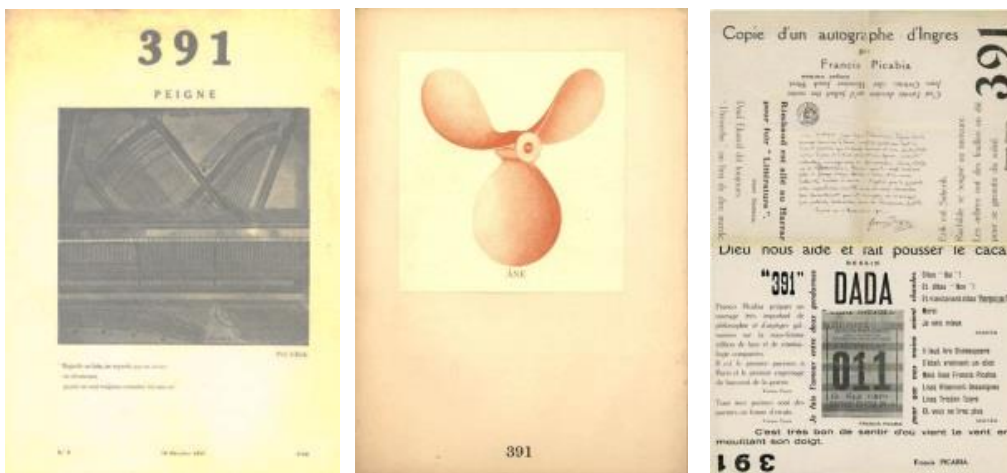


Fig. 36 (p. 14)

Capa revista 391- n.º. 2.

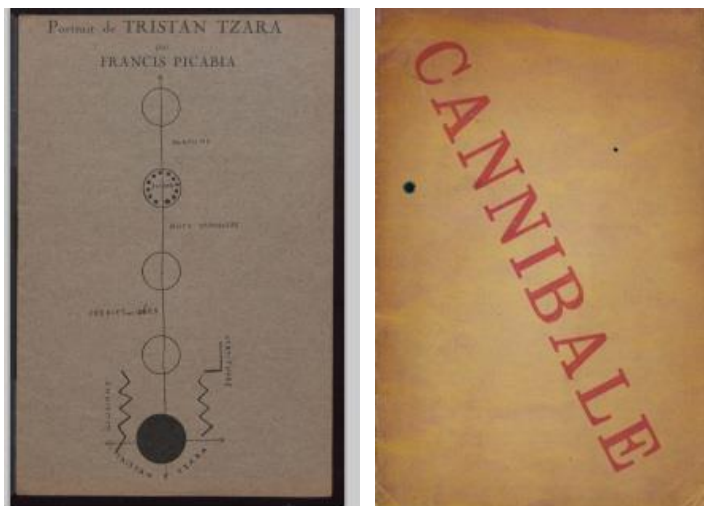
Editada por: Francis Picabia. Barcelona, New York, Zurich, Paris, 1917-1924.

Figs. 37 e 38 (p. 14)

n.º. 5 (New York, julho de 1917)

n.º. 14 (Paris, novembro de 1920)

Fonte: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/collection.html>



Figs. 39e 40 (p. 14)

Revista *Cannibale*.

Editada por Francis Picabia - Paris, 1920.

nº. 1, page 3 (Paris, 25 de abril de 1920) e capa nº. 2 (Paris, 25 de maio de 1920) .

Fonte: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/collection.html>

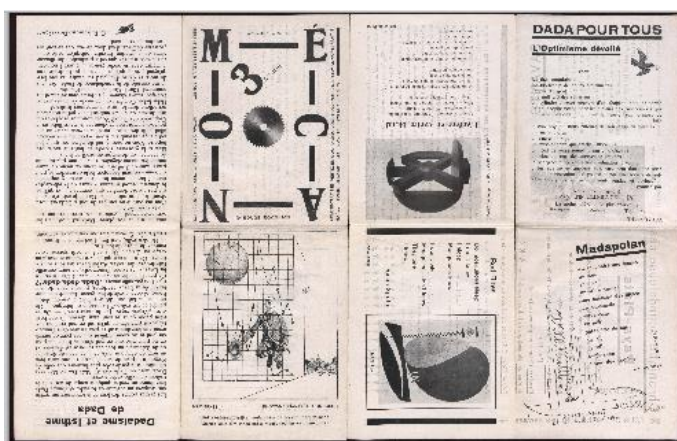


Fig. 41

Revista *Mécane* - Editada por: Theo van Doesburg. Leiden, 1922-1923.

nº. 3 (número em vermelho) (Leiden, 1922) visão total planificada, reprodução em PB.

Fonte: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/collection.html>



Figs. 42 e 43 (p. 15)

Revista *La Révolution Surréaliste*

Fonte : http://rosamorenolengua.blogspot.com.br/2011_05_01_archive.html

Acesso em 05/05/2014.

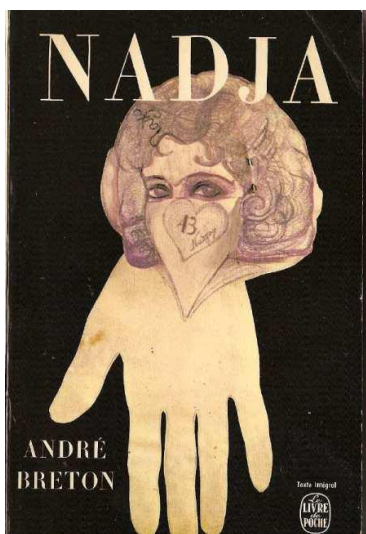


Fig. 44 (p. 15)

Revista *La Révolution Surréaliste*

<http://www.ieeff.org/sur1revsur1.jpg>

Fig. 45 (p. 15)

Nadja de Breton

Fonte http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/1d/Nadja_livre_de_poche.jpg

Acesso em 05/05/2014

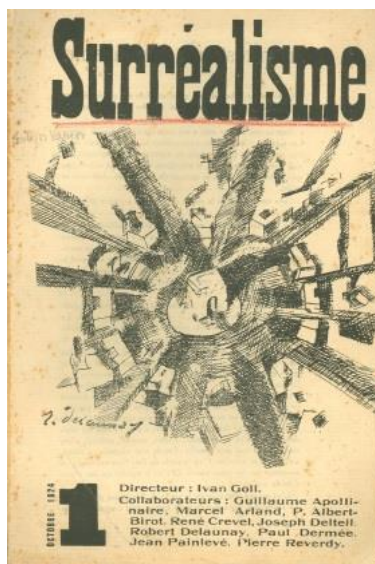
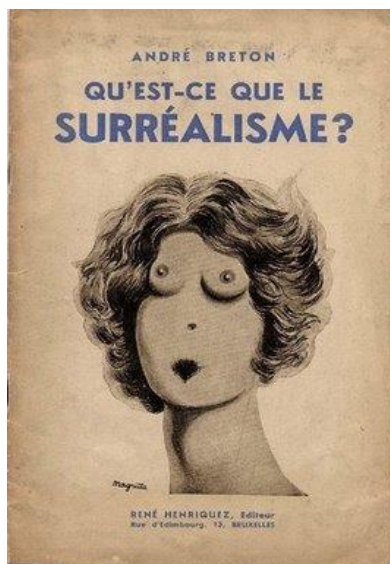


Fig. 46 (p. 15)

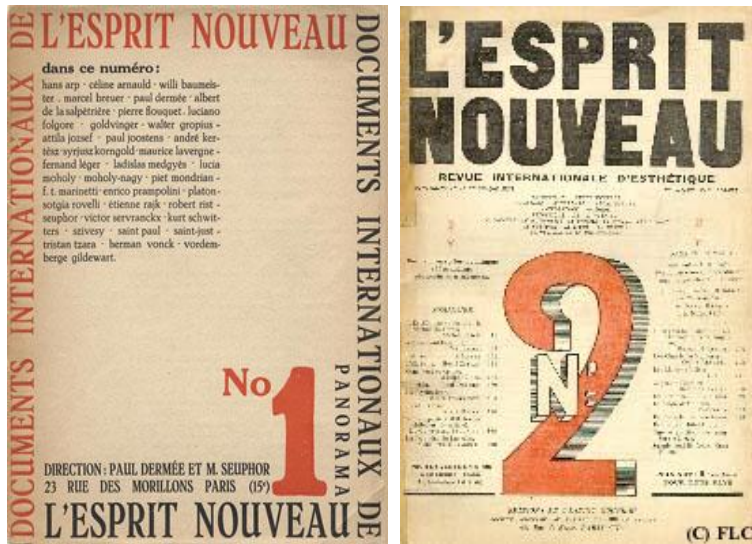
Manifesto do Surrealismo - publicado em 1924.

http://1.bp.blogspot.com/_dCGmWP93uuc/TDuvVZ6eunI/AAAAAAAAACw8/Q2ty6IttX5c/s400/Manifesto_Surrealista.jpg

Fig. 47 (p. 15)

Revista *Surréalisme* nº 1 outubro de 1924

Fonte <http://vinteculturaesociedade.wordpress.com/tag/literatura/> Acesso em 28 de maio de 2014



Figs. 48 e 49 (p. 43)

Revista *L'Esprit Nouveau*, nº 1 e 2

Fonte <https://thaa2.files.wordpress.com/2009/08/lesprit20nouveau20numero202.jp>



Fig. 50 (p. 17)

Revistas literárias e mundanas brasileiras

<http://www.casaruibarbosa.gov.br/omalho/imagens/c1.jpg>

Acesso em 23/03/2014



Figs. 51 e 52 (p. 19)

Revista *Fon-Fon!* <http://www.escriitoriodearte.com/imagens/biografia/images/emiliano-di-cavalcanti-1.jpg>

Logo da revista - Fonte: <http://tokdehistoria.files.wordpress.com/2011/11/fonfonlogo.jpg>

Acesso em 23/03/2014



Figs. 53 e 54 (p. 20)

Capas revista *O Pirralho*

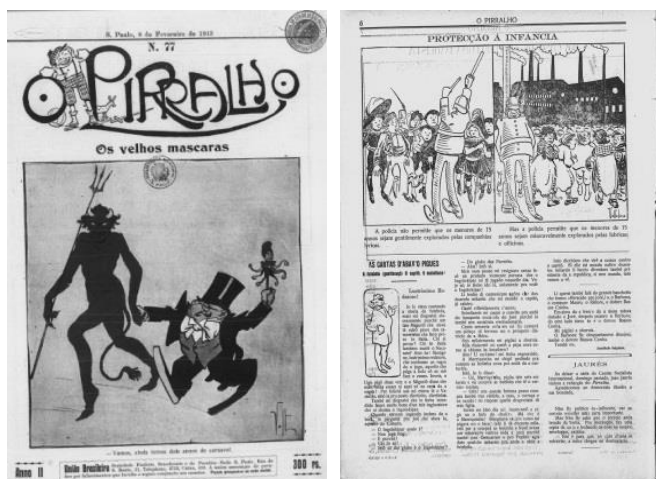
Fonte: <http://revistas-paulistas.flogbrasil.terra.com.br/fotos/1/8/0/revistas-paulistas/1219677235.jpg>

Figs. 55 e 56 (p. 20)

Capas revista *O Pirralho*

Fonte: <http://revistas-paulistas.flogbrasil.terra.com.br/fotos/1/8/0/revistas-paulistas/1208424153.jpg>

Acesso em 23/03/3014



Figs. 57 e 58 (p. 20)

Capa da edição n°77 e página interna revista *O Pirralho*

Fonte: <https://blogdabn.files.wordpress.com/2012/02/51.jpg?w=410>

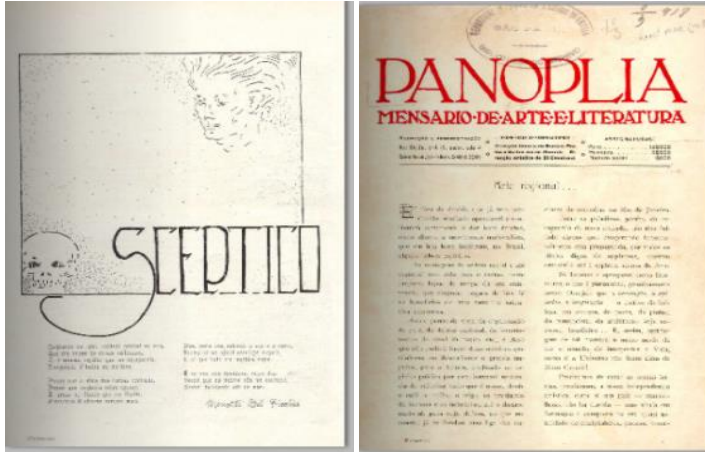


Figs. 59 e 60 (p. 20)

Revista *O Pirralho* páginas internas, diagramação e ilustração.

Fonte: http://bibdig.biblioteca.unesp.br/bd/biblioteca_mario_andrade/periodicos/o-pirralho/1912/053/files/assets/common/page-substrates/page0022.jpg

Acesso em 23/04/2014

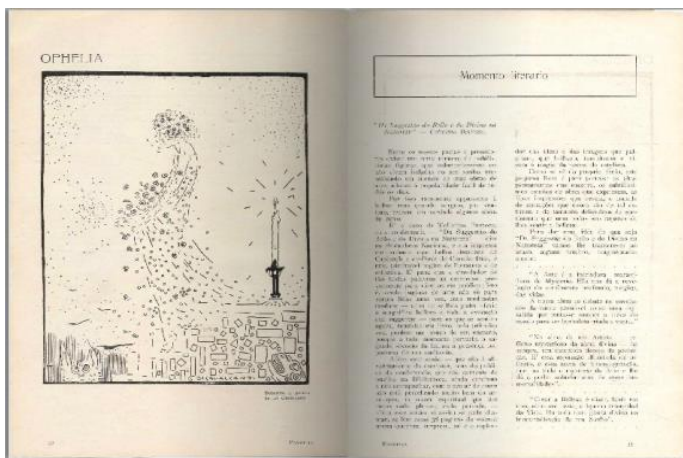


Figs. 61 e 62 (p. 20)

Revista *Panoplia*

Fonte: http://www.garoeiro.com.br/wp-content/uploads/2012/08/Pan%C3%B3plia_SP_1918.jpg

(informação sobre o acervo disponível válido para as figs 61 a 66: edições do nº 1, ano 1, de junho de 1917, ao nº 5, ano 1, de outubro de 1917; edições do nº 1, ano 2, de janeiro de 1918, ao nº 6, ano 2, de dezembro de 1918; edição nº 7 do ano 2, veiculada sem data; e edição não-numerada de outubro de 1919.)



Figs. 63 (p. 20)

Revista *Panoplia*

<http://sib.org.br/wp-content/uploads/2013/07/Panoplia1918.jpg>



Fig. 64 (p. 20)

Revista *Panoplia*

Fonte: <http://hemerotecadigital.bn.br/sites/default/files/377880.jpg>



Fig. 65 (p. 20)

Revista *Panoplia*

Fonte: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/cache/4951502329068/I0000526-2Alt=002178Lar=001366.JPG>

Fig. 66 (p. 20)

Revista *Panoplia*

Fonte: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=377880>

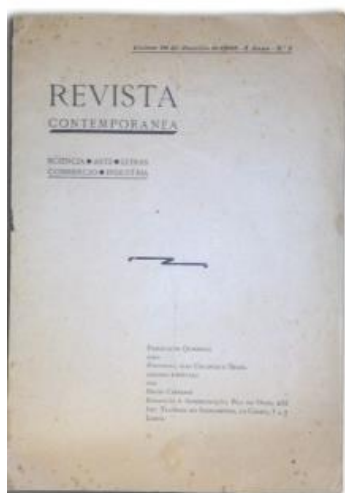


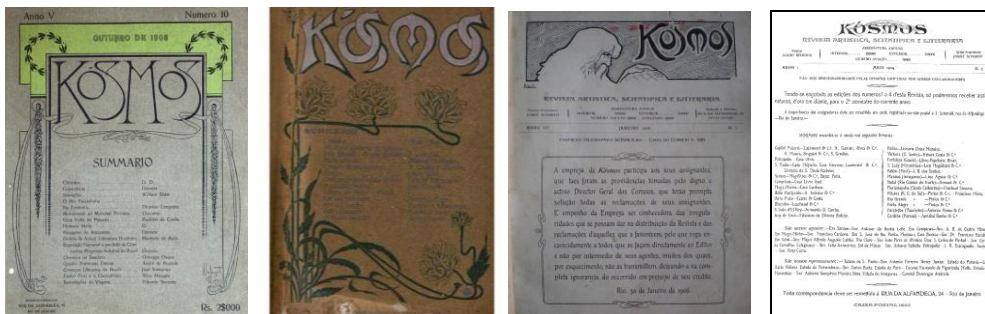
Fig. 67 (p. 24)

Fonte: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=351130&pasta=ano%20191&pesq=>



Figs. 68 e 69 (p. 24)

Fonte: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=351130&pasta=ano%20191&pesq=>



Figs. 70 e 71 (p. 25)

Revista *Kosmos*

Fonte: http://1.bp.blogspot.com/_PfpZF9tp3hs/S1sxuzNcDyI/AAAAAAAAAJq4/-6RED2o51sQ/s400/pkosmos.gif

<http://patrimoniograficoemrevista.blogspot.com.br/2010/01/kosmos-rio-de-janeiro-1904-09.html>

Figs. 72 e 73 (p. 25)

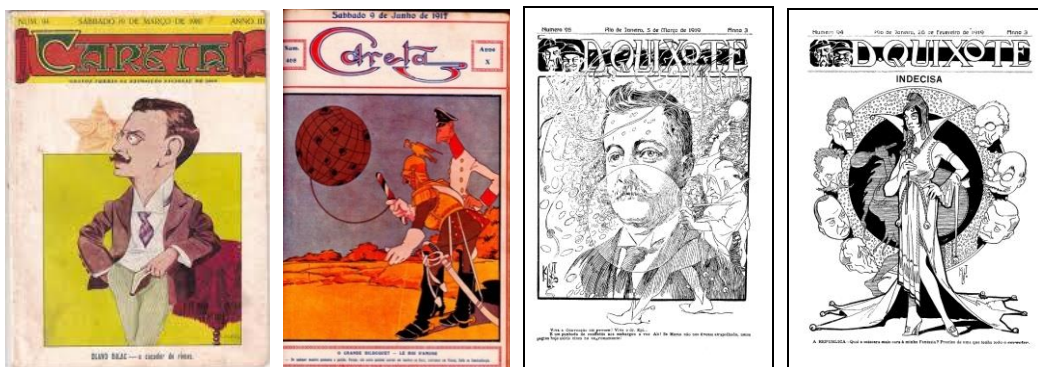
Revista *Kosmos*

Fonte: <http://patrimoniograficoemrevista.blogspot.com.br/2010/01/kosmos-rio-de-janeiro-1904-09.html>



Figs. 74 a 77 (p. 25)

Revistas literárias e mundanas final do século XIX e início do século XX.



Figs. 78 a 81 (p. 25)

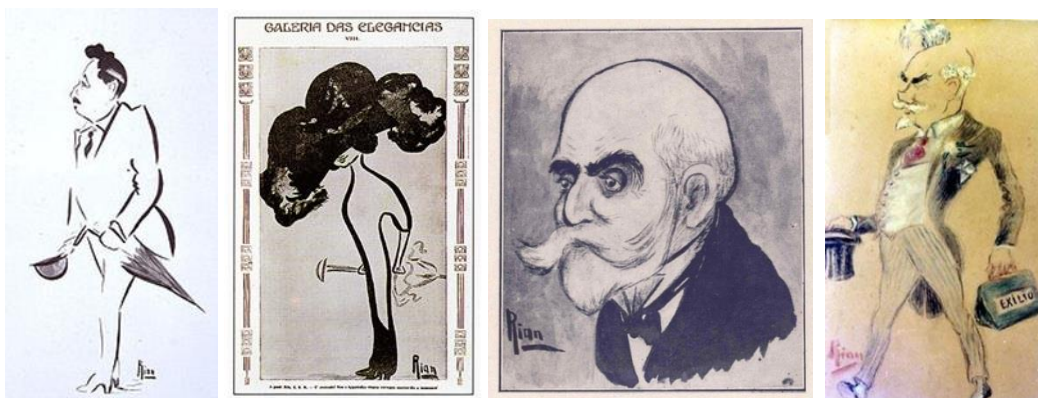
Revistas literárias e mundanas final do século XIX e início do século XX



Fig. 82 (p. 25)

Chancela revista *O Malho*

Fonte: <http://www.memoriaviva.com.br/omalho/0001/cabeca.gif>



Figs. 83 a 85 (p. 25 e 26)

Caricaturas produzidas por Rian, de 1914.

Fonte: <http://historiadartenobrasil.blogspot.com.br/2010/05/primeira-caricaturista-brasileira-nair.html>

Figs. 86 (p. 26)

Caricatura do conde de Afonso Celso por Rian, de 1914. O conde de Afonso Celso vinha a ser primo-irmão de seus primos-irmãos Georgina, Maria Leocádia e Henrique de Toledo Dodsworth.

Fonte: <http://historiadartenobrasil.blogspot.com.br/2010/05/primeira-caricaturista-brasileira-nair.html>



Fig. 87 (p. 26)

Caricaturas produzidas por Rian.

Fonte: <http://historiartenobrasil.blogspot.com.br/2010/05/primeira-caricaturista-brasileira-nair.html>



Figs. 88 a 89 (p. 26 e 27)

Caricatura - O maior coco da Bahia de V. da Cunha.

Capa revista *O Malho* – 5 de abril de 1919 .

Fonte: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/omalho/?lk=50>

Fig. 90 (p. 27)

Revista *O Malho* - diagramação interna da revista - ilustração de V. da Cunha.

Revista *O Malho* – 5 de abril de 1919 – págs. 25/26

Fonte: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/omalho/?lk=50>

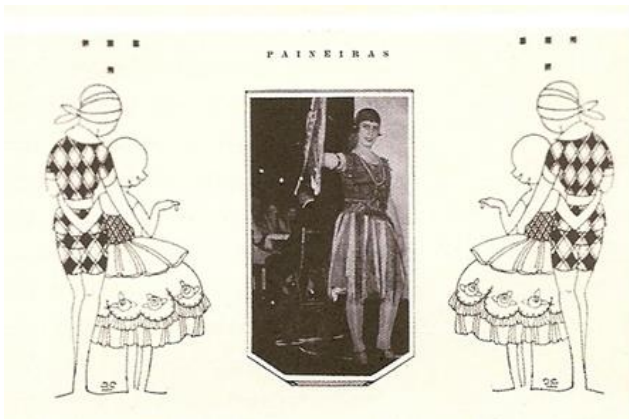


Fig. 91 (p. 27 e 28)

Caricaturas e ilustrações para revistas.

Fonte: <https://caminhosdojornalismo.files.wordpress.com/2011/05/j-carlos-2.jpg?w=640>



Fig. 92 (p. 27 e 28)

Fonte <http://image.slidesharecdn.com/icon1282509-110808163308-phpapp01/95/a-caricatura-na-imprensa-do-rio-12-728.jpg?cb=1313803893>



Fig. 93 (p. 27 e 28)

Caricatura para jornal de Di Cavalcanti.

Fonte http://sib.org.br/wp-content/uploads/2013/07/mario_1928_1.jpg



Fig. 94 (p. 27 e 28)

Tiras de Pagu.

Fonte: http://ladyscomics.com.br/wp-content/uploads/2012/01/pagu_tira4-300x102.png



Fig. 95 (p. 27 e 28)

Tiras de Pagu.

Fonte http://ladyscomics.com.br/wp-content/uploads/2012/01/pagu_tira7.png



Fig. 96 (p. 27 e 28)

Tiras de Pagu.

Fonte http://ladyscomics.com.br/wp-content/uploads/2012/01/pagu_tira8.png



Fig. 97 (p. 27 e 28)

Tiras de Pagu.

Fonte https://jornaldoporaio.files.wordpress.com/2012/05/pagu_tira1.png



Fig. 98 (p. 27)

Jornal de Oswald de Andrade *O Homem do Povo*, e coluna de Pagu encarte do jornal.

Fonte http://ladyscomics.com.br/wp-content/uploads/2012/01/pagu_coluna-289x300.png



Fig. 99 (p. 27)

Desenhos de Pagu

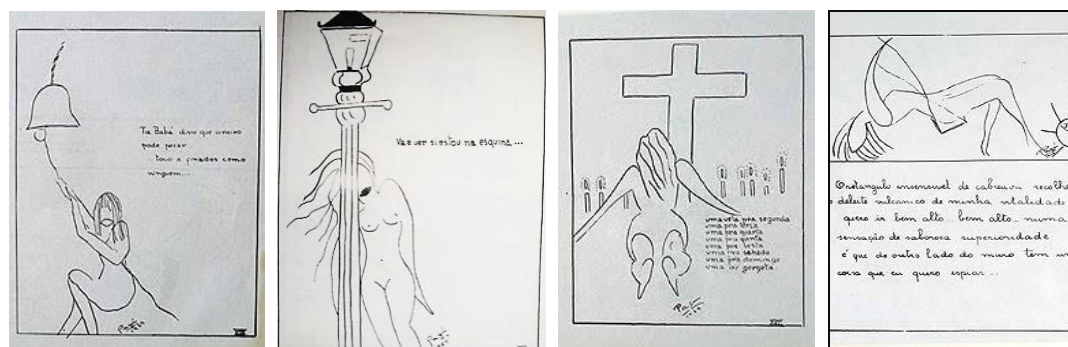
Fonte: http://antropofagia.com.br/wp-content/gallery/artes-visuais/poema_pagu.jpg



Fig. 100 (p. 27)

Desenhos de Pagu

Fonte: <https://ieccmemorias.files.wordpress.com/2012/11/pagu2b-2blaranna2bprestes.jpg>



Figs. 101 e 102 (p. 27)

Desenhos de Pagu

Fonte: <https://www.unisanta.br/pagu/pagualbum2.jpg>

Fonte: <http://ladyscomics.com.br/wp-content/gallery/pagugato/Pagu%20esquina.JPG>

Figs. 103 e 104 (p. 27)

Desenhos de Pagu

Fonte: <https://www.unisanta.br/pagu/pagualbum5.jpg>

Fonte: <http://img.terra.com.br/i/2004/04/23/125289-7910-ga.jpg>

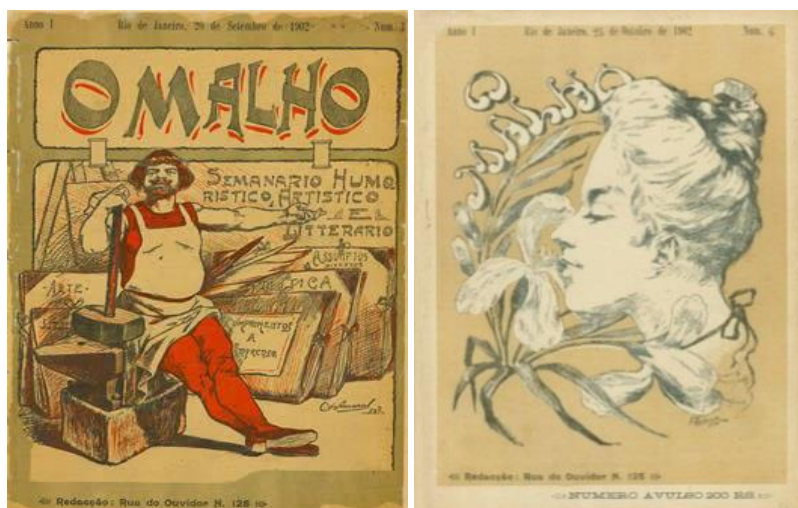


Fig. 105 (p. 28)

Capa revista *O Malho*

Fonte:

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/malho/malho_1922/malho_1051.pdfhttp://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/malho/anuario_malho.htm

Fig. 106 (p. 28)

Capa revista *O Malho*

Fonte:

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/malho/malho_1922/malho_1051.pdfhttp://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/malho/anuario_malho.htm

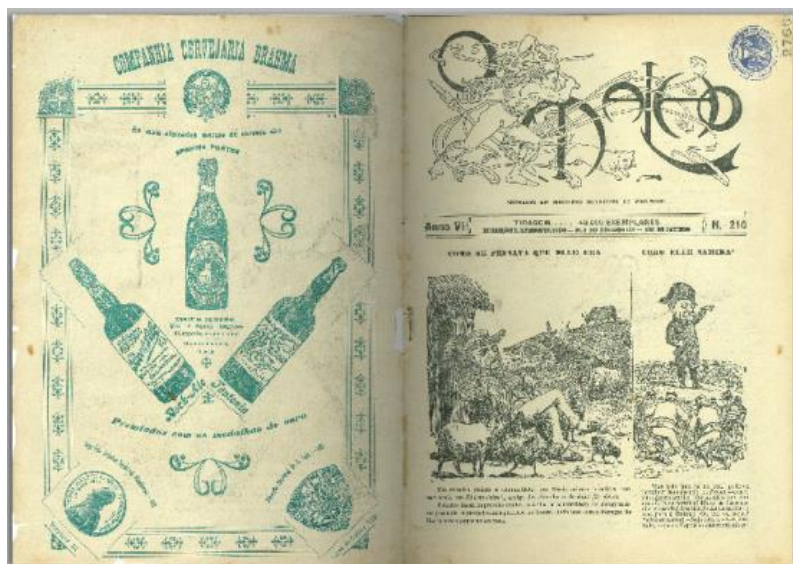


Fig. 107 (p. 28)

Diagramação interna revista *O Malho*

Fonte:

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/malho/malho_1922/malho_1051.pdfhttp://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/malho/anuario_malho.htm



Figs. 108 e 109 (p. 28)

Capa e diagramação interna revista *O Malho*

Fonte:

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/malho/malho_1922/malho_1051.pdfhttp://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/malho/anuario_malho.htm



Fig. 110 e 111 (p. 28)

Capa e diagramação interna revista *O Malho*

Fonte:

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/malho/malho_1922/malho_1051.pdfhttp://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/malho/anuario_malho.htm

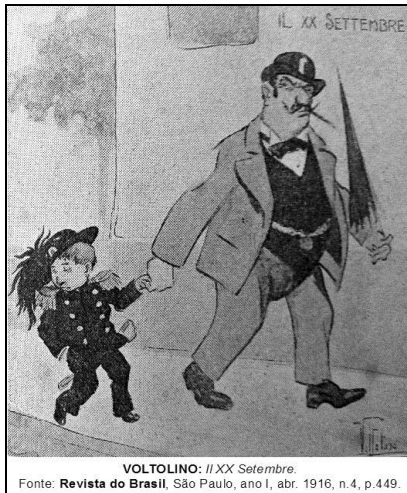
Fig. 112 (p. 28)

Diagramação interna revista *O Malho*

Parte interna

Fonte:

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/malho/malho_1922/malho_1051.pdfhttp://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/malho/anuario_malho.htm



Figs. 113 e 114 (p. 28)

Caricatura e diagramação de jornal.

Fonte: http://passapalavra.info/wp-content/uploads/2009/09/o_cosmopolita_09_1917.jp



Figs. 115 e 116 (p. 29)

Revista do Brasil, nº61 e nº69, de 1921

Fonte: http://4.bp.blogspot.com/_PfpZF9tp3hs/TI2US6-Rh1I/AAAAAAAAAL18/UEJJK-kRPws/s400/Revista+do+Brasil_61_jan1921.JPG

“ORPHEU”
REVISTA TRIMESTRAL DE LITERATURA
PORTUGAL E BRAZIL
Propriedade de: ORFÈRE, L.ª Editor: ANTONIO FERRO
DIRECÇÃO
PORTUGAL
Luz de Montalvão — 17, Gemado de Feres de Tujó — LISBOA
BRAZIL
Emílio de Carvalho — 104, Rua Hunyadi — RIO DE JANEIRO
ANO I — 1915 N.º 1 Janeiro-Fevereiro-Março

SUMÁRIO
LUZ DE MONTALVÃO Introdução
Mário de Sá-Carneiro Para os “Juízos de Otis” (poemas)
Rosalvo de Carvalho Poemas
Fernando Pessoa O Marinheiro (drama estástico)
Alfredo Pico Góes Três sonetos
José de Alencar-Nunes Prólogo (poemas)
Cláudio Rodrigues Poemas
Alvaro de Campos Opúsculo e Ode Triunfal

Capa desenhada por José Pacheco

Officinas: Typografia do Comércio — 10, Rua da Oliveira, ao Carmo
L I B R A

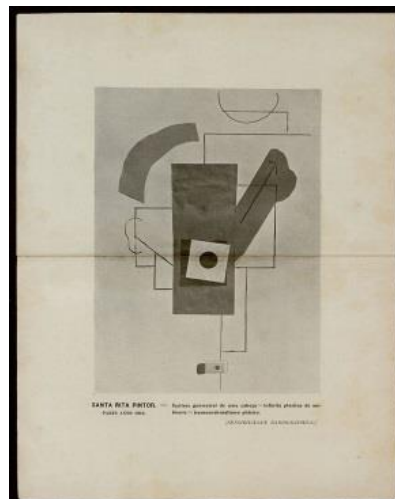


Fig. 117 (p. 28)

Sumário revista *Orpheu*, edição nº1, 1915.

Fig. 118 (p. 28)

Colagem publicada no nº2 da revista *Orpheu*, 1913- Síntese geométrica de uma cabeça x infinito plástico de ambiente x transcendentalismo físico (sensibilidade radiográfica).

Guilherme de Santa-Rita –

Fonte

https://bdigital.sib.uc.pt/bg4/UCBG-RB-29-30/UCBG-RB-29-30_item1/P94.html



Fig. 119 (p. 28)

Capas revista *Orpheu* n.ºs. 1 e 2.

Capa de *Orpheu*, fascículo n.º 1, janeiro–fevereiro–março de 1915.

Capa de *Orpheu*, fascículo n.º 2, abril–maio–junho de 1915.

[n.º 1] direção: Luiz de Montalvão e Ronald de Carvalho. [n.º 2] direção: Fernando Pessoa e Mario de Sá-Carneiro – editado por: Antonio Ferro. Typografia do Comércio

<http://www.gutenberg.org/cache/epub/23621/pg23621.html>



Fig. 120 (p. 29)

Revista *Papel e Tinta*

Fonte: Alambert, F. (1997). *A Semana de 22: a aventura modernista no Brasil*. 3ª edição. P.61. São Paulo: editora Scipione.



Fig. 121 (p. 25)

Capa da revista *O Cruzeiro*.

Figs. 122 a 124 (p. 25)

Capas da revista *Para Todos...*

Fonte: <http://patrimoniograficoemrevista.blogspot.com.br/2009/11/para-todos-1922-31.html>

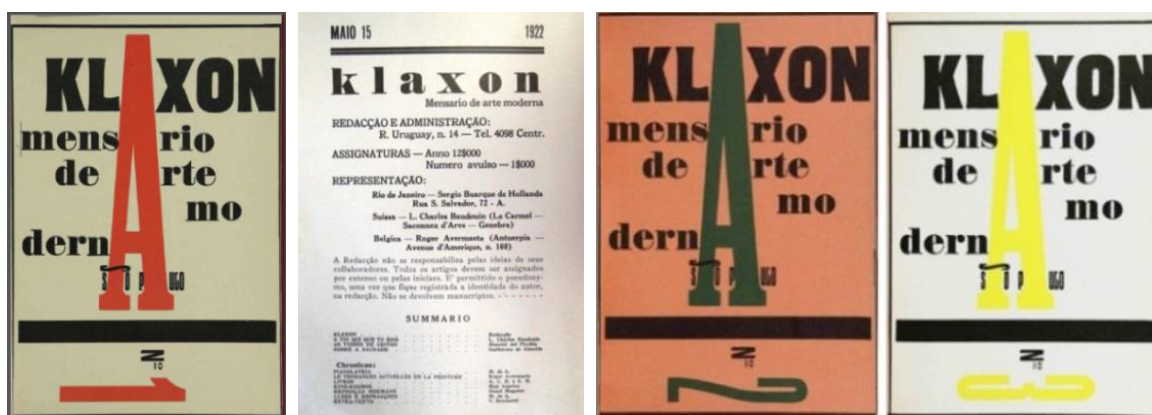


Fig. 125 (p. 34, 43 e 44)

Capa revista *Klaxon* n°1

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005510>

Fig. 126 (p. 40, 43 e 44)

Sumário da edição n°1

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005510>

Figs. 127 e 128 (p. 40, 43 e 44)

Capas das edições 2 e 3

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005520>



Fig. 129 (p.44)

Capa de Fernand Léger criada para o livro *La Fin du Monde Filmée L'Ange Notre Dame*, de Blaise Cendrars.

Fonte:

http://www.kb.nl/sites/default/files/styles/galerieplaatje_conditional/public/KB2765_C02_02_U.jpg?itok=RM3IaVHz

Acesso em 25/05/2014

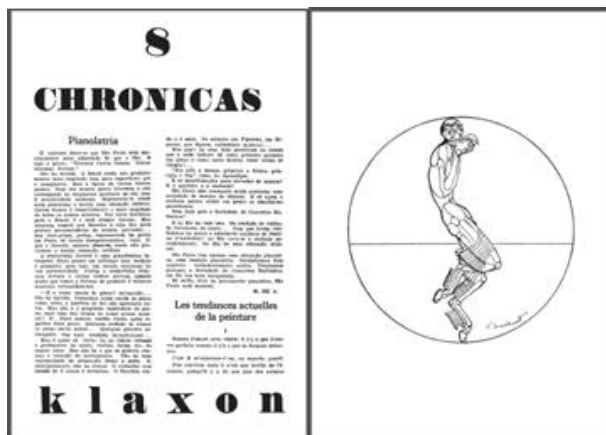


Fig. 130 (p. 44)

Ilustração e diagramação *Klaxon* nº1

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005510>

Acesso em 23/04/2014



Fig. 131 (p.44)

Ilustração e diagramação *Klaxon* nº3

Fonte <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005540>

Acesso em 23/04/2014

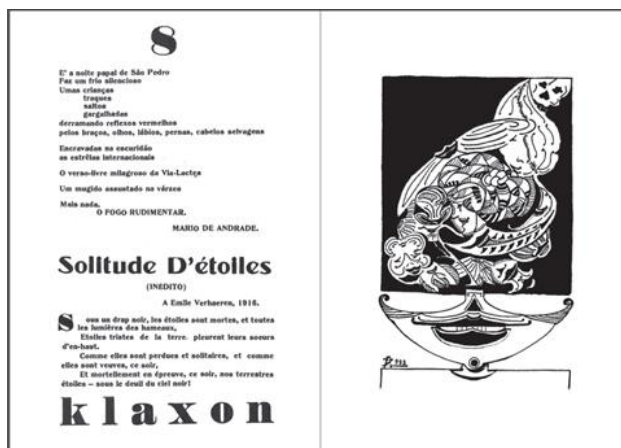


Fig. 132 (p. 44)

Ilustração e diagramação *Klaxon* n° 4

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005540>



Figs. 133 e 134 (p. 44)

Anúncios revista *Klaxon*

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01005510>

Acesso em 23/04/2014



Figs. 135 e 136 (p. 48)

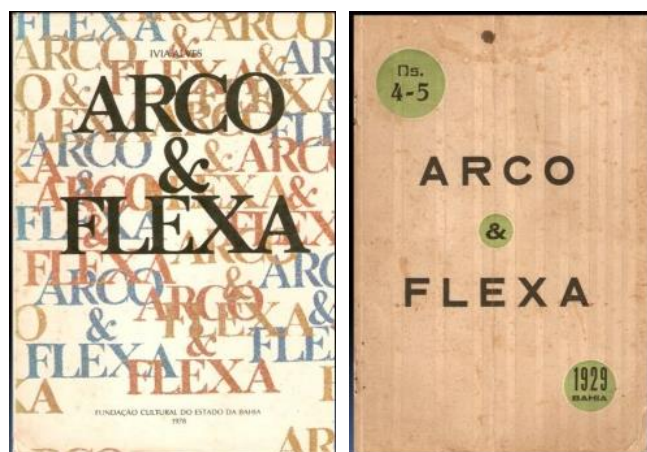
Capas da revista *Madrugada*

Fonte: <http://patrimoniograficoemrevista.blogspot.com.br/2009/12/madrugada-porto-alegre-1926.html>

Figs. 137 e 138 (p. 48)

Capas da revista *Madrugada*

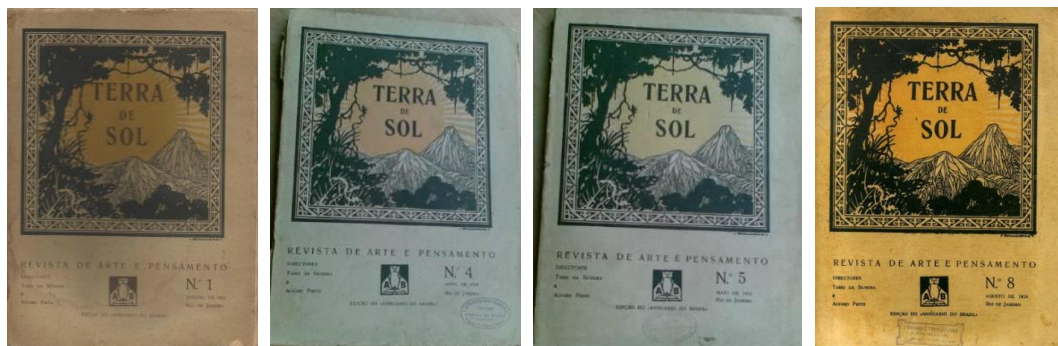
Fonte: <http://patrimoniograficoemrevista.blogspot.com.br/2009/12/madrugada-porto-alegre-1926.html>



Figs. 139 e 140 (p. 48)

Revista *Arco e Flexa* – Bahia

Fonte: <http://sergipeeducacaoecultura.blogspot.com.br/2012/04/revista-arco-flexa.html>



Figs. 141 e 142 (p. 48)

Revista *Terra de Sol - Revista de Arte e Pensamento* – n.º 1 e n.º 4 - 1924

Álvaro Pinto - Tasso Da Silveira editores

Editora: Anuario do Brasil.

Fonte: <http://philolibrorum.blogspot.com.br/2010/06/revista-terra-de-sol-revista-de-arte-e.html>

Figs. 143 e 144 (p. 48)

Revista *Terra de Sol - Revista de Arte e Pensamento* – n.º 5 e n.º 8 - 1924

Álvaro Pinto - Tasso Da Silveira editores

Editora: Anuario do Brasil

Fonte: <http://philolibrorum.blogspot.com.br/2010/06/revista-terra-de-sol-revista-de-arte-e.html>



Figs. 145 e 146 (p. 48)

Revista *Movimento Brasileiro*

Movimento Brasileiro: revista de crítica e informação, ano 1, n. 11, nov. 1929

Movimento Brasileiro: revista de crítica e informação, ano 2, n. 18 e 19, jul. 1930

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/646>

Figs. 147 e 148 (p. 48)

Revista *Movimento Brasileiro*

Movimento Brasileiro: revista de crítica e informação, ano 2, n. 13, jan. 1930

Movimento Brasileiro: revista de crítica e informação, ano 2, n. 14, fev. 1930

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060062-17>



Figs. 149 a 151 (p. 48)

Revista *Movimento Brasileiro*

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060062-10>



Figs. 152 e 153 (p. 48)

Revista *Movimento Brasileiro* – diagramação interna.

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060062-13>

Revista *Movimento Brasileiro*

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/646>



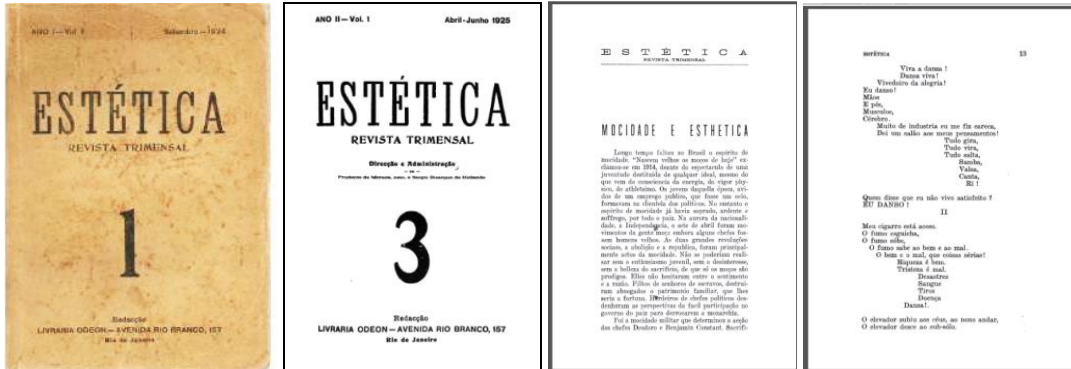
Fig. 154 (p. 48)

Leite criolo, não foi exatamente uma revista. Com exceção do primeiro número, lançado como um tabloide e distribuído gratuitamente nas ruas no dia 13 de maio de 1929, em comemoração aos quarenta anos da abolição

da escravatura, as dezoito edições seguintes circularam aos domingos no suplemento literário do jornal Estado de Minas. Dirigido por: João Dornas Filho, Guilhermino César e Achilles Vivacqua.

Fonte:

<http://vejabh.abril.com.br/edicoes/rebento-bastardo-modernismo-periodico-leite-criolo-ganha-reedicao-722099.shtml>



Figs. 155 e 156 (p. 48)

Capa revista *Estética*, ano 1, vol. 1, nº. 01, set. 1924.

Capa revista *Estética*, ano 2, vol. 1, nº. 03, abr./jun. 1925

Fonte: <https://laboratoriodepensamentosocial.files.wordpress.com/2011/11/estetica.jpg?w=205&h=300>

Fonte <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/06005330>

Figs. 157 e 158 (p. 48)

Revista *Estética*, diagramação interna da revista.

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/06005320>

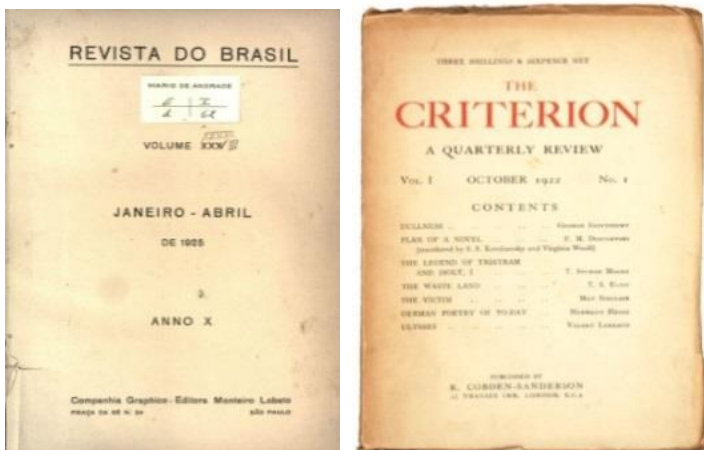
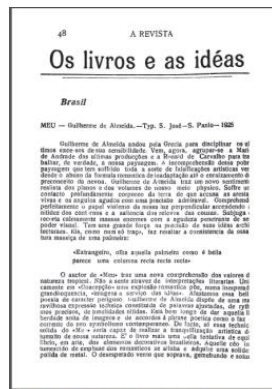
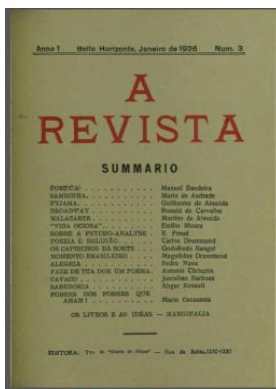


Fig. 159

Revista *do Brasil*

Fig. 160 (p. 51 e 54)

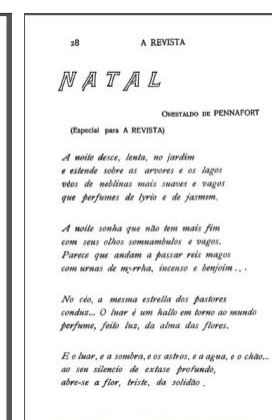
Revista *The Criterion*



Figs. 161 a 164 (p. 53 e 58)

Capa e diagramação interna de A Revista.

Fonte: <http://memoria.bn.br/DocReader/cache/2618903741876/10000001-2Alt=002162Lar=001356.JPG>



Figs. 165 a 168 (p. 58)

Diagramação interna de A Revista.

Fonte: <http://memoria.bn.br/DocReader/cache/2618903741876/10000117-2Alt=002261Lar=001356.JPG>



Figs. 169 e 170 (p. 59)

Revista Terra Roxa e outras terras.

Fonte: <http://f.i.uol.com.br/fotografia/2013/03/08/251613-970x600-1-medium.jpeg>



Fig. 171 (p. 68 e 73)

Capa revista *Festa*

Fonte: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/festa/164526>

Figs. 172 a 174 (p. 71 e 73)

Diagramação interna revista *Festa*

Fonte: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/festa/164526>

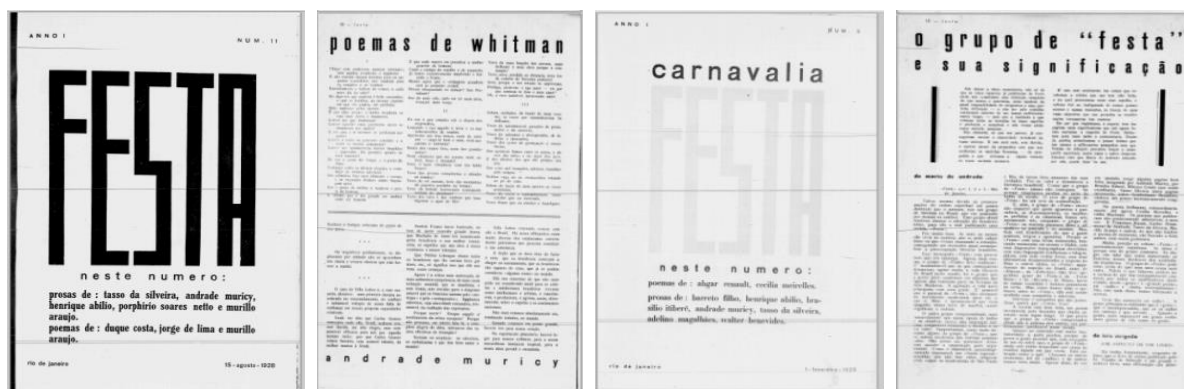


Fig. 175 (p. 73)

Capa revista *Festa*

Fonte: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/festa/164526>

Figs. 176 a 178 (p. 73)

Diagramação interna revista *Festa*

Fonte: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/festa/164526>



Figs. 179 a 182 (p. 73)

Diagramação interna revista *Festa*

Fonte: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/festa/164526>



Figs. 183 a 186 (p. 73)

Diagramação interna revista *Festa*

Fonte: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/festa/164526>



Figs. 187 a 190 (p. 73)

Diagramação interna revista *Festa*

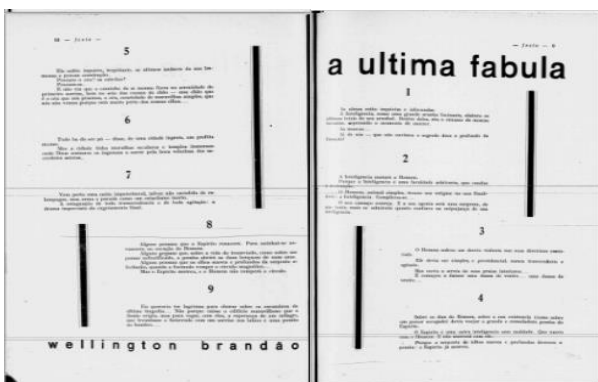
Fonte: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/festa/164526>



Figs. 191 a 194 (p. 73)

Diagramação interna revista *Festa*

Fonte: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/festa/164526>



Figs. 195 e 196 (p. 73)

Diagramação interna página dupla revista *Festa*
Fonte: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/festa/164526>



Figs. 197 a 199 (p. 74 e 77)

Capas revista *Verde*

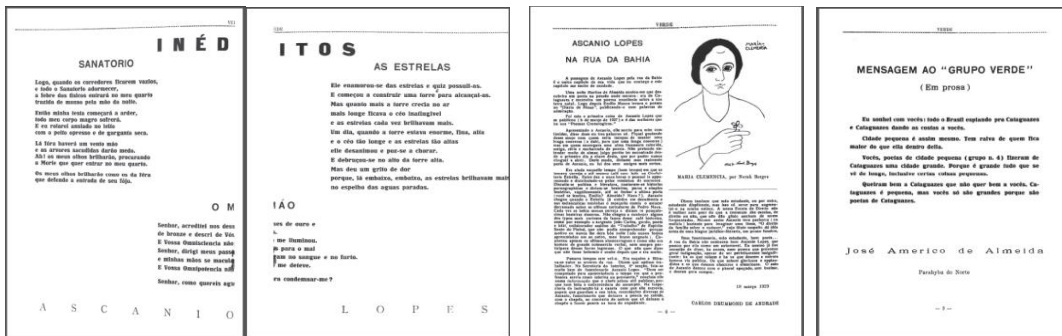
Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/06001410>

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/06001460>

Fig. 200 (p. 77)

Diagramação interna revista *Verde*

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/06001450>



Figs. 201 e 202 (p. 77 e 78)

Diagramação interna página dupla revista *Verde*

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/06001460>

Figs. 203 e 204 (p. 77 e 78)

Diagramação interna revista *Verde*

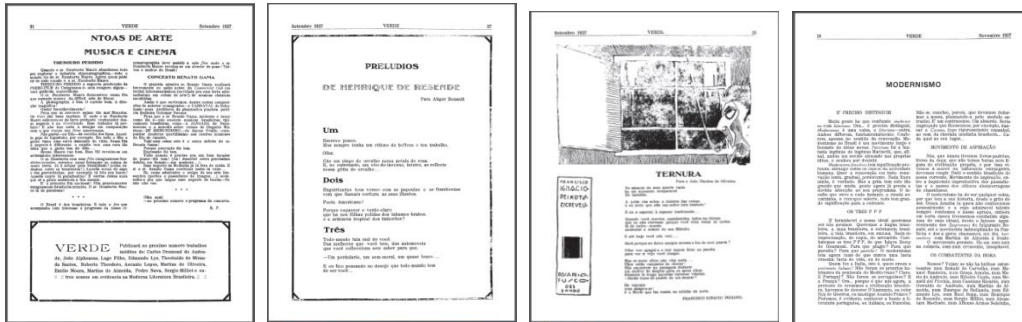
Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/06001460>



Figs. 205 a 208 (p. 77 e 78)

Diagramação interna revista *Verde*

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/06001420>



Figs. 209 a 212 (p. 77 e 78)

Diagramação interna revista *Verde*

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/06001430>

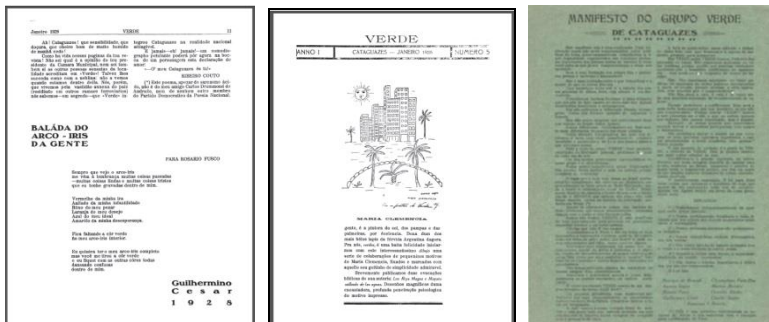


Figs. 213 a 216 (p. 77 e 78)

Diagramação interna páginas com ilustração e variações de colunagem revista *Verde*

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/06001410>

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/06001420>



Figs. 217 e 218 (p. 77 e 78)

Diagramação interna revista *Verde*

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/06001440>

Fig. 219 (p. 75)

Manifesto do Grupo Verde

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/06001470>

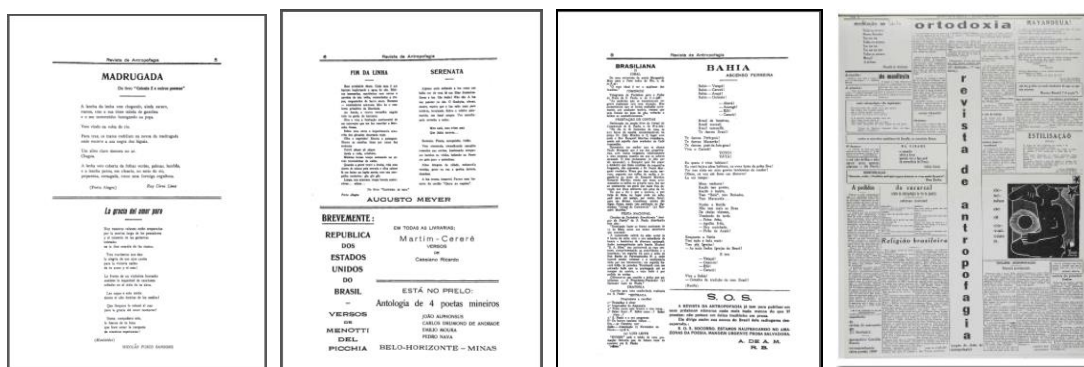


Figs. 220 a 223 (p. 79, 82 e 84)

Revista de Antropofagia

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-02>

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-04>



Figs. 224 a 227 (p. 84)

Revista de Antropofagia

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-21>

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-18>



Figs. 228 a 231 (p. 84)

Revista de Antropofagia diagramação tablóide.

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-17>

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-16>

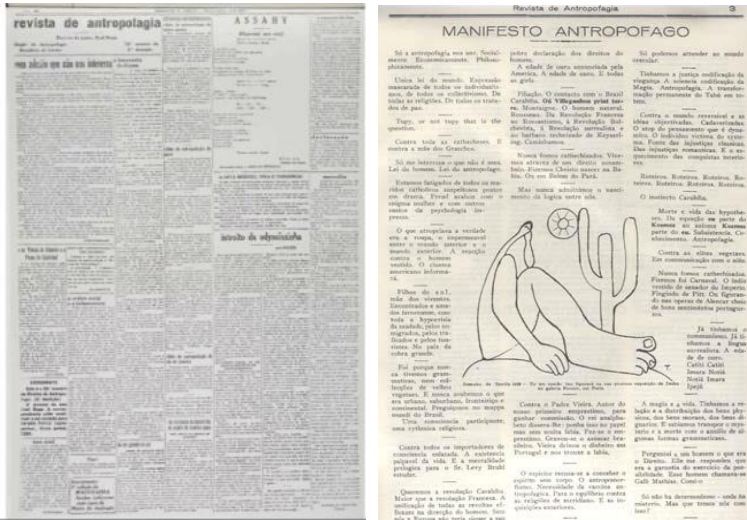


Fig. 232 (p. 84)

Revista de Antropofagia, diagramação tablóide.

Fig. 233 (p. 80)

Manifesto Antropofágico- publicado na Revista de Antropofagia.

Fonte: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-12>

Capítulo 2 e Capítulo 3

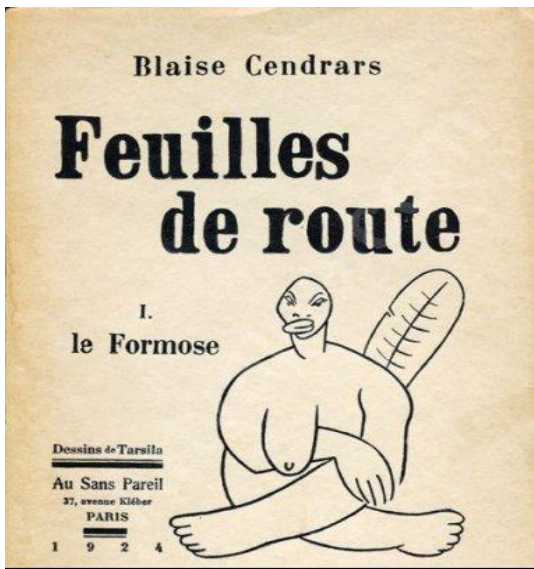


Fig. 234 (p. 98)

Capa livro *Feuilles de route I, le Formose*, 1924 de Blaise Cendrars, ilustração Tarsila do Amaral

Fonte – Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas, Aracy Amaral, São Paulo, Martins Fontes, 1970:130

http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/8e315529a47b_turismo_modernista03.jpg



Fig. 235 (p. 98 e 103)

A Negra, 1923, Tarsila do Amaral.

Técnica: óleo sobre tela.

Proprietário - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, SP, SP

Fonte <http://tarsiladoamaral.com.br/base/wp-content/uploads/2013/02/49.png>



Fig. 236 (p. 99 e 119)

Gare, 1925, Tarsila do Amaral.

Técnica – óleo sobre tela.

Proprietário – Milton Guper, São Paulo.

Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/base/wp-content/uploads/2013/02/80.png>

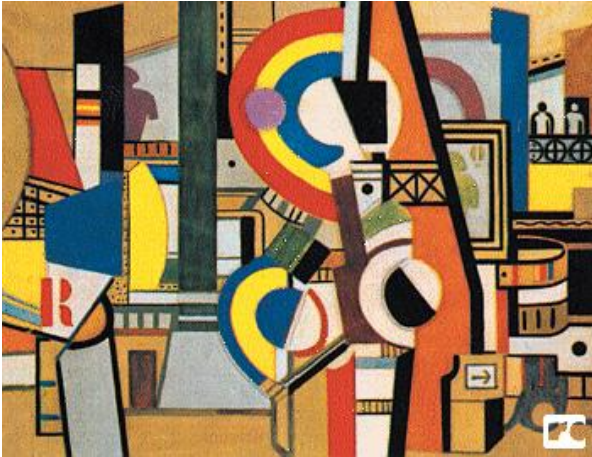


Fig. 237 (p. 100 e 173)

The Disks in the city, de Fernand Léger.

Fonte: <http://aviagemdosargonautasdotcom.files.wordpress.com/2014/04/fernand-lc3a3c2a9ger-the-disks-in-the-city.gif?w=710>

Acesso em 23/04/2014



Fig. 238 (p. 100)

Esboço do cartaz, realizado por Tarsila do Amaral para a conferência-exposição de Blaise Cendrars 1924.

Fonte – Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas, Aracy Amaral, São Paulo, Martins Fontes, 1970:107.
<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/upload/acervoimagem/6000.jpg>



Fig. 239 (p. 101)

Palmeiras, 1925, Tarsila do Amaral.

Técnica – óleo sobre tela.

Proprietário – J. Marques da Costa, São Paulo. (Ex- Maria Souza Lima)

Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/base/wp-content/uploads/2013/02/86.png>



Fig. 240 (p. 101, 119 e 164)

E.F.C.B., 1924, Tarsila do Amaral.

Técnica - óleo sobre tela.

Proprietário. - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, SP Ex- MAM de SP.

Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/base/wp-content/uploads/2013/02/73.png>



Fig. 241 (p. 102 e 115)

Morro Da Favela, 1924, Tarsila do Amaral.

Técnica - óleo sobre tela.

Coleção Hecilda e Sergio Fadel, RJ, RJ (ex- Blaise Cendrars)

Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/base/wp-content/uploads/2013/02/74.png>



Fig. 242 (p. 102)

Feira, 1924 (A Feira), Tarsila do Amaral.

Técnica – Óleo sobre tela.

Proprietário P.M Bardi, São Paulo (ex- Col. Willoughby, Paris)

Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/base/wp-content/uploads/2013/02/68.png>



Fig. 243 (p. 103)

Paisagem com Touro, 1925, Tarsila do Amaral.

Técnica – óleo sobre tela.

Proprietário – Serge Romoff, adido cultural de Embaixada Soviética em Paris.

Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/base/wp-content/uploads/2013/02/90.png>



Fig. 244

La Nègresse de Brancusi (*La Nègresse blanche*), 1923.

Fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/9e/42/da/9e42da4fd34135cb62e1dfbd8e753ce6.jpg>

Acesso em 23/04/2014



Fig. 245 (p. 105)

La Muse Endormie – 1909 – 10. Musa adormecida do romeno Brancusi

Fonte <http://infograficos.estadao.com.br/uploads/galerias/1822/17247.JPG>

Acesso em 23/04/2014



Fig. 246

Autorretrato I, 1924, Tarsila do Amaral.

Técnica - óleo sobre tela.

Proprietário - Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo – Governo do Estado de São Paulo.

Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/base/wp-content/uploads/2013/02/70.png>



Fig. 247 (p. 108)

Auto-Retrato (Manteau rouge), 1923, Tarsila do Amaral.

Técnica – óleo sobre tela.

Proprietário: Museu Nacional de belas Artes do Rio de Janeiro

Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/base/wp-content/uploads/2013/01/50.png>



Fig. 248 (p. 110)

Estudo de Composição Cubista com Ave, 1923, Tarsila do Amaral.

Descrição: grafite e lápis de cor s/ papel manteiga, ass., ass. novamente com inicial e dat. 1923 inf. dir. Reproduzido na p. 227, catalogado sob o n° 195, do livro Tarsila do Amaral: catalogue raisonné, 2° vol. (São Paulo: Projeto Tarsila do Amaral, 2008), org. por Maria Eugenia Saturni.

Fonte: [http://www.soraiacals.com.br/catalogue_images/118000/118089_generated__resize\(220,400,true\).jpg](http://www.soraiacals.com.br/catalogue_images/118000/118089_generated__resize(220,400,true).jpg)

Fig. 249 (p. 110)

Estudo Colorido de Composição Cubista I, 1923, Tarsila do Amaral.

Descrição: grafite e lápis de cor s/ papel de seda, ass. inf. dir.(c. 1923)

Reproduzido na p. 244, catalogado sob o n° 251, do livro Tarsila do Amaral: catalogue raisonné, 2° vol. (São Paulo: Projeto Tarsila do Amaral, 2008), org. por Maria Eugenia Saturni.

Fonte:

<http://www.catalogodasartes.com.br/Upload/@Obras/Andr%C3%A9%20Martins%20da%20Silva%5CLeil%C3%A3oSoraiaCalsMar%C3%A7o-Abrilde2010-Item-141e.jpg>

Fig. 250 (p. 110)

Estudo Colorido de Composição Cubista II, 1923, Tarsila do Amaral.

Descrição: grafite e lápis de cor s/ papel manteiga, ass. inf. dir. Reproduzido na p. 245, catalogado sob o n° 252, do livro Tarsila do Amaral: catalogue raisonné, 2° vol. (São Paulo: Projeto Tarsila do Amaral, 2008), org. por Maria Eugenia Saturni.

Fonte: [http://www.soraiaacals.com.br/catalogue_images/118000/118093_generated__resize\(220,400,true\).jpg](http://www.soraiaacals.com.br/catalogue_images/118000/118093_generated__resize(220,400,true).jpg)

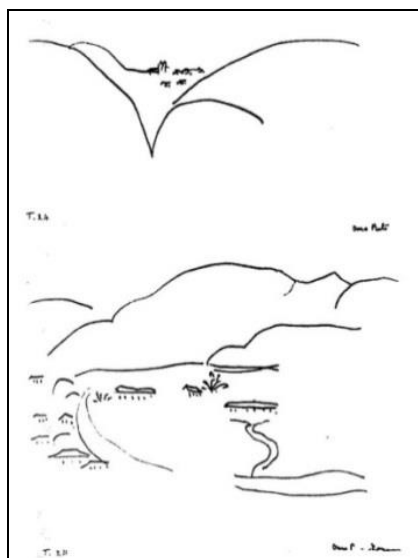


Fig. 251 (p. 108 e 162)

Dois Panoramas: Ouro Preto e Mariana, 1924, Tarsila do Amaral.

Técnica – Lápis sobre papel.

Fonte: <https://touropreto.files.wordpress.com/2010/02/paisagem-op2.jpg?w=236&h=300>



Fig. 252 (p. 115, 173 e 174)

Carnaval em Madureira, 1924, Tarsila do Amaral.

Técnica: óleo sobre tela.

Proprietário: Fundação José e Paulina Nemirovsky, SP, SP

Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/base/wp-content/uploads/2013/02/72.png>



Fig. 253 (p. 115 e 117)

O Mamoeiro, 1925, Tarsila do Amaral.

Técnica - óleo sobre tela.

Proprietário - Coleção de Artes Visuais Do Instituto de Estudos Brasileiros – USP, SP, SP

Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/base/wp-content/uploads/2013/02/85.png>



Fig. 254 (p. 117)

A Família, 1924, Tarsila do Amaral.

Técnica: óleo sobre tela.

Proprietário: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri, Espanha

Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/base/wp-content/uploads/2013/02/78.png>



Fig. 255 (p. 121)

A Cuca de 1924, Tarsila do Amaral.

Técnica: óleo sobre tela.

Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/base/wp-content/uploads/2013/02/67.png>

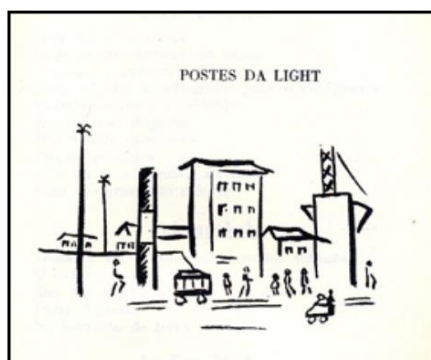


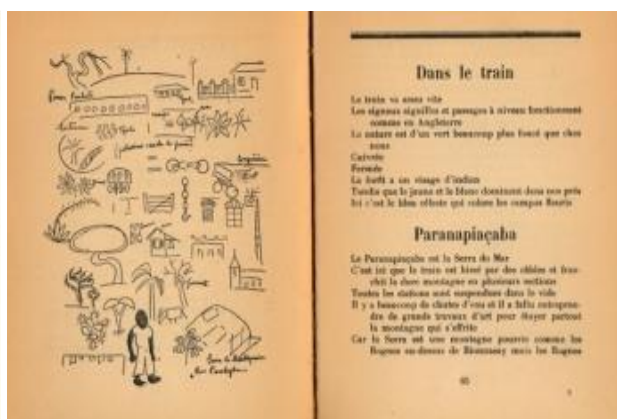
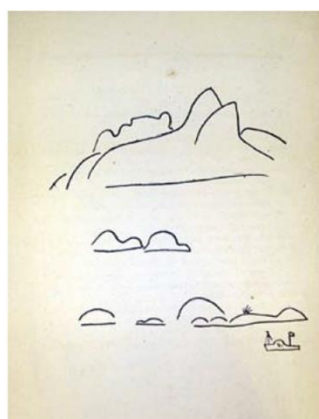
Fig. 256 (p. 136)

Ilustrações de Tarsila do Amaral para o livro de *Poesias Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, 1925.

Fonte: <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2006/jusp780/ilustras/expo1.jpg>

Fig. 257 (p. 146 e 168)

Fonte: <http://indiqueumlivro.literatortura.com/wp-content/uploads/2015/01/pau-brasil.jpg>



Figs. 258 e 259 (p. 161)

Ilustração de Tarsila do Amaral para o livro *Feuilles de route 1. le Formose*, de Blaise Cendrars, 1924

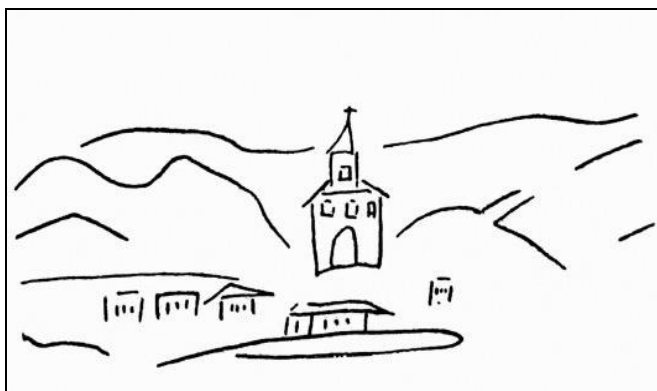


Fig. 260 (p. 161)

Igreja nossa senhora do Ó, 1924.

Ilustração de Tarsila do Amaral para o livro *Feuilles de route 1. le Formose*, de Blaise Cendrars, 1924

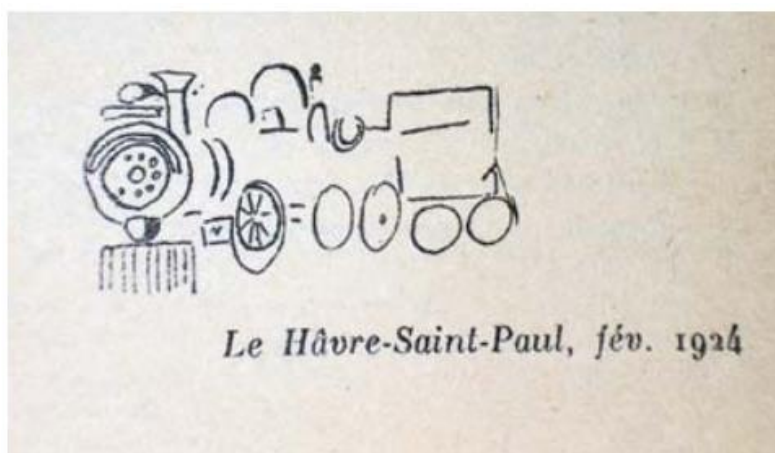


Fig. 261 (p. 161 e 164)

Ilustração de Tarsila do Amaral, página final de *Feuilles de route 1. le Formese*.

Fonte – Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas, Aracy Amaral, São Paulo, Martins Fontes, 1970:23.

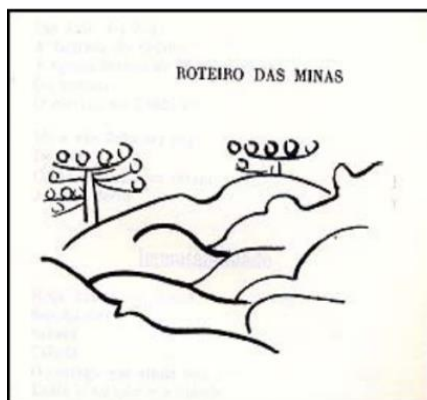


Fig. 262 (p. 163)

Ilustração de Tarsila do Amaral para o livro de *Poesias Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade. Abertura de seção.

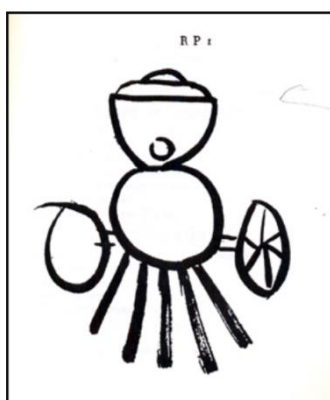


Fig. 263 (p. 163)

Ilustração de Tarsila do Amaral para o livro de *Poesias Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade. Abertura de seção.



Fig. 264 (p. 164 e 165)

São Paulo (135831), 1924, Tarsila do Amaral.

Técnica - óleo sobre tela.

Proprietário - Pinacoteca do Estado de São Paulo. Aquisição do Governo do Estado de São Paulo, 1931.

Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/base/wp-content/uploads/2013/02/75.png>



Fig. 265 (p. 165)

S. Paulo - Gazo, 1924, Tarsila do Amaral.

Técnica – óleo sobre tela.

Proprietário – Max Feffer, São Paulo. Ex- Paulo Prado.

Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/base/wp-content/uploads/2013/02/77.png>

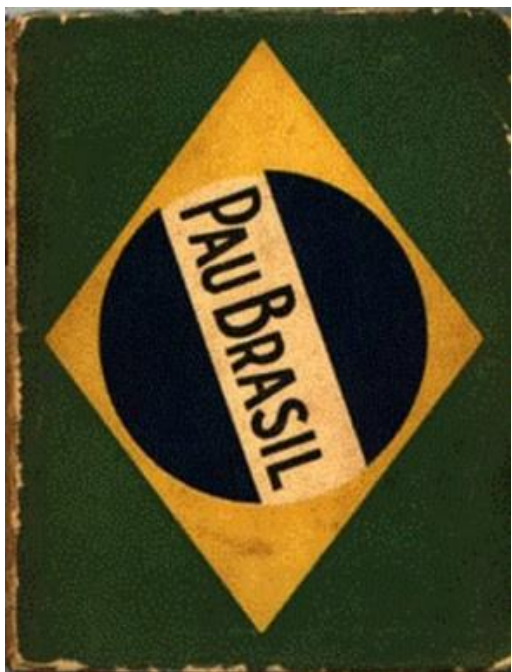


Fig. 266 (p. 167)

Capa Livro de *Poesias Pau-Brasil*, 1925.

Fonte: http://2.bp.blogspot.com/-G_jdrxtalk/TmhrN66Y9KI/AAAAAAAAABAw/xWy5ACACgAM/s320/Pau-Brasil.gif



Fig. 267 (p. 167)

Ilustração de Tarsila para o livro de *Poesias Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade. Abertura de seção.

Fig. 268 (p. 167)

Ilustração de Tarsila para o livro de *Poesias Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade. Abertura de seção.

Fig. 269 (p. 168)

Ilustração de Tarsila para o livro de *Poesias Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade. Abertura de seção.



Fig. 270 (p. 168)

Ilustração de Tarsila para o livro de *Poesias Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade. Abertura de seção.

Fig. 271 (p. 168)

Ilustração de Tarsila para o livro de *Poesias Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade. Abertura de seção.

Fig. 272 (p. 168)

Ilustração de Tarsila para o livro de *Poesias Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade. Abertura de seção.

Fonte: http://www.portogente.com.br/arquivos/id_18322_plitloyde.jpg

Acesso em 26/06/2014

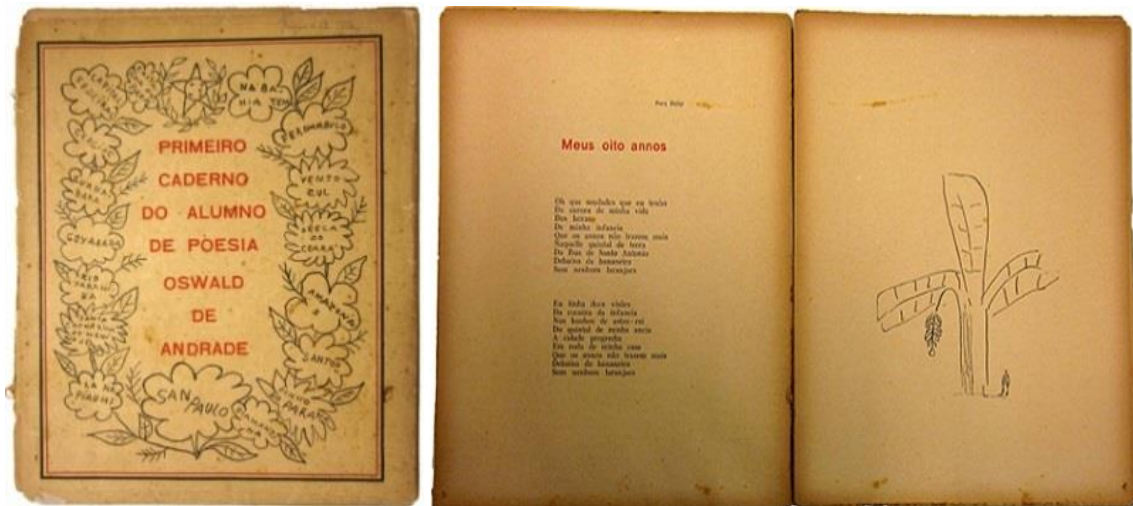


Fig. 273 (p. 171)

Capa - *Primeiro caderno de poesias* de Oswald de Andrade.

Fonte: <http://ims.com.br/images/16/72/Oswald-Capa31-blog.jpg>

Fig. 274 (p. 171)

Primeiro caderno de poesias – diagramação interna e ilustrações de Oswald de Andrade.

Fonte: <http://ims.com.br/images/16/72/Oswald-Meusoitoblog.jpg>



Fig. 275 (p. 103)

Vendedor de Frutas, 1925, Tarsila do Amaral.

Técnica – óleo sobre tela.

Proprietário – Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro.

Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/base/wp-content/uploads/2013/02/89.png>

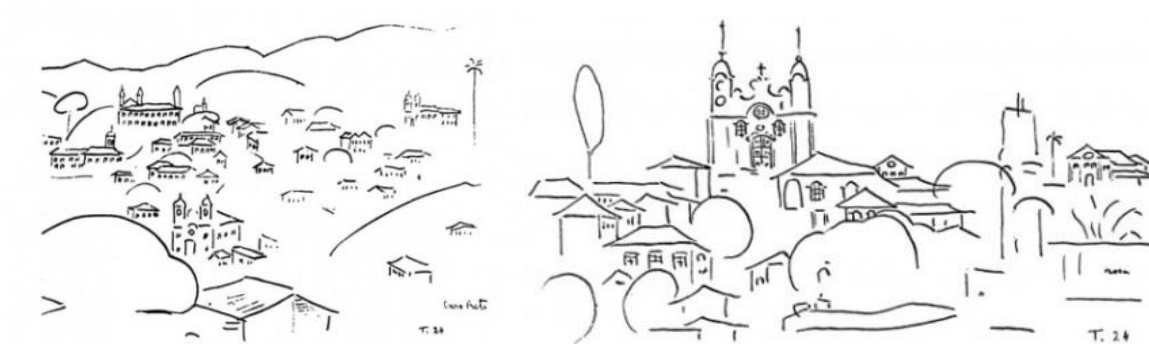


Fig. 276 e 277

Ouro Preto esboços da viagem de 1924, Tarsila do Amaral.

Fonte: http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/55a5d15bc4ca_turismo_modernista02.jpg

Fonte: <http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/thumbs/000196001011.jpg>



Fig. 278

Pont-neuf, de Tarsila do Amaral, 1923

Técnica – óleo sobre tela

Coleção Geneviève e Jean Boghici, .

Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/base/wp-content/uploads/2013/01/61.png>



Fig. 279

Lagoa Santa, 1925, Tarsila do Amaral.

Técnica óleo sobre tela.

Proprietário – Jean Boghici, Rio de Janeiro (ex- Mme. Erazuris, Paris)

Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/base/wp-content/uploads/2013/02/84.png>

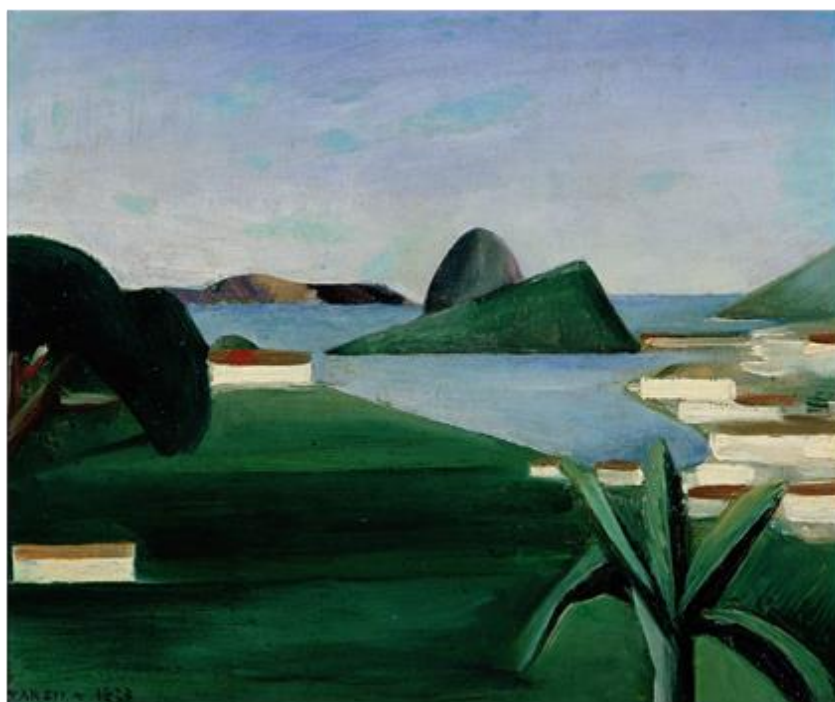


Fig. 280

Rio de Janeiro, 1923, Tarsila do Amaral.

Técnica – óleo sobre tela.

Proprietário – ex- família Lasar Segall, São Paulo

Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/base/wp-content/uploads/2013/02/64.png>



Fig. 281

O Pescador, 1925, Tarsila do Amaral.

Técnica – óleo sobre tela.

Proprietário: Museu Ocidental de arte Moderna Moscou

Fonte: http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/uploads/1/normal_tarsila34_9.png



Fig. 282 (p. 102)

A Feira II de 1925, Tarsila do Amaral.

Técnica: óleo sobre tela.

Proprietário: Zitta Penteado de Camargo, São Paulo.

Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/base/wp-content/uploads/2013/02/79.png>



Fig. 283 (p. 103)

Caipirinha de 1923, Tarsila do Amaral.

Técnica: óleo sobre tela.

Proprietário: D. Carolina F. da Silva Telles, São Paulo.

Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/base/wp-content/uploads/2013/02/49.png>

ANEXOS

ANEXO 1

Edizione di riferimento:

Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo, a cura di Luciano De Maria, classici moderni, collezione Oscar, Mondadori spa Milano 1973

Fondazione e manifesto del futurismo

Pubblicato dal «Figaro» di Parigi il 20 febbraio 1909

Esaltazione dei progresso tecnico e scientifico, e delle prospettive affatto nuove che esso apre, passione per il nuovo valore, la velocità, corsa verso il futuro e bisogno di liberarsi dei limiti, dei retaggi che la vecchia cultura impone: sono questi gli elementi base del Manifesto dei futurismo, esasperati in asserzioni dogmatiche quanto quelle della cultura che si vuole distruggere, tanto che dalla letteratura nuova il Manifesto passa ad appoggiare l'interventismo, il nazionalismo, la guerra, come valori, come realizzazione dell'uomo nuovo. Così le giuste istanze contro una letteratura accademica, barbosa, immobile, vengono fuorviate, strumentalizzate, diremmo oggi, associandosi a un progetto politico che non ne raccoglie se non le immagini e le forze superficiali, il fascismo, ma che in realtà ne distrugge le potenzialità innovatrici.

Avevamo vegliato tutta la notte - i miei amici ed io sotto lampade di moschea dalle cupole di ottone traforato, stellate come le nostre anime, perché come queste irradiate dal chiuso fulgore di un cuore elettrico. Avevamo lungamente calpestata su opulenti tappeti orientali la nostra atavica accidia, discutendo davanti ai confini estremi della logica ed annerendo molta carta di frenetiche scritture.

Un immenso orgoglio gonfiava i nostri petti, poiché ci sentivamo soli, in quell'ora, ad esser desti e ritti, come fari superbi o come sentinelle avanzate, di fronte all'esercito delle stelle nemiche, occhieggianti dai loro celesti accampamenti. Soli coi fuochisti che s'agitano davanti ai forni infernali delle grandi navi, soli coi neri fantasmi che frugano nelle pance arroventate delle locomotive lanciate a pazza corsa, soli cogli ubriachi annaspanti, con un incerto batter d'ali, lungo i muri della città.

Sussultammo ad un tratto, all'udire il rumore formidabile degli enormi tramvai a due piani, che passano sobbalzando, risplendenti di luci multicolori, come i villaggi in festa che il Po straripato squassa e sràdica d'improvviso, per trascinarli fino al mare, sulle cascate e attraverso i gorgi di un diluvio.

Poi il silenzio divenne più cupo. Ma mentre ascoltavamo l'estenuato borbottio, di preghiere del vecchio canale e lo scricchiolar dell'ossa dei palazzi moribondi sulle loro barbe di umida verdura, noi udimmo subitamente ruggire sotto le finestre gli automobili famelici.

«Andiamo,» diss'io, «andiamo, amici! Partiamo! Finalmente, la mitologia e l'ideale mistico sono superati. Noi stiamo per assistere alla nascita del Centauro e presto vedremo volare i primi Angeli!... Bisognerà scuotere le porte della vita per provarne i cardini e i chiavistelli!... Partiamo! Ecco, sulla terra, la primissima aurora! Non v'è cosa che agguagli lo splendore della rossa spada del sole che schermeggia per la prima volta nelle nostre tenebre millenarie! ... »

Ci avvicinammo alle tre belve sbuffanti, per palparne amorosamente i torridi petti. Io mi stesi sulla mia macchina come un cadavere nella bara, ma subito risuscitai sotto il volante, lama di ghigliottina che minacciava il mio stomaco.

La furente scopa della pazzia ci strappò a noi stessi e ci cacciò attraverso le vie, scoscese e profonde come letti di torrenti. Qua e là una lampada malata, dietro i vetri d'una finestra, c'insegnava a disprezzare la fallace matematica dei nostri occhi perituri.

Io gridai: «Il fiuto, il fiuto solo, basta alle belve!»

E noi, come giovani leoni, inseguivamo la Morte, dal pelame nero maculato di pallide croci, che correva via pel vasto cielo violaceo, vivo e palpitante.

Eppure non avevamo un'Amante ideale che ergesse fino alle nuvole la sua sublime figura, né una Regina crudele a cui offrire le nostre salme, contorte a guisa di anelli bisantini! Nulla, per voler morire, se non il desiderio di liberarci finalmente dal nostro coraggio troppo pesante!

E noi correvamo schiacciando su le soglie delle case i cani da guardia che si arrotondavano, sotto i nostri pneumatici scottanti, come solini sotto il ferro da stirare. La Morte, addomesticata, mi sorpassava ad ogni svolta, per porgermi la zampa con grazia, e a quando a quando si stendeva a terra con un rumore di mascelle stridenti, mandandomi, da ogni pozzanghera, sguardi vellutati e carezzevoli.

«Usciamo dalla saggezza come da un orribile guscio, e gettiamoci, come frutti pimentati d'orgoglio, entro la bocca immensa e tôrta del vento!... Diamoci in pasto all'Ignoto, non già per disperazione, ma soltanto per colmare i profondi pozzi dell'Assurdo! »

Avevo appena pronunziate queste parole, quando girai bruscamente su me stesso, con la stessa ebrietà folle dei cani che vogliono mordersi la coda, ed ecco ad un tratto venirmi incontro due ciclisti, che mi diedero torto, titubando davanti a me come due ragionamenti, entrambi persuasivi e nondimeno contraddittorii. Il loro stupido dilemma discuteva sul mio terreno... Che noia! Auff!... Tagliai corto, e, pel disgusto, mi scaraventai colle ruote all'aria in un fossato...

Oh! materno fossato, quasi pieno di un'acqua fangosa! Bel fossato d'officina! Io gustai avidamente la tua melma fortificante, che mi ricordò la santa mammella nera della mia nutrice sudanese... Quando mi sollevai - cencio sozzo e puzzolente - di sotto la macchina capovolta, io mi sentii attraversare il cuore, deliziosamente, dal ferro arroventato della gioia!

Una folla di pescatori armati di lenza e di naturalisti podagrosi tumultuava già intorno al prodigio. Con cura paziente e meticolosa, quella gente dispose alte armature ed enormi reti di ferro per pescare il mio automobile, simile ad un gran pescecane arenato. La macchina emerse lentamente dal fosso, abbandonando nel fondo, come squame, la sua pesante carrozzeria di buon senso e le sue morbide imbottiture di comodità.

Credevano che fosse morto, il mio bel pescecane, ma una ta, malattia che si riteneva colmia carezza bastò a rianimarlo, ed eccolo risuscitato, eccolo Pisse le persone sedentarie). in corsa, di nuovo, sulle sue pinne possenti!

Allora, col volto coperto della buona melma delle officine - impasto di scorie metalliche, di sudori inutili, di fulgini celesti - noi, contusi e fasciate le braccia ma impavidi, dettammo le nostre prime volontà a tutti gli uomini vivi della terra:

Manifesto del futurismo

1. Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità.
2. Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia.
3. La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.
4. Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia.
5. Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la Terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita.
6. Bisogna che il poeta si prodighi, con ardore, sfarzo e munificenza, per aumentare l'entusiastico fervore degli elementi primordiali.
7. Non v'è più bellezza, se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi davanti all'uomo.
8. Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!... Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente.
9. Noi vogliamo glorificare la guerra - sola igiene del mondo - il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.
10. Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria.
11. Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori o polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i

piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta.

È dall'Italia, che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria, col quale fondiamo oggi il «Futurismo», perché vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquarii.

Già per troppo tempo l'Italia è stata un mercato di rigattieri. Noi vogliamo liberarla dagli innumerevoli musei che la coprono tutta di cimiteri innumerevoli.

Musei: cimiteri!... Identici, veramente, per la sinistra promiscuità di tanti corpi che non si conoscono. Musei: dormitori pubblici in cui si riposa per sempre accanto ad esseri odiati o ignoti! Musei: assurdi macelli di pittori e scultori che varino trucidandosi ferocemente a colpi di colori e di linee, lungo le pareti contese!

Che ci si vada in pellegrinaggio, una volta all'anno, come si va al Camposanto nel giorno dei morti... ve lo concedo. Che una volta all'anno sia deposto un omaggio di fiori davanti alla Gioconda, ve lo concedo... Ma non ammetto che si conducano quotidianamente a passeggio per i musei le nostre tristezze, il nostro fragile coraggio, la nostra morbosa inquietudine. Perché volersi avvelenare? Perché volere impudire?

E che mai si può vedere, in un vecchio quadro, se non la faticosa contorsione dell'artista, che si sforzò di infrangere le insuperabili barriere opposte al desiderio di esprimere interamente il suo sogno?... Ammirare un quadro antico equivale a versare la nostra sensibilità in un'urna funeraria, invece di proiettarla lontano, in violenti getti di creazione e di azione.

Volete dunque sprecare tutte le forze migliori, in questa eterna ed inutile ammirazione del passato, da cui uscite fatalmente esausti, diminuiti e calpesti?

In verità io vi dichiaro che la frequentazione quotidiana dei musei, delle biblioteche e delle accademie (cimiteri di sforzi vani, calvarii di sogni crocifissi, registri di slanci troncati! ...) è, per gli artisti, altrettanto dannosa che la tutela prolungata dei parenti per certi giovani ebbri del loro ingegno e della loro volontà ambiziosa. Per i moribondi, per gl'infermi, pei prigionieri, sia pure: - l'ammirabile passato è forse un balsamo ai loro mali, poiché per essi l'avvenire è sbarrato... Ma noi non vogliamo più saperne, del passato, noi, giovani e forti futuristi!

E vengano dunque, gli allegri incendiarii dalle dita carbonizzate! Eccoli! Eccoli!... Suvvia! date fuoco agli scaffali delle biblioteche!... Sviatelo il corso dei canali, per inondare i musei!... Oh, la gioia di veder galleggiare alla deriva, lacere e stinte su quelle acque, le vecchie tele gloriose!... Impugnate i picconi, le scuri, i martelli e demolite senza pietà le città venerate!

I più anziani fra noi, hanno trent'anni: ci rimane dunque almeno un decennio, per compier l'opera nostra. Quando avremo quarant'anni, altri uomini più giovani e più validi di noi, ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili. Noi lo desideriamo!

Verranno contro di noi, i nostri successori; verranno di lontano, da ogni parte, danzando su la cadenza alata dei loro primi canti, protendendo dita adunche di predatori, e fiutando caninamente, alle porte delle accademie, il buon odore delle nostre menti in putrefazione, già promesse alle catacombe delle biblioteche.

Ma noi non saremo là... Essi ci troveranno infine - una notte d'inverno - in aperta campagna, sotto una triste tettoia tamburellata da una pioggia monotona, e ci vedranno accoccolati accanto ai nostri aeroplani trepidanti e nell'atto di scaldarci le mani al fuocherello meschino che daranno i nostri libri d'oggi fiammeggiando sotto il volo delle nostre immagini.

Essi tumultueranno intorno a noi, ansando per angoscia e per dispetto, e tutti, esasperati dal nostro superbo, instancabile ardore, si avventeranno per ucciderci, spinti da un odio tanto più implacabile inquantoché i loro cuori saranno ebbri di amore e di ammirazione per noi.

La forte e sana Ingiustizia scoppierà radiosa nei loro occhi. - L'arte, infatti, non può essere che violenza, crudeltà ed ingiustizia.

I più anziani fra noi hanno trent'anni: eppure, noi abbiamo già sperperati tesori, mille tesori di forza, di amore, d'audacia, d'astuzia e di rude volontà; li abbiamo gettati via impazientemente, in furia, senza contare, senza mai esitare, senza riposarci mai, a perdifiato... Guardateci! Non siamo ancora sposati! I nostri cuori non sentono alcuna stanchezza, poiché sono nutriti di fuoco, di odio e di velocità!... Ve ne stupite?... E logico, poiché voi non vi ricordate nemmeno di aver vissuto! Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo una volta ancora, la nostra sfida alle stelle!

Ci opponete delle obiezioni?... Basta! Basta! Le conosciamo... Abbiamo capito!... La nostra bella e mendace intelligenza ci afferma che noi siamo il riassunto e il prolungamento degli avi nostri. - Forse!... Sia pure!... Ma che importa? Non vogliamo intendere!... Guai a chi ci ripeterà queste parole infami!...

Alzare la testa!...

Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo, una volta ancora, la nostra sfida alle stelle!

(http://www.classicitaliani.it/futurismo/manifesti/marinetti_fondazione.htm)

Tradução do manifesto

MANIFESTO FUTURISTA

(Publicado em 20 de Fevereiro de 1909, no “Le Figaro”)

1. Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e da temeridade.
2. A coragem, a audácia, a rebelião serão elementos essenciais de nossa poesia.
3. A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insónia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco.
4. Nós afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com o seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais bonito que a Vitória de Samotrácia.
5. Nós queremos glorificar o homem que segura o volante, cuja haste ideal atravessa a Terra, lançada também numa corrida sobre o circuito da sua órbita.
6. É preciso que o poeta prodigalize com ardor, esforço e liberdade, para aumentar o entusiástico fervor dos elementos primordiais.
7. Não há mais beleza, a não ser na luta. Nenhuma obra que não tenha um carácter agressivo pode ser uma obra-prima. A poesia deve ser concebida como um violento assalto contra as forças desconhecidas, para obrigá-las a prostrar-se diante do homem.
8. Nós estamos no promontório extremo dos séculos!... Por que haveríamos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onnipotente.
9. Queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo –, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher.
10. Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda a natureza, e combater o moralismo, o feminismo e toda a vileza oportunista e utilitária.
11. Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela sublevação; cantaremos as marés multicores e polifónicas das revoluções nas capitais modernas; cantaremos o vibrante fervor nocturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas lutas eléctricas; as estações esganadas, devoradoras de serpentes que fumam; as fábricas penduradas nas nuvens pelos fios contorcidos de suas fumaças; as pontes, semelhantes a ginastas gigantes que cavalgam os rios, faiscantes ao sol com um luzir de facas; os piróscafos aventureiros que farejam o horizonte, as locomotivas de largo peito, que pateiam sobre os trilhos, como enormes cavalos de aço enleados de carros; e o voo rasante dos aviões, cuja hélice freme ao vento, como uma bandeira, e parece aplaudir como uma multidão entusiasta.

ANEXO 2

Primeiro Manifesto dadá
(Manifesto de abertura na primeira soirée Dadá)
Zurique, 14 de Julho de 1916
Hugo Ball

Dadá é uma nova tendência da arte. Percebe-se que o é porque, sendo até agora desconhecido, amanhã toda a Zurique vai falar dele. Dadá vem do dicionário. É bestialmente simples. Em francês quer dizer "cavalo de pau". Em alemão: "Não me chateies, faz favor, adeus, até à próxima!" Em romeno: "Certamente, claro, tem toda a razão, assim é. Sim, senhor, realmente. Já tratamos disso." E assim por diante.

Uma palavra internacional. Apenas uma palavra e uma palavra como movimento. É simplesmente bestial. Ao fazer dela uma tendência da arte, é claro que vamos arranjar complicações. Psicologia Dadá, literatura Dadá, burguesia Dadá e vós, excelentíssimo poeta, que sempre poetastes com palavras, mas nunca a palavra propriamente dita. Guerra mundial Dadá que nunca mais acaba, revolução Dadá que nunca mais começa. Dadá, vós, amigos e Também poetas, queridíssimos Evangelistas. Dadá Tzara, Dadá Huelsenbeck, Dadá m'Dadá, Dadá mhm'Dadá, Dadá Hue, Dadá Tza. Como conquistar a eterna bemaventurança? Dizendo Dadá. Como ser célebre? Dizendo Dadá. Com nobre gesto e maneiras finas. Até à loucura, até perder a consciência. Como desfazer-nos de tudo o que é enguia e dia-a-dia, de tudo o que é simpático e linfático, de tudo o que é moralizado, animalizado, enfeitado? Dizendo Dadá. Dadá é a alma-do-mundo, Dadá é o Coiso, Dadá é o melhor sabão-de-leite-de-lírio do mundo. Dadá Senhor Rubiner, Dadá Senhor Korrodi, Dadá Senhor Anastasius Lilienstein.

Quer dizer, em alemão: a hospitalidade da Suíça é incomparável, e em estética tudo depende da norma.

Leio versos que não pretendem menos que isto: dispensar a linguagem. Dadá Johann Fuchsgang Goethe. Dadá Stendhal. Dadá Buda, Dalai Lama, Dadá m'Dadá, Dadá m'Dadá, Dadá mhm'Dadá. Tudo depende da ligação e de esta ser um pouco interrompida. Não quero nenhuma palavra que tenha sido descoberta por outrem. Todas as palavras foram descobertas pelos outros. Quero a minha própria asneira, e vogais e consoantes também que lhe correspondam. Se uma vibração mede sete centímetros, quero palavras que meçam precisamente sete centímetros. As palavras do senhor Silva só medem dois centímetros e meio.

Assim podemos ver perfeitamente como surge a linguagem articulada. Pura e simplesmente deixo cair os sons. Surgem palavras, ombros de palavras; pernas, braços, mãos de palavras. Au, oi, u. Não devemos deixar surgir muitas palavras. Um verso é a oportunidade de dispensarmos palavras e linguagem. Essa maldita linguagem à qual se cola a porcaria como à mão do traficante que as moedas gastaram. A palavra, quero-a quando acaba e quando começa.

Cada coisa tem a sua palavra; pois a palavra própria transformou-se em coisa. Porque é que a árvore não há-de chamar-se plupluch e pluplubach depois da chuva? E porque é que raio há-de chamar-se seja o que for? Havemos de pendurar a boca nisso? A palavra, a palavra, a dor precisamente aí, a palavra, meus senhores, é uma questão pública de suprema importância.

["O meu manifesto, lido na primeira soirée Dadá pública (no Zunfthaus Waag), foi um mal velado desmentido dirigido aos meus amigos, que o sentiram como tal. Já alguém viu o primeiro manifesto de uma empresa acabada de fundar desdizer a própria empresa diante dos seus aderentes? Mas foi assim mesmo. Quando as coisas já se esgotaram, não consigo ficar preso a elas. É um dado da minha natureza; todo o esforço para me chamar à razão seria inútil."]

Hugo Ball, "A Fuga para Fora do Tempo" (diário), entrada 6 de Agosto de 1916

ANEXO 3

Manifesto do Senhor Antipyrina

Tristan Tzara

Dadá é a nossa intensidade: ergue as baionetas sem consequência a cabeça samatral do bebé alemão; Dadá é a vida sem pantufas e paralelas, que é por e contra a unidade e decididamente contra o futuro; sabemos de ciência certa que o nosso cérebro vai transformar-se em almofada confortável, que o nosso antidogmatismo é tão exclusivo como o funcionário, que não somos livres e gritamos liberdade; estrita necessidade sem disciplina e moral e cuspiamos na humanidade.

Dadá permanece no quadro europeu das fraquezas, mas assim como assim é merda para enfeitarmos o jardim zoológico da arte com todas as bandeiras consulares.

Somos directores de circo e assobiamos por entre os ventos das feiras anuais, no meio dos claustros, dos bordéis, dos teatros, das realidades, dos sentimentos, dos restaurantes, ohi, hoho, bang, bang.

Declaramos que o automóvel é um sentimento que nos acalentou com a lentidão das suas abstracções tal qual como os barcos a vapor, os ruídos e as ideias. No entanto, exteriorizamos a ligeireza, procuramos o ser central e alegramo-nos quando o ocultamos. Não queremos contar as janelas maravilhosas da elite, pois Dadá não está para ninguém e queremos que toda a gente compreenda isso. Aí é a varanda de Dadá, garanto-lhes. Dela podem ouvir-se as marchas militares, dela se pode descer, rasgando o ar como um serafim e ir mijar num urinol público e compreender a parábola.

Dadá não é nem loucura, nem sabedoria, nem ironia, olhe bem para mim, honesto burguês.

A arte era uma brincadeira, as crianças juntavam as palavras e punham campainhas no fim, e depois choravam e gritavam a estrofe e calçavam-lhes os botins das bonecas e a estrofe tornava-se rainha para morrer um pouco e a rainha tornava-se baleia e as crianças corriam até ficarem ofegantes.

Depois vieram os grandes embaixadores do sentimento

que gritaram historicamente em coro

psicologia psicologia hihi

ciências ciência ciência

vive la France

não somos ingênuos

somos sucessivos

somos exclusivos

não somos simples

e sabemos muito bem discutir a inteligência

Mas nós, Dadá, não somos da mesma opinião pois a arte não é séria, garanto-vos, e se ao exhibir o crime dizemos doutamente ventilador, é para vos sermos agradáveis, caros auditores, amo-vos tanto, amo-vos tanto, garanto-vos e adoro-vos. (<http://www.uel.br/projetos/artetextos/textos/dada.htm>)

ANEXO 4

Em prol de uma pintura nacional

Por Oswald de Andrade

Agita-se em São Paulo um movimento desusado de artistas pintores. São os nossos pensionistas do Estado que a guerra obrigou a deixar a vida pitoresca dos ateliers e dos quartiers, a despreocupada existência de estudantes ricos, a quem não falta socorro mensal do que faria a alegria e o consolo de duas famílias inteiras.

A gente os vê por aí, diferentes dos outros, alguns escandalosamente diferentes procurando recompor a decaída visão do artista cabeludo.

Esperam, sem dúvida, melhora de tempo financeiro, estiada na crise, para expor o que fizeram e mostrar que não perderam tempo.

Não seria de todo fora de hora conversar-se um bocadinho sobre a nossa pintura, sobre o pensionato que o Estado tem mantido e sobre os proveitos que podem dele derivar.

Creio que a questão da possibilidade de uma pintura nacional foi em São Paulo mesmo resolvida por Almeida Júnior⁵, que se pode muito bem adotar como precursor, encaminhador e modelo.

Os seus quadros, se bem que não tragam a marca duma personalidade genial, estupenda, fora de crítica, são ainda o que podemos apresentar de mais nosso como exemplo de cultura aproveitada e arte ensaiada.

É assim que vemos nele posta em quadros que ficaram célebres a tendência do tipo nosso, em paisagem, em estudos isolados de figura ou composições históricas de grupos.

É natural, no entanto, que se desviem desse caminho os nossos moços, que cheios dum sonho confuso de Arte com maiúscula desembarcaram uma manhã numa gare rumorosa de Paris, para estudar por conta do governo.

Vêm a princípio as sugestões da vida ao redor, os passeios desconfiados para conhecer a cidade, todo o romance da escolha do atelier envidraçado, com porteiros patuscas e galantes meninas por personagens, enfim, a primeira crise romântica de se sentir artista, influenciando muito a vastidão do quarto boêmio, o aparelho todo do métier e o cheiro de terebentina.

Depois inicia-se a vida de trabalho necessário para corresponder à confiança da mesada. Vêm então as primeiras camaradagens de quartier e de academia, a comovida escolha do primeiro modelo, a primeira pose... E segue-se todo um natural entusiasmo pela arte de lá, pelo meio de lá, pela vida de lá, pela paisagem de lá.

De modo tal que se dissolve quase geralmente o que podia haver de personalidade nossa no tipo.

E, quando nos volta ele, não raro de dégoûte da nossa pobre vida burguesa e financeira e do nosso pudor, cuja aparência de rispidez herda dos primeiros jesuítas coloniais.

Diante da paisagem o nosso homem choca-se então positivamente: – Oh! Isto não é paisagem! Que horror, olhe aquele maço de coqueiros quebrando a linha de conjunto!

Não percebe ele da paisagem senão a noção polida e calma. E porque se impressionou nas suas vilegiaturas pela França, onde o contato secular da terra com o homem fez tudo cultivado, reduzido à expressão complacente, ajardinado por assim dizer, ei-lo tomando-se de pavor diante da nossa natureza tropical e virgem que exprime luta, força desordenada e vitória contra o mirrado inseto que o quer possuir.

No entanto, daí quanta sugestão exuberante, violentamente emotiva, não poderia dar a temperamentos de escolha a chance de criar uma grande escola de pintura nacional.

Porque não nos faltam os mais variados modelos de cenário, os mais diversos tons de paleta, os mais expressivos tipos de vida trágica e opulenta do nosso vasto hinterland.

Que se convença eles, os nossos futuros pintores, de que não precisamos emprestar a vida própria a cada arte de país europeu para termos uma arte também.

Pelo contrário, esforço deve haver para que, depois dos anos de aprendizagem técnica que o governo lhes concede, eles se desembarquem das recordações de motivos picturais que tiveram, das sugestões de arte local que sofreram.

E, incorporados ao nosso meio, à nossa vida, é dever deles tirar dos recursos imensos do país, dos tesouros de cor, de luz, de bastidores que os circundam a arte nossa que se afirme, ao lado do nosso intenso trabalho material de construção de cidades e desbravamento de terras, uma manifestação superior de nacionalidade.

[Publicado na seção “Lanterna Mágica” de “O Pirralho”, 2/1/1915]

ANEXO 5

Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna

Existem sobre o Movimento Modernista inúmeros ensaios, livros e, principalmente, reportagens e artigos de jornais. Se não percorri tudo que se publicou, tenho pelo menos lido os livros e artigos apontado como mais importantes. Existem certos pontos nesses escritos que desejo comentar, não com espírito de crítica, mas como testemunha dos acontecimentos. Todos se preocupam com os antecedentes do modernismo. Uns se contentam em descobrir origens recentes; outros, desejosos de parecer mais eruditos, recuam o mais que podem essas origens às vagas e incertas manifestações de mudança e, para provarem sua tese, citam frases, discursos acadêmicos, capítulos de livros etc., tudo de autores hoje mais ou menos esquecidos. Procurar origens é mal de historiador. E um mal necessário, é sempre bom lembrar ao leitor que não existe geração espontânea e que Lavosier, há muito tempo, descobriu que nada se cria e nada se perde. Alguns historiadores da literatura brasileira querem encontrar na nossa própria literatura as origens do Movimento Modernista. Citam o regionalismo como exemplo, mencionam livros como Jeca Tatu e acham que influenciaram os modernistas paulistas. O fato de esse respeitável movimento ter precedido o modernismo não significa que o tenha influenciado diretamente, como um pai deixa prazeirosamente sua fortuna para os filhos. Em literatura essa herança não é dada nem recebida com alegria. É mais freqüente intervir o complexo de Édipo e os filhos, herdeiros naturais, revoltarem-se contra os pais. O regionalismo simplesmente precedeu o modernismo e nada mais. Esse movimento, já fracassado quando apareceu o modernismo, não teve a menor influência nos escritores da Semana de Arte Moderna. Ninguém poderá afirmar, em sã consciência, que Mário e Oswald fizeram regionalismo ou sofreram a influência de seus prodecessores. A escola literária de Monteiro Lobato e seus colegas são expressões literárias absolutamente antagônicas ao modernismo. Não é sem razão que Lobato sempre, toda sua vida, foi contra os escritores da Semana.

Os historiadores brasileiros que insistem em buscar no Brasil as origens dos modernistas, uma visão restrita da literatura, não procuram encaixar a produção nacional no panorama mundial de uma época e nos grandes movimentos internacionais de idéias. Sem essa perspectiva o Movimento Modernista fica suspenso no ar, sem raízes, ou tem um filiação espúria.

Certos historiadores deixaram-se enganar por um equívoco, que o público cometeu na denominação do Movimento. Antes dos críticos brasileiros ratificarem recentemente, e com acerto, a denominação, os escritores da Semana de Arte Moderna eram conhecidos como futuristas. Esse engano de apelação tem dado ensejo a rios de tinta. Uns insistem ainda em achar que éramos futuristas. Outros, já que éramos chamados futuristas, procuram em Marinetti as origens de nossa ideologia. Embora Mário de Andrade protestasse em tempo, embora o manifesto de Klaxon afirmasse que não éramos futuristas, que não nos cansássemos de reclamar, há críticos que ainda perdem tempo com essa questão de falsa apelação.

Toda essa questão de futurista provém, como disse, de um equívoco. Guilherme de Almeida escreveu muito bem: chamavam-nos de futuristas porque Oswald de Andrade, lançando Mário, intitulou seu artigo "Meu poeta futurista". É preciso acrescentar que o termo estava na moda. A enorme colônia italiana de São Paulo, a popularidade da língua e da literatura italianas eram fatores

que faziam com que a obra de Marinetti fosse conhecida nessa cidade. A palavra futurista tornou-se sinônimo de coisa nova, fora do comum, de maluquice para os bem-pensantes e tradicionalistas. Tudo que saía fora de tradição era futurista. Havia mobília, chapéus para senhoras, sorvete, louça, música de jazz, futuristas. Sucedeu naquela época exatamente o que está acontecendo hoje com a bossa nova. Tudo que é novidade é bossa nova. Não é somente um ritmo e um estilo de música que o povo denomina assim. Ainda hoje vi anunciar na televisão a baixa de preços dos artigos de uma loja como 'liquidação bossa nova'. Hoje, Oswald intitularia seu artigo "Meu poeta bossa nova". Mas não é uma razão para procurar as origens da poesia contemporânea na 'Garota de Ipanema' e no 'Samba de Uma Nota Só'.

Essa filiação, que os críticos dão tratos à bola para encontrar, em querer a força que exista, lembra-me o caso que se passou no atelier de Degas. Um grande crítico organizou ali uma conferência sobre Arte, com A maiúscula. Compareceu um músico escolhido, como dizem os jornalistas. O grande crítico falou durante uma hora sobre Estética, origens da arte e uma porção de coisas bonitas e sutis. Quando terminou, Degas disse-lhe:

-- Mais non, Monsieur, l'art c'est plus bête que ça!

Não é preciso quebrar a cabeça, estudar as obras de Marinetti e procurar sua influência nos modernistas. 'C'est plus bête que ça'. Não há futurismo na geração de 1922. O que aconteceu foi uma denominação imprópria que os jornalistas lhe deram. Futurista, insisto, significava em São Paulo e no Brasil última moda, extravagância. Hoje (esquecido o sentido da gíria da época), os historiadores interpretam erradamente essa denominação. Tomam a nuvem por Juno. Outros autores quiseram, por força, encontrar origens econômicas na Semana de Arte Moderna que deu origem ao Movimento Modernista. A esses marxistas inexperientes responderei simplesmente com uma citação do marxista calejado Plekhanov:

' Se, por exemplo, a dança executada pelos selvagens australianos reproduz os gestos que fazem arrancando raízes, nós ficamos sabendo a quantas andamos. Mas, o conhecimento da vida econômica da França no século XVII não nos explicará a origem minuetto.'

Onde estão, pois, as origens do Movimento Modernista? Quais foram os autores que o influenciaram? Quem meteu na cabeça desses jovens essas idéias? Todos os críticos já teriam descoberto o fio da meada se tivessem tido o trabalho de estudar um pouco de histórias das idéias, se tivessem feito um enigma. O Brasil desde tempos literariamente imemoriais importou suas escolas e tendências da França. O modernismo não abriu uma exceção: recebemos idéias e técnicas de Paris. O fato de tudo nos ter chegado tão de pressa, quase simultaneamente à criação do movimento em França, é talvez o que tenha desorientado nossos historiadores, tão habituados, quase condicionados, a analisar os reflexos da literatura francesa na brasileira com uma geração de atraso. Foram instintivamente procurar, como estão acostumados a fazer, as origens da nova tendência literária brasileira na escola futurista da geração européia anterior à nossa. A renovação da literatura e da arte brasileira sob o modelo de Paris não levou anos para atingir dessa vez, pela simples razão que em 1921-22 as comunicações eram mais rápidas que na época de Gonçalves Dias. O tempo encurtou depois da guerra de 1914. Está encurtando cada vez mais.

Os autores que os poetas e escritores modernistas liam eram franceses: Apollinaire, Proust, Blaise, Cendrars, Cocteau, André Salmon, Gide, Claudel, Aragon, Carco, Péguy, Max Jacob etc. e etc. As revistas que liam eram a Nouvelle Revue Française e L'Esprit Nouveau. Os pintores que admiravam nas revistas de arte e as poucas obras desse gênero que podiam ver em casa de Paulo Prado e d. Olívia Guedes Penteados eram todas de artistas modernos da Escola de Paris: Lhote, Picasso, Modigliani, Juan Gris, Léger, Braque, Matisse etc. D. Olívia comprou dois bronzes polidos de Brancusi que faziam Mário de Andrade babar de êxtase. Ele próprio não resistiu à tentação de comprar um Foot-ball de Lhote. Ficou quebrado durante meses. Adquiria edições de luxo de livros franceses ilustrados por Derain, Dunoyer de Segonzac, Gallanis etc. A música de Villa-Lobos dessa época recebeu influência de Satie e Stravinsky. A influência de Mestrovic é visível na obra de Brecheret. Di Cavalcanti copiava Picasso. Tudo isso o que é senão a influência francesa e da Escola

de Paris nos modernistas paulistas? Todos sem exceção falavam francês muito bem. Não pensem que estou exagerando ou transportando para meus companheiros minhas idéias de leituras, gostos e influências pelo fato de ter voltado 'sabidíssimo' da Europa, em fins de 1919, depois de dez anos de ausência. É fato, vi e vivi essa época no meio dos modernistas, fazia parte do grupo.

Mas não quero dizer com isso que os rapazes da Semanda de Arte Moderna e de Klaxon fossem discípulos dos artistas franceses. Se nada mais tivessem feito senão copiar a Escola de Paris e os autores em moda na França não mereceriam menção. A verdade é que eles fizeram em São Paulo o que os franceses faziam em Paris: revolucionaram tudo para pôr o seu país dentro das correntes de idéias do momento, criaram arte e um literatura que exprimia a época em que viviam. Por isso eram modernos.

Não vou aqui repetir o que entediamos por modernismo. Publiquei em Klaxon diversos artigos nesse sentido e escrevi um livrinho sobre o assunto que apareceu em 1924 com o título indeliz de Domingo dos séculos. Mário de Andrade, nas suas obras, nos seus artigos e nas suas cartas, com o talento e a inteligência aguda que o caracterizavam, não se cansou de dizer o que era o modernismo do grupo em 1922.

O nacionalismo está hoje em moda. É uma etapa que estamos atravessando, é uma das peculiaridades dos países subdesenvolvidos. É uma moléstia infantil, um sarampo que dá muita febre. É preciso ter paciência e esperar que a moléstia passe. Alguns críticos na idade mental de sarampo quiseram interpretar o Movimento Modernista de acordo com a demagogia nacionalista de hoje. Cometeram um anacronismo histórico. Não existia em 1922 nacionalismo tal como se entende hoje em dia. Os americanos não eram ainda tachados de capitalistas colonizadores nem existia entreguismo. Ao contrário, a euforia que se sucedeu à guerra de 1914 (a guerra que se fez para acabar com as guerras), a Sociedade das Nações, as perspectivas de paz prolongada criaram na burguesia ocidental uma solidariedade e uma comunhão de ideologia, tanto mais forte porque as teorias de Marx e Lênin estavam agitando o proletariado europeu. A tese da luta de classes funcionava ainda direitinho nesse tempo.

No Brasil do Centenário da Independência, o operariado era uma massa amorfa (um Lumpenproletariat, como Marx definiu essa classe) sem dirigentes e sem consciência de classe. Havia, é verdade, em São Paulo, um grupo de anarquistas que procurava agitar o operariado. Idealistas como Leunroth faziam propaganda revolucionária e levaram o operariado à famosa greve de 1917. A polícia interveio, prendendo e espancando. Sem organizações e sem programas certo de reivindicações os operários voltaram às fábricas. A 'questão social' ficou sendo uma 'questão de polícia'. O desenvolvimento de uma indústria em São Paulo, as expansões de cafezais pelo Noroeste e a alta Sorocabana deram oportunidades nunca vistas. Houve pleno emprego e possibilidades de enriquecimento como jamais houvera. Houve até 'falta de braços', esse Leitmotiu da civilização do café. As reivindicações operárias de algumas idealistas foram abafadas pelo clima de prosperidade.

É sempre bom lembrar que, bem mais tarde, os sindicatos operários não foram fundados pelo proletariado, como em todos os países adiantados, mas pelo governo. Incapazes de se organizar, Getúlio Vargas teve que inventar os 'pelegos' para ensinar-lhes a luta de classe. De acordo com sua política, é claro, pois o 'pai dos pobres' não era bobo. O resto da população não era burguesia, mas composta de coronéis e bacharéis. Nenhuma dessas categorias era racionalista, embora alguns bacharéis se impressionassem com os oito milhões, quinhentos e tantos mil quilômetros quadrados da superfície da pátria. Eram patrioteiros, ufanavam-se de seu país como crianças que admiram papai. nós, em Klaxon, fazíamos piadas sobre essa mentalidade. Alguns ficaram na seção 'Luzes e Refrações'. Não éramos nacionalistas e não éramos patrioteiros. No manifesto publicado na primeira página do primeiro número aparece esta frase: "Klaxon sabe que a humildade existe. Por isso é internacionalista". Quisemos até fazer da revista um órgão internacional, publicando artigos e poemas em francês, em italiano e em espanhol. Nela colaboravam escritores belgas, franceses, suíços, italianos, espanhóis etc.

Justamente porque éramos internacionalistas queríamos acertar o passo na marcha das idéias e das realizações internacionais. Não queríamos que o Brasil continuasse fora do movimento. O que desejávamos era modernizar o Brasil. Essa era a nossa luta. Discutíamos muito nesse sentido. Mário achava, com razão, que para começar não era possível continuar a exprimir nossas idéias modernas numa língua emprestada e antiquada. O português que se escrevia neste país antes de 1922 era uma língua morta, um latim fiscalizado pelos gramáticos defensores da tradição.

É difícil, sem um esforço, imaginar o quanto era importante para os literatos dessa época a questão da língua em que escreviam. O fato era que redigiam em português de Portugal e falavam português do Brasil. A língua portuguesa era tabu, ninguém ousava quebrá-lo. Todos faziam questão de escrever certo, de acordo com a gramática estabelecida. Os regionalistas, quando eram obrigados a empregar uma forma popular, a sintaxe brasileira, o vocabulário da terra para dar a cor local necessária, grifavam as palavras e frases ou as colocavam entre aspas.

A preocupação gramaticais não atingem somente os literatos, mas o público em geral. Não havia jornal importante que não tivesse seu artigo, sua coluna de questões gramaticais. Redatores especializados respondiam a consultas sobre colocação de promotores. Uma grande parte do prestígio de Rui Barbosa vinha do fato de ele escrever português corretíssimo. Polêmicas gramaticais empolgavam o público. Gilberto Amado definiu muito bem esse estado de coisas dizendo em suas memórias: “ Nós éramos do tempo em que a questão pronome era uma questão capital”.

A língua portuguesa era uma das peças amarrando, sufocando a expressão genuína dos intelectuais brasileiros. A revolução cultural que apregoávamos não podia deixar de derrubar esse tabu antiquado do português de Portugal. Não queríamos somente o verso livre, queríamos uma língua livre.

Mário de Andrade sentiu esse problema melhor que ninguém. Foi o criador da língua brasileira escrita. Foi o primeiro a forçar o leitor assustado a aceitar essa fala brasileira como língua escrita. Para impô-la, para chamar a atenção para o problema, usou e abusou do artifício de exagero e da irreverência. Oswald de Andrade e o resto do grupo Klaxon acabaram desconjuntando o português. Quebraram o tabu linguístico, romperam, definitivamente, o último e mais forte elo que unia o filho ao pai, Brasil e Portugal. Aqui, ainda foi através da França, onde Freud estava em moda e suas obras estavam sendo traduzidas, que tomamos conhecimento do complexo de Édipo, de totens e tabus. Durval Marcondes (estudante de Medicina e, logo em seguida, o primeiro psicanalista brasileiro) era nosso amigo e colaborador de Klaxon.

Essa língua sem complexos, esse instrumento novo deu-nos a possibilidade de estudar os problemas brasileiros livremente. Não manejávamos mais com cautela uma língua estrangeira, fiscalizadas pelos gramáticos e os mestres. Essa liberdade não a conquistamos somente para a prosa e a poesia, mas para as artes chamadas plásticas e a música. Foi uma libertação de todos os gêneros de expressão. Não conquistamos somente novas formas, mas novos conteúdos. Não éramos nacionalistas, ufanos, simplesmente por termos nascido no Brasil, ou patriotas verbosos; éramos estudiosos sem medo de falar dos males de nosso país. Não exibíamos os conjuntos regionais para um show sertanejo, como a escola que nos precedeu, mas estudávamos o caboclo. Grande parte da obra de Mário de Andrade é de pesquisa folclórica. Seu livro sobre a pintura do padre jesuíno do Monte Carmelo é o primeiro estudo de arte religiosa brasileira, baseada em documentação e não mais em verbalismo estético. Tarsila do Amaral não retratou cenas sertanejas, mas se inspirou em motivos de arte cabocla. Villa-Lobos não compôs ou musicou canções populares eruditamente, inspirou-se em temas cablocos. Os dois livros que marcaram data na história como ensaios de interpretação do Brasil foram escritos por membros dos mais íntimos do grupo de Klaxon: Paulo Prado e Sérgio Buarque de Hollanda. Refiro-me ao Retrato do Brasil, escrito pelo mais velho do nosso grupo, e Raízes do Brasil, pelo mais moço.

O grupo de Klaxon não renovou somente no campo da literatura, da arte, da cultura. Terminada essa tarefa, achava-se enriquecido com novos colaboradores menos interessados em arte. Do núcleo

primitivo nem todos tinham uma vocação literária nítida e definitiva. Seguimos novos rumos. Embrenhamo-nos pela ação política com a intenção de derrubar a oligarquia P.R.P, instituir o voto secreto, a verdadeira e legítima expressão da vontade popular. Queríamos modernizar a política brasileira. Assim como tínhamos 'descoeljonetizado' a língua brasileira, passamos a 'desperperizar' o Brasil.

Fomos dos doze primeiros jovens a fundar uma sociedade para esse fim, que se transformou, logo depois, em partido político: o Partido Democrático. Mais tarde, desiludidos da política, reunimo-nos a Ciro Berlinck para fundar uma escola que ensinasse as novas ciências e disciplinas (ignoradas pelas nossas Faculdades obsoletas) capazes de estudar nossos problemas e acabar com as descrições e impressões literárias. Fundamos a Escola Livre de Sociologia e Política, cujo nome era um programa e revolução no ensino, uma nova visão do Brasil. Mandamos vir professores estrangeiros. Só mais tarde é que Armando Sales de Oliveira fundou a Universidade de São Paulo e realizou, em grande escala, o que nosso grupo fez com recursos particulares.

Durante muito tempo sonhamos e planejamos um Departamento de Cultura. Ficamos prontinhos à espera de um governo inteligente, que pudesse encampar nosso plano. Paulo Duarte soube convencer Fábio Prado a nos deixar agir e partirmos para a ação com o entusiasmo de sempre. Mas Getúlio Vargas derrubou o regime democrático. Fábio Prado deixou a prefeitura. Substituiu-o um passadista, o honestíssimo Prestes Maia, o último homem de São Paulo a usar a indumentaria do século XIX: ceroulas, botina e suspensório. Não podia apreciar a importância da obra encetada sob chefia de Mário de Andrade. Reduziu o Departamento de Cultura a uma repartição pública rotineira, seus sucessores transformaram-no numa empregoteca.

O velho grupo Klaxon foi se desfalcando pela morte uns, pelo destino de outros, mas sempre sobraram alguns para continuar lutando e trabalhando individualmente, sempre pelas idéias de renovação em profundidade, as idéias do velho grupo de 1922.

O Movimento Modernista abriu fazendas no sertão brasileiro. Foi preciso começar corajosamente, botando abaixo a mata virgem e queimando a coivara. Isso nos deu muito trabalho. Para essa tarefa importamos ferramentas da França. Depois começamos a plantar. Pusemos na terra sementes de toda sorte. A colheita beneficiou principalmente os que nos sucederam.

Esta imagem paulista que estou empregando para definir os resultados do Movimento Modernista Paulista não me veio à mente por acaso nem por bairrismo, mas porque esse movimento nasceu em São Paulo. Por que aqui e não em outra parte do Brasil? Respondam a pergunta o historiador, os sociólogos, os economistas. Mas tomem cuidado com o minueto citado por Plekhanov!

Os historiadores costumam dividir o Movimento Modernista de São Paulo em duas fases: Antes e depois da Semana de Arte Moderna e da revista klaxon. A primeira seria um período preparatório da gestação. A segunda, de realização, ou melhor de ação. Embora as revoluções de idéias nem sempre se processem com essa lógica e clareza didática, não vejo inconveniente em pôr ordem nessa agitação literária dividindo-a em dois períodos.

Para narrar os acontecimentos e expor as idéias elaboradas nessa primeira fase, os historiadores de hoje dispõem de relativamente poucas fontes, pois o núcleo de jovens que formou o núcleo primitivo, que elaborou a ideologia modernista, não expôs por escrito o resultado de suas discussões, conversas e falatórias. A doutrina do grupo não foi escrita nem tampouco os princípios aceitos por todos ou as nuances elaboradas por e para o uso próprio de cada um. Nada ficou registrado do resultado das acalouradas discussões, das impressões de leituras que tanto nos influenciaram, das críticas veementes que fazíamos dos autores contemporâneos, das piadas reveladoras de nosso estado de espírito, dos princípios que aceitávamos e das atitudes que tomávamos. Esse fato ocorreu pela simples razão de que os componentes do grupo elaborador da ideologia não podiam prever as consequências históricas das idéias que agitavam. Não éramos tão pretensiosos. Deixamos que as palavras voassem; verba volant, como dizem os que gostam de dar a impressão que souberam latim.

Aliás, se pretendêssemos expor ao público nosso pensamento e comunicar-lhe nossa ideologia, não dispúnhamos de meios para fazê-los. Nenhum jornal, nenhuma revista aceitaria imprimir as lucubrações de jovens desconhecidos. Quando a existência de Mário de Andrade ficou sabida, os jornais não levaram a sério. Consegui publicar sua série de artigos - 'Os Mestres do Passado' - somente em fins de 1921, às vésperas da Semana de Arte Moderna e graças à amizade de Oswald de Andrade com Mário Guastini, proprietário do Jornal do Commercio de São Paulo.

Todos sabem quanto é importante a fase de discussão preparatória de um movimento, de uma revolução, de uma simples conspiração política. Da fase preliminar de nossa revolução literária nada ficou. Por causa dessa falta de 'documentos primários' os historiadores têm recorrido aos comentários publicados por Oswald de Andrade no Jornal do Commercio e às crônicas de Menotti del Picchia no Correio Paulistano. Esses artigos são 'fontes secundárias' e precisam ser criticados e explicados antes de serem utilizados com a devida cautela.

[...]

Moraes, Rubens Borba de. Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna. In: Correio Braziliense, 21 de fevereiro de 1970. Disponível em <http://derblauereiterr.blogspot.com.br/2011/09/recordacoes-de-um-sobrevivente-da.html> acesso em 20/04/2014.

ANEXO 6

A REDAÇÃO. Significação, Cartaz, Esthetica e problema. Klaxon, São Paulo, ano 1, nº.1, páginas 1-3, maio 1922

k l a x o n

Significação

alucta começou de verdade em princípios de 1921 pelas columnas do "Jornal do Commercio" e do "Correio Paulistano" Primeiro resultado : "Semana de Arte Moderna" — espécie de Conselho Internacional de Versalhes. Como este, a Semana teve sua razão de ser. Como elle: nem desastre, nem triumpho. Como elle: deu fructos verdes. Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se idéias inadmissíveis. E' preciso reflectir. E' preciso esclarecer. E' preciso construir. D'ahi, KLAXON.

E KLAXON não se queixará jamais de ser incompreendido pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para comprehender KLAXON.

Esthetica

KLAXON sabe que a vida existe. E, aconselhado por Pascal, visa o presente. KLAXON não se preocupará de ser novo, mas de ser actual. Essa é a grande lei da novidade.

KLAXON sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista. O que não impede que, pela integridade da pátria, KLAXON morra e seus membros brasileiros morram.

KLAXON sabe que a natureza existe. Mas sabe que o moto lyrico, productor da obra de arte, é uma lente transformadora e mesmo deformadora da natureza.

KLAXON sabe que o progresso existe. Por isso, sem renegar o passado, caminha para deante, sempre, sempre. O campanile de São Marcos era uma obra prima. Devia ser conservado. Cahiu. Reconstruiu-o foi uma erronia sentimental e dispendiosa — o que berra deante das necessidades contemporâneas.

KLAXON sabe que o laboratório existe. Por isso quer dar leis scientificas á arte; leis sobretudo baseadas nos progressos da psychologia experimental. Abaixo os preconceitos artísticos! Liberdade! Mas liberdade embridade pela observação.

KLAXON sabe que o cinematographo existe. Pérola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, romantismo sentimental e technico. Pérola é raciocínio, instrucção, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = século 19. Pérola White = século 20. A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. E' preciso observar-lhe a lição.

KLAXON não é exclusivista. Apesar disso jamais publicará inéditos maus de bons escriptores já mortos.

KLAXON não é futurista.

KLAXON é klaxista.

Cartaz

KLAXON cogita principalmente de arte. Mas quer representar a época de 1920 em diante. Por isso é polymorpho, omnipresente, inquieto, cômico, irritante, contraditório, invejado, insultado, feliz.

KLAXON procura: achará. Bate: a porta se abrirá. Klaxon não derruba campanile algum. Mas não reconstruirá o que ruir. Antes aproveitará o terreno para sólidos, hygienicos, altivos edifícios de cimento armado.

KLAXON tem uma alma collectiva que se caracteriza pelo ímpeto constructivo. Mas cada engenheiro se utilizará dos materiaes que lhe convierem. Isto significa que os escriptores de KLAXON responderão apenas pelas idéias que assignarem.

Problema

Século 19 — Romantismo, Torre de Marfim, Symbolismo. Em seguida o fogo de artificio internacional de 1914. Ha perto de 130 annos que a humanidade está fazendo manha. A revolta é justíssima. Queremos construir a alegria. A própria farça, o burlesco não nos repugna, como não repugnou a Dânte, a Shakespeare, a Cervantes.

Molhados, resfriados, rheumatisados por uma tradição de lagrimas artísticas, decidimo-nos. Operação cirúrgica. Extirpação das glândulas lacrimaes. Era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mutt & Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construcção. Era de KLAXON

A REDACÇÃO

ANEXO 7

ANDRADE, Mário de. O Nocturno de Bello Horizonte. Estética, Rio de Ja-neiro, ano II, vol. 1, página 233-247, abril – junho de 1925

NOCTURNO DE BELLO HORIZONTE

A Elysio de Carvalho.

Maravilha de milhares de brilhos vidrilhos,
Calma do noturno de Belo-Horizonte.
O silencio fresco se desfolha das árvores

Tem festas do Tejuco pelo céu!
As estréias baralham-Se num estardalhaço de luzes.
O snr. barão das Catas-Altas
Reúne todas as constelações
Pra fundir uma baixela de mundos.
Bulicio de multidões matizadas.
Emboabas,
 carijós,
 espanhóis de Felipe IV
Ha baianos redondos.
Dom Rodrigo de Castel Branco partirá!
Lumeiro festival.

 Gritos.
 Tocheiros.
O Triunfo Eucarístico abala chispeando.
Os planetas comparecem em pessoa!
Só as magnolias
 — Que banzo dolorido!—
As carapinhas fofas polvilhadas
Com a prata da Via-Lactea
Seguem prá igreja do Rosário
E pro jongo de Chico-Rei. .

Estrelas árvores estrelas
E o silêncio fresco da noite deserta.
Belo-Horizonte desapareceu
Transfigurada nas recordações.

. .Minas Gerais, fruta paulista.
Ouvi qué tem minas ocultas por cá..
Mas ninguém mais conhece Marcos de Azeredo.
Que dê os roteiros de Roberto Dias ?

 Prata
 Diamantes cascadeantes
 Esmeraldas esmeraldas esperanças!
Não são esperanças são turmalinas bem se vê:

 A casinha de taipa,a beira-rio.
 Canoa abicada na margem,
 A bruma das monções.
 Mais nada.
 Os galhos lavam matinalmente os cabelos
 Na água barrenta indiferente.
 As ondas sozinhas do Paraíba
 Morrem avermelhadas mornas cor-de-febre.
 E a febre.

Não sejamos muito exigentes!
Todos os países do mundo
Têm os seus Guaicuí emboscados
No sossego das ribanceiras dolentes.
As carneiradas ficavam pra irás.
O trem passava apavorado.
Só parou muito longe na estação
Pra que os romeiros saudassem

Nosso Senhor da. Boa-Viagem.

Êle ficava imóvel na beira dos trilhos
Amarrado á cegueira.
Trazia só os mulambos necesfearios
Como convém aos santos e
Aos avarentos.
Porém o netinho corria júnção ás janelas doe
[vagões

Com o chapéu do cego ha mão.
Quando a esmoía caía
— Com que triunfo!
o menino gritava:
— Pronto! mais uma!
Então lá do seu mundo
Nosso Senhor abençoava:
— Boa viagem.

Examina a carne do teu corpo.
Apesar da perfeição das estradas-de-ferro
E da inflexível providencia dos horários
Encontros descarrilamentos mortes.
Pode ser! . .
As esmolas tombavam.
— Pronto! mais uma!
— Boa viagem.

Minas Gerais de assombros e anedotas..
Os mineiros pintam diariamente o céu de azul
Com os pincéis das macaúbas f olhudas.
Olhe a cascata lá!
Súbita bombarda.
Talvez folha de arbusto,
Ninho de tenenem que cáí pesado,
Talvez o trem, talvez ninguém.
As águas se assustaram
E o estouro dos rios começou.

Vão soltos pinchando rabanadas pelos ares.

Salta aqui.

Salta

Corre

Viravolta

Pingo

Grito.

Espumas brancas alvas.
Fluem bolhas bolas.
Fumegando espalham.
Grotas
Pedras
Arvoretas.
Pretas.

Pratas.

Itoupavas alvas.
Borbulham milhando em murmúrios chur

[riantes
Nas bolsas brandas l a r g a s das enseadas
[languidas.
De repente fosso!
Mergulho.
Uivam tombando.
Desgarram serra abaixo.
Rio das Mortes
Paraopeba
Paraibuna
Mãmotes brancos!
E o Arassuí de Fernão Dias
Barafustam vargens fora
Até acalmarem muito longe exanimes
Nas polidas lagoas de cabeça pra baixo.

Rio São Francisco o marroeiro dos matos
Partiu levando o rebanho pro norte
Ao abôio das águas lentamente.
A barça que fuma pra Joazeiro
Desce ritmada aos golpes dos remeiros.
Na proa, o olhar distante a olhar
Matraca o dansador:
"Meu pangaré arreado,
Minha garrucha laporte,
Encostado no meu bem
tenho medo da morte."
Ah!.

Um grande Ah!. . aberto e pesado de espanto
Varre Minas Gerais por toda a parte.
Um silêncio repleto de silêncio
Nas invernadag nos araxás
No marasmo das cidades paradas.
Passado a f uchicar as almas.
Fantasmas de altares, de naves doiradas
E dos palácios de Mariana e Vila-Rica.
Isto é. Ouro-Preto.

E o lindo nome de S. José d'El Rei mudado num
[odontologico Tiradentes.
Respeitemos os mártires.
Calma do noturno de Belo-Horizonte.
As estrelas acordadas enchem de AhsL. ecoantes
[o ar.
O silêncio fresco despenca das árvores.
Veio de longe, das planícies altas
Dos cerrados onde o guache passa rápido.
Vvvvvvv. .Passou.
tal qual o fausto das paragens de. ouro
velho!.
.Minas Gerais, fruta paulista.
Fruta que apodreceu.

Frutificou!

Taratá!
Ha também colheitas sinceras!
Milharais canaviais cafésais insistentes
Trepadeirando morro acima.
Mas que chãos sovinas como o mineiro-zebú!
Dizem que os baetas são agarrados.
Não percebi, graças a Deus!
Na fazenda do Barreiro recebe-se opulentamente.
Os pratos nativos são índices de nacionalidade.
Mas no Grande-Hotel de Belo-Horizonte serve-se
[á francesa.
Et bien! J e vous demande un toutou!
Venha a batata-doce e o torresmo fondant!
Carne de porco, não!
O medico russo afirma que na carne de porco
[andam micróbios de loucura.
Basta o meu desvairismo!
E os pileques, quasi-pileques,
salamaleques
da caninha de manga!
Quero a couve mineira!
Minas progride!
Mãos esqueléticas de máquinas britando minérios...
As estradas-de-f erro estradas-de-rodagem
Serpenteiam teosoficamente fecundando o deserto...

Afinal Belo-Horizonte é uma tolice como as outras.
São Paulo não é a única cidade arlequinal.
E ha vida ha gente, nosso povo tostado!
O secretário da Agricultura é novo!
Taratá!
Fábricas de calçados,
Exercícios militares,
Escola de Minas no Palácio dos Governadores,
Na Casa dos Contos não tem mais poetas encar-
[cerados,
Campo de futebol em Carmo da Mata,
Divinópolis possui o melhor chuveiro do mundo,
As cunhas não usam mais pó de ouro nos cabelos,
Motoristas que avançam no bolso dos viajantes,
Teatro grego em S. João d'El Rei
Onde jamais Euripedes será representado.
Ninguém mais para nas pontes, Critilo,
Novidadeirando sobre damas casadas.
— Desculpe, estou com pressa.
Ganhemos o dia!
Progresso! Civilização!
As plantações pendem maduras!
O morfetico ao lado da estrada esperando
[automóveis...,
Cheiro fecundo de vacas.
Pedreiras feridas.
Electricidade submissa.

Minas Girais saxea e atualista

Não resumida às estações termais!
Gentes do Triângulo mineiro, Juiz-de-Fóra!
Fôrça das xiriricas, das florestas e dos campos!...,
Minas Gerais, fruta paulista!.

Alegria da noite de Belo-Horizonte!
Ha uma ausência* de males
Na jovialidade infantil do friozinho.
Silêncio brincalhão salta das árvores,
Entra nas casas desce as ruas paradas
E se engrossa agressivo na Praça do Mercado.
Vento florido roda pelos trilhos.
Vem de longe, das grotas préistoricas.
Descendo as montanhas
Fugiu dos despenhadeiros assombrados do Rola-
[Moça. ..]

Estremeção brusco de medo.
Pavor!
Folhas chorosas de eucaliptus.
Sino bate.
Ninguém.
A solidão angustiosa dos pincaros,
A paz c h u c r a ressabiada das gargantas da
[montanha. ..]

A serra do Rola-Moça
Não tinha esse nome não.
Eles eram do outro lado,
Vieram na vila casar.
E atravessaram a serra,
O noivo com sua noiva
Cada qual no seu cavalo.

Antes que chegasse a noite
Se lembraram de voltar.
Disseram adeus pra todos
E puseram-se de novo
Pelos atalhos da serra >
Cada qual no seu cavalo.

Os dois estavam felizes,
Na altura tudo era paz,
Pelos caminhos estreitos
Êle na frente ela atrás.
E riam. Como eles riam!
Riam até sem razão.

A serra do Rola-Moça
Não tinha esse nome não.

As tribus rubras da tarde
Rapidamente fugiam
E apressadas se escondiam
Lá em baixo nos socavões,
Temendo a noite que vinha.

Porém os dois continuavam
Cada qual no seu cavalo,
E riam. Como eles riam!
E os risos também casavam
Com as risadas dos cascalhos
Que soltos e chocarreiros
Do caminho se soltavam
Buscando o despenhadeiro.

Ah! Fortuna inviolável!
O casco pisara em falso.
Dão no^va e cavalo um salto
Precipitados no abismo.
Nem o baque se escutou.
Faz um silêncio de morte.
Na altura tudo era paz.
Chicoteando o seu cavallo,
No vão do despenhadeiro
O noivo se despenhou.

E a serra do Rola-Moça
Rola-Moça se chamou.

Queria contar todas as histórias de Minas
Prós brasileiros do Brasil.
Filhos do Luso e da melancolia,
Vem, gente de Alagoas e de Mato-Grosso,
De norte e sul homens fluviais do Amazonas e do
[rio Paraná.

E os fluminenses salinos
E os guaseas e os paraenses e os pernambucanos
E os vaqueiros de couro das caatingas
E os goianos governados por meu avô....
Teutos de Santa Catarina
Retirantes de língua seca
Maranhenses paraibanos e do Rio Grande do Norte
[e do Espírito Santo

E do Acre irmão caçula,
Toda a minha raça morena,
Vem, gente! vem ver o noturno de Belo-Horizonte í
Sejam comedores de pimenta
Ou da carne requeitada do dorso dos pigarços
[pequenos,

Vem, minha gente!
Bebedores de guaraná e de assai
Chupadores do chimarrão
Pinguços cantantes, cafesistas ricaços
Mamíferos amamentados pelos cocos de Pindorama...

Tem festas do Tejuco pelo céu!
Barbara Helíodora desgrenhada louca
Dizendo versos desce a rua Pará.
Quem conhece as ingratidões de Marília?
Juro que foi Nosso Senhor Jesus Cristo Êle mesmo
Que plantou a sua cruz no adro das capelas da serra!

Foi Êle mesmo que em S. João d'El Rei
Esculpiu as imagens dos seus santos.
E ha histórias também prós que duvidam de Deus...

O coronel Antônio de Oliveira Leitão era casado com dona Branca Ribeiro do Alvarenga ambos de orgulhosa nobreza vicentina. Porém nas tardes de Vila-Rica a filha deles abanava o lenço no quintal. — "Deve ser a algum plebeu que não ha moços nobres na cidade" E o descendente de cavaleiros e capitães-móres não quer saber de mesalianges. O coronel Antônio de Oliveira Leitão esfagueou a filha. Levaram-no preso a Baía onde foi decapitado. Pois dona Branca Ribeiro do Alvarenga reuniu todos os seus cabedais. Mandou construir com eles uma igreja pra que Deus perdoasse as almas pecadoras do marido e da filha.

Meus brasileiros lindamente misturados,
Si vocês vierem nessa igreja dos Perdões
Rezem três Avé-Marias ajoelhadas
Pra esses dois infelizes.
Creio que a moça não carece muito delas
Mas ninguém sabe onde estará o coronel.

Credo!

Não ha nada como histórias pra reunir na mesma
[casa.

Na Arábia por saber contar histórias
Uma mulher se salvou.

A Espanha estilhaçou-se numa poeira de nações
[americanas
Mas sobre o tronco sonoro da lingua do ão
Portugal reuniu 22 orquídeas desiguais.
Nós somos na Terra o grande milagre do amor!
Que vergonha si representássemos apenas contin-
[gencia de defesa
Ou mesmo ligação circunscrita de amor!
Mas as raças são verdades essenciais
E um elemento de riqueza humana.

As pátrias têm de ser uma e x p r e s s ã o de
[Humanidade.

Separadas na guerra ou na paz são bem pobres
Bem mesquinhos exemplos de alma
Mas compreendidas juntas num amor consciente e
[exato
Quanta história mineira pra contar!

Não prego a guerra nem a paz, eu peço amor!
Eu peço amor em todos os seus beijos
Beijos de ódio, de cópula ou de fraternidade.
Não prego a paz universal e eterna, Deus me livre!
Eu sempre contei com a vaidosa imbecilidade dos

[homens

E não me agradam os idealistas.
E eu temo que uma paz obrigatória
Nos fizesse esquecer o amor
Porquê mesmo falando de relações de povo e povo
O amor não é uma paz
E é por amor que Deus nos deu a Vida.
O amor não é uma paz, bem mais bonito que ela
Porquê é um completamento.

Nós somos na Terra o grande milagre do amor!
E enquanto os outros se pinicam nas vaidades
'Representamos nossa alegoria
E embora tão diversa a nossa vida
Dansamos juntos no carnaval das gentes,
Bloco pachola do "Custa mas Vai!"
E abre alas que Eu quero passar!

Nós somos os brasileiros auriverdes!
As esmeraldas das araras
Os rubis dos colibris
Os abacaxis as mangas os cajus
Atravessam amorosamente
A fremente celebração do Universal!

Não importa que uns falem mole descansado
Que os cariocas arranhem os erres na garganta
Que os capixabas e paroaras escancarem as vogais!
Que tem si o quinhentos-reis meridional
Vira cinco tostões do Rio pro Norte ?
Juntos formamos este assombro de misérias e
[grandezas,
Brasil, nome de vegetal!.

O cortejo fantasiado de histórias mineiras
Move-se na avenida de seis renques de árvores
O Sol explode em fogaréus.
O dia é frio sem nuvens, de brilhos vidrilhos.
Não é dia! não tem Sol explodindo no céu
E' o delírio noturno de Belo-Horizonte.
Não nos esqueçamos da cor loca }:
Itacolomi

"Diário de Minas"

Bondes do Calafate.

E o silencio,
sio.

sio.

Quiriri.

Os seres e coisas se aplainam no sono.
Três horas.
A cidade oblíqua
Depois de dansar os trabalhos do dia
Faz muito que dormiu.
Seu corpo respira de leve o aclave vagarento das

[ladeiras.
De longe em longe gritam desolados brilhos falsos
Perfurando o sombral das figueiras: x
Berengüendens berloques europeus de O r o pa
[consagrada
Que a goiana trocou pelas pepitas de ouro fino.
Dorme Belo-Horizonte.
Seu corpo respira de leve o aclave vagarento das
[ladeiras.
Não se escuta sequer o ruído das estrelas cami-
[nhando.

Mas os poros abertos da cidade
Aspiram com sensualidade com delícia
O ar da terra elevada.
Ar arejado batido nas pedras dos morros
Varado através da água trançada das cachoeiras,
Ar que brota nas fontes com as águas
Por toda a parte de Minas Gerais.

1924
Mario de Andrade

ANEXO 8

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Perspectivas*. Estética, Rio de Janeiro, ano 2, vol. 1, nº3, páginas 272-277, abril-junho de 1925

As palavras depositaram tamanha confiança no espírito crédulo dos homens, que estes acabaram por lhes voltar as costas. A gente começa a admirar-se de que uma porção de civilizações tenha enxergado incessantemente na letra qualquer coisa que não seja uma negação de vida — negação formal, está claro mas nem por isso menos eficiente.

Um estupendo livro ainda por se escrever: o tratado de história da civilização em que se considere o esplendor e a decadência de cada povo coincidindo precisamente com a maior ou menor consideração que a palavra escrita ou falada mereceu de cada povo.

Nada do que vive se exprime impunemente em vocábulos. Os mais sábios dentre os homens têm sofrido um pouco das necessidades a que essa lei os subordina. Eu, Sérgio Buarque de Holanda, acho indiscutível que em todas as coisas exista um limite, um termo, além do qual elas perdem sua instabilidade, que é uma condição de vida, para se instalarem confortavelmente no que só por eufemismo chamamos sua expressão e que na realidade é menos que seu reflexo. Só os pensamentos já vividos, os que se podem considerar não em sua duração, mas objectivamente e já dissecados e n c o n t r a m um termo. Quero dizer: esse termo só coexiste com o ponto de ruptura com a vida.

Os homens que sentiram nitidamente essa ausência do princípio de vida, essa atmosfera irrespirável que nos propõem as formas inteligíveis, já mandam ao diabo tudo quanto possa preencher um termo, tudo quanto caiba entre as quatro paredes de um pensamento comunicável ou espresso. A palavra escrita ou falada só se concilia com a dificuldade vencida, com a energia satisfeita e a paz proclamada depois da guerra. E' em vão que se tentará atrair a tempestade, invocar o demônio ou realizar o mistério dentro do quotidiano, quando não se renunciou à virtude ilusória da linguagem dos cemitérios.

Mas não é sem remorsos que os homens aceitam a falsa paz que as letras impuzeram. A resistência ao milagre caracteriza um estado de espírito que não é bem o dos contemporâneos. Já se ousa pretender mesmo e sem escândalo, que a mediocridade ou a grandeza de nosso mundo

visível só dependem da representação que nós nos fazemos dele, — da qualidade dessa representação. Nada nos constrange a que nos fiemos por completo na suave e engenhosa caligrafia que os homens inventaram pra substituir o desenho rígido e anguloso das cousas. Hoje mais do que nunca toda arte poética ha de ser principalmente — por quasi nada eu diria apenas — uma declaração dos direitos do Sonho. Depois de tantos séculos em que os homens mais honestos se compraziam em escamotear o melhor da realidade, em nome da realidade temos de procurar o paraizo nas regiões ainda inesploradas. Resta-nos portanto o recurso de dizer das nossas expedições armadas por esses domínios. Só á noit enxergamos claro.

Não lhe quero negar leitor o direito que você tem de achar ingênuo e irrealisavel tal propósito. Lembro mesmo, e a seu favor, o trecho admirável de Mareei Proust sobre essas "visões que nos é impossível exprimir e quasi prohibido constatar, porque, precisamente quando se tenta dormir, vemnos a caricia de seu encanto irreal, no instante mesmo em que a razão nos abandona os olhos se serram e antes de se conhecer não só o inefável, mas o invisível, a gente adormece."

Mas de que nos vale ter confiança no milagre se não ousamos transpor aquelle impossível e aquelle prohibido colocados ali por prudência ou por covardia? "Ha muitas cousas no céu e na terra além do que imagina a vossa filosofia", diz Hamleto a Horatio. O certo é que essa filosofia não se interessa senão por divertimento ou por acaso em todas essas cousas que existem na terra e no céu fora de seu alcance. Para os sábios mais consideráveis uma certa amplitude de pensamento acarreta o invencível sacrificio de tudo quanto escapa á lógica da continuidade, de tudo quanto se esalta e afirma, pelo simples facto de ser, um direito á existência, a sua diferença essencial em relação ao que a rodeia e por isso mesmo, implicitamente, a sua singularidade.

A ciência compraz-se em estabelecer um nivelamento, uma uniformidade tal em todas as cousas, que acaba por escluir de seu Universo qualquer objecto que não se resigne a ser um simples termo prás suas equações, um instrumento docü ás suas construcções arbitrarías. O acto elementar de definir, que se encontra á base de toda ciência humana, implica o propósito de instalar todo o objeto de conhecimento numa continuidade fixa e inalterável. Não existe ciência do particular que estude cada cousa em relação á sua própria particularidade.

Todos os nossos conhecimentos pro cedem ao contrario subordinando o singular ao universal e utilizando-se para esse efeito de um sistema de seleção em que só se tem por essencial o que há de constante em uma dada série de objetos. O resto, o que ha em cada um de individual é considerado inútil para a formação do conceito. Acontece porém que para certos homens o essencial continua sendo o que ha de particular, o que ha de milagroso, o elemento irreductível em cada cousa. São esses homens, os que obedecem ás leis divinas e esquecem as outras, as das cidades que reclamam com violência um regresso a esse estado de guerra que não é mais do que uma conformação com a vida. (1)

Mas prá maioria dos homens a morte como quer que seja apresenta encantos e seduções que a Vida está muito longe de lhes proporcionar. Para uma porção de poetas ela tem sido um sinônimo cômodo de mistério e para Sócrates ela apareceu como uma aquisição de pensamento. Nem todos sentiram que não é necessário renunciar á vida para descobrir o "irreal" e que ao contrario o que parece mais real e até mesmo o que se apresenta mais dócil á verificação comporta uma parte de mistério imprevisível e tráe concessões escandalosas ao irracional. Essa ilusão esplica a subsistência, embora disfarçada, em cada um dos nossos actos, de uma aspiração á morte. A própria criação artística não escapou desde os seus inícios a esse pecado original. Parece claro que o próprio impulso que levou os primeiros homens a gravar desenhos nas paredes das cavernas participa muito, não de um desejo de libertação como já se tem dito (isto é libertação no sentido de exaltação: correspondendo a uma expansão de vitalidade), não de um esforço de resistência contra o aniquilamento, mas ao contrario, e acentuadamente, ao desejo invencível dé negar a vida em todas as suas manifestações.

Surge assim em sua expressão artística mais rudimentar esse afan de reduzir o informe á fôrma, o livre ao necessário, o acidental á regra. O desenho regular e monótono dos primitivos, essa exclusão de todos os elementos especiaes e acidentaes que eles revelam mostram claramnte o significado e o sentido da tendência dos homens para uma regularidade abstracta e inanime. Paralela a essa tendência que não é um privilegio do homem primitivo, a necessidade de confissão', essa doença moderna que condena á morte pela palavra e pela sintaxe, todos os

sentimentos que nos oprimem, toda manifestação de vida inoportuna corresponde a essa mesma lei de aspiração ao inerte. (2)

Não me cabe resumir aqui todas as perspectivas que esse ponto de vista me propõe. Não disse ainda porque razão os homens começam a procurar a realidade de preferência na esperança, na recordação e na ausência e porque muitos deles sem renunciar a essa atitude conseguiram revogar para uso próprio a lei de aspiração á morte. Também não disse porque a exaltação do particular resolvesse em certos momentos na anulação de qualquer singularidade, no sentimento dá harmonia de todas as cousas. D i r e i provisoriamente que a vida, apesar de tudo, continua a nutrir sub-repticiamente e por uma espécie de verba secreta as regiões mais ocultas de nossas ideologias. E ' incontestável que os nossos actos e mesmo aqueles que comportam uma série de movimentos irremediavelmente previstos pela lógica e pelo calculo mais precisos, não prescindem dessa parcela de contingente que participa do divino. Deante dessa impossibilidade de opor uma resistência mais eficaz ao mistério que nos sitia por todos os lados, deante do absurdo dessa resistência não ha duas atitudes igualmente legitimas.

Nada mais cômodo, é verdade, que concluir pela vaidade de todos os nossos gestos e pela inutilidade de qualquer atitude, — idéia que o Universo nos fornece a troco de um simples bocejo.

Sérgio Buarque de Hollanda

(1) Nunca será demasiado insistir no que representou para a literatura contemporânea a "descoberta" de que cada indivíduo representa um mundo isolado e muitas vezes indecifrável para os outros bcmens. A idéia da "incomunicabilidade dos espíritos" que coDgt.tiie, pode-se dizer o fundamento e o tema essencial do teatro de um Pirandello já estava admiravelmente expressa numa passagem dos comentar os de Newman aos argumentos de Paley sobre as evidencias do Crstiansmo: "Se quiserem que eu me utilize do argumento de Paley para minha própria conversão direi resolutamente: Mo desejo ger convertido por um silogismo hábil; se quiserem que o mesmo argumento me s rva pra converter a outros, direi: Não me interessa cnvenc-los pela razão sem que seu coração seja atingido.

Os homens nSo podem aceitar integralmente uma verdade, é preciso que cada qual a descubra por si. Teida convicção profunda ba de ser condicionada por essa descoberta.

(2) Digo "doença moderna" apenas por comodidade. Nao ignoro og argumentos que poderiam me opor. Quero dizer que a conf ssão, a necessidade de expressão dos nossos sentimentos mais profundos manifesta- se ments disfarçada entre os contemporâneos. Ha quem atribua ã influencia do confisgionario a extraordinária s tunção de que ainda hoje goza e que mantém o catolicismo romano. (V. Br. WilUom Btekel — The Dephts of the Soul — trans. by Dr. S. A. Tannenbaum — London, Kegan Paul — 1921). O artigo de Prudente de

Moraes, neto, sobre- a sinceridade publicado no ultimo numero desta revista estuda o mesmo assumpto com admirável lucidez.

ANEXO 9

MORAES, Prudente de. *Sobre a Sinceridade*. Estética, Rio de Janeiro, ano II, vol. 1, nº2, páginas 159-164, janeiro-março de 1925

Na Nouvelle Revue française de novembro, o sr. Benjamin Crémieux, estudando em excelente artigo a caça á personalidade, que caracteriza os últimos 25 anos de literatura, propõe ás novas gerações francesas uma orientação diferente. "Ao s e n t i m e n t o da imperfeição moral do homem, diz êle, da anormalidade dos mais normais, Freud, Proust, Pirandello acrescentaram o da nossa imperfeição psicológica. A personalidade humana pulverizou-se; nosso eu fraccionado em tantos eus successivos quantos minutos vive, tenta em vão colar, unificar seus átomos esparsos." "A essa dissolução do eu, corresponde por curiosa contradicção, um verdadeiro misticismo do eu".

Seguindo a Gide e a Proust, estudando Freud, enriquecida de um poderoso método de análise, o monólogo interior, a literatura francesa chegou ao superrealismo "que procura a tradução automática, imediata, do mecanismo desinteressado do pensamento." Os que não aceitam essa "literatura anárquica" de pura introspecção, baseada unicamente na memória, querem uma ordem imposta de fora pra dentro em que os sentimentos são considerados em abstracto e em que a noção de personalidade resulta de esquemas artificiais adicionados.

Ao sr. Cremieux repugnam as duas soluções.. Regeita essa ordem artificial e sente que a anarquia não pôde ser definitiva. Procura outra saída.

Retomando o pensamento de Proust e levando ás últimas conseqüências a psicologia proustiana, o auty de XX si\$le conclúe por uma literatura de imaginação.

Porque "não pôde sair de nós sinão o que em nós temos depositado. Nada pôde haver na imaginação que antes não tenha estado no inconsciente.

Eis-nos, portanto, libertos do terror de ser insinceros. Não temos esse poder." Propõe um constructivismo imaginativo em que o artista crie a unidade e a ordem que não existem. Afirme-se a dualidade do artista e do homem. A obra de um nada tenha com a vida do outro. E talvez se obtenham assim esquemas psicológicos que em vez de ser abstracçOes incarnadas, como na arte clássica e romântica, sejam realidades concretas desincarnadas. O sr Benjamin Cremieux engana-se e sua teoria não pôde satisfazer.

A psicanálise equipara a arte ao sonho. Ela é a conseqüência da luta entre os desejos e tendências instintivas e as forças de toda espécie — a censura — que tentam reprimi-los. Para se manifestarem, esses desejos esperam o relaxamento do sono ou disfarçam-se. Um dos meios de se disfarçarem é a arte. Sublimação. Isto é, aproveitamento por um esforço consciente para fins elevados.

A arte nasceu provavelmente com a reprodução dos sonhos. Depois não eram mais os sonhos,, quero dizer, os f actos sonhados que se reproduziam, mas o próprio estado de sonho que se tentava prolongar mesmo fora do sono e que produzia novos sonhos imediatamente fixados em arte. Isso se dá sempre que a arte se separa nitidamente da historia.

O poeta conta o que sonha. E' um sonhador. Ora. sonho = utopia, desejo impossível. Um desejo difícil que finalmente se realiza, parece um sonho.

Dizendo que não ha nada na imaginação, etc, o sr. Cremieux reconhece isso tudo. Mas não dá ao inconsciente o papel que lhe cabe. Admittindo que não temos o poder de ser insinceros, a sinceridade restricta á pequena parte considerada obrigatória em nós, seria insuficiente. Porque si não ha nada na imajinação que não tenha estado no inconsciente, ha muita cousa no inconsciente que por si nunca chegará á imaginação. E' pçreiso atirar-lhes uma corda por onde possam subir. Considerar forçosa a sinceridade, é apenas um meio de não se preocupar com ela, cousa que sempre se fez. Teria aplicação a uma crítica retrospectiva que quisesse apurar o coeficiente de sinceridade dos "mestres do passado" Essa pretensa sinceridade obrigatória é pretensa apenas. Da luta entre os desejos ou tendências instintivas e a censura, pôde resultar a insinceridade por uma victoria momentânea da censura.

Em vez de desviar ou reprimir essas tendências, o consciente as anula, desenvolvendo artificialmente a tendência contraria. Exemplo: Tartufo. Ora, ninguém pôde impedir que Tartufo escreva. Eisnos outra vez sujeitos ao terror de ser insinceros e eis destruída a base da nova literatura proposta.

Eu disse ha pouco que ha cousas no inconsciente que por si nunca chegariam á imaginação.

Não conseguem, por mais que se esforcem. Esforços que fazem a tortura de certos artistas. A tortura se fôrma por um processo mental semelhante ao das nevroses. E' um estado patológico dó espírito criador.

Nesses casos, ainda que se admitam os princípios do sr. Cremieux, sua teoria não satisfaz. Aos torturados não basta a não insinceridade. Precisam de uma sinceridade total que os deixe curados da outros métodos de cura por psicanálise.

A arte assim compreendida pôde ser censurada por hermetismo e incommunicabilidade. Defeito que apontam no dadaismo e no superrealismo.

Não me parece defeito. Do que acabo de expor, aceitando Freud, conclúe-se que arte é satisfação pessoal. Recentemente, respondendo a uma enquete das Nouvelles Littéraires.

Bernard Shaw disse exactamente o contrario. Para êle "a auto satisfação será a ruina da França" Não tem razão.

Arte é função individual. O artista não deve se preocupar com nenhuma espécie de publico. O público, como a Mulher na Tragédia de Mario de Andrade, é uma "coisa que acontece" O artista se satisfaz, ou procura se satisfazer. Saber si também satisfaz aos outros, é serviço da crítica. Para o julgamento entram factores novos. Entre outros, v principalmente, o grau de originalidade. Obra que não resulta de uma auto-satisfação, é artifício e não arte.

O gozo quasi físico que se segue ao acto da criação artística é igual ao que acompanha a confissão religiosa (desta ha excelente exemplo no Bedalus, de Joyce) ou, em menor escala, a uma confidencia.

Porque arte, em suma, é confissão. "Pourquoi ecrivez-vous f perguntava Littérature. — Escrevo pra me confessar. E' a única resposta

Confessar o quê? O artista não sabe. Os símbolos ocultam suas tendências instintivas. Êle sabe que confessou alguma cousa porque se sente bem.

A crítica que descubra o quê, a exemplo do que acaba de tentar o sr. Charles Baudouin no seu livro sobre Verhaeren.

Romantismo dos sentimentos, romantismo da razão (Renan, France, talvez Gourmont), romantismo da a c ç ã o (Barres) romantismo do conhecimento (Proust, Gide) : agora, romantismo do inconsciente.

* * *

O sr. Cremieux receia uma literatura que se reduza á notação dos sonhos ou dos estados psicológicos que podem ser comparados a eles.

Realmente é um excesso. Passageiro. Talvez necessário. Podendo produzir obras admiráveis, esse processo empregado exclusivamente é fastidioso.

Causa. O monólogo interior já começa a aborrecer.

Provocou mesmo uma sátira do sr. Jean Giraudoux em Juliette au pays des hommes.

* * *

E' preciso escapar desse excesso. O super-realismo explorando o inconsciente á outrance, incide no próprio defeito que quer combater. O preconceito da sinceridade produz uma sinceridade falsa. Sendo impossível suprimir a acção do consciente, a auto-sugestão tirará do inconsciente cousas que êle não tinha. Reduzirá êle a cartola de prestidigitador.

Os superrealistas serão sinceros demais, como o homem que passou por cima do cavalo e caiu do outro lado "montou demais"

Em todo caso, não ha que rechar o automatismo do movimento Dada, júnior. E' uma pequena fase, em breve transposta. As gerações que vierem hão de tomar o problema como o encontrarem. E saberão desenvolvê-lo por si.

Em vez de "explorar o inconsciente pela sinceridade e pela introspecção", o sr. Cremieux quer engana. Parece-lhe que assim conseguiremos esquemas psicológicos que sejam realidades concretas desincarnadas (Desincarnadas, como si deve ser completa a separação entre o homem e o artista?).

Essa literatura "ofereceria amostras de homens aos seus leitores. A arte, em vez de espiar a vida, lhe serviria de modelo"

Velha idéa de Wilde. A imaginação não pôde substituir a introspecção.

Pôde e deve completá-la. A literatura tem lugar prás duas.

* * *

Si vim me meter nessa questão que parece unicamente francesa, é porquê também pôde nos interessar. Nosso problema literário é diferente do dos franceses, mas tem com o deles alguns pontos de contacto. Enquanto tratamos de formar uma literatura, eles tratam de reformar a sua. Si os fins se parecem, os meios são opostos.

Precisamos nos libertar das influências estrangeiras o bastante pra termos fisionomia própria. Eles precisam se submeter o mais possível ás influências estranhas. Sabem disso.

Têm explorado os russos, os ingleses, os negros, embora. Gritam todos com os dadaístas: "A bas le clair génie français"

O Brasil é novo. Menino ainda. A França tenta rejuvenescer.

Prudente de Moraes, neto

ANEXO 10

MORAES, Prudente de. *Aventura*. Verde, Cataguases, ano 1, nº3, página 14, novembro de 1927

Aurora, voz de estranhos céos, aurora, que amargor naquele gesto largo das montanhas!

As casas desse momento, tão isoladas, imagine que davam para uma grande pedra multiforme. Ruas e mais ruas precipitavam-se em torno do sucedido. E os últimos acontecimentos eram de natureza principalmente calcarea como se diz. Eis que de repente o povo irrompe em entusiasmo.

Foi quando silenciosamente as horas uma a uma se puseram a fugir.

Daí a uma tentativa compreende-se que havia um passo ou dois. Assim sendo a segunda hipótese reconhecidamente mais saudável teve a audácia de desaparecer por um caminho desses que a gente não percorrerá jamais. A um certo signal, e como si todos estivessem ligados a uma idéa fixa todos os homens tremeram, enquanto as mulheres e as palavras mais hábeis riam riam perdidamente. A scena se repetiu três vezes. E por absurdo que pareça, nem todo mundo desistiu de conciliar o sono. O sono ao contrario é que tomou maior numero de iniciativas. Percebendo a manobra atrevida não tive duvida em contemplar pessoalmente as nuvens face a face. De todos os lados protestos intrínsecos faziam que sim com as mãos, os pés e algumas orelhas.

Isso porem nunca seria motivo bastante para eu não florir ou amortecer.

Ao contrario. Bem me parecia que a intransigência daquela pobre gente significava alguma coisa mais do que um simples compasso. Compasso? Desses assim eu vi muitos. Quantas vezes calaram-se os gansos, não, pergunte só quantas vezes calaram-se antes dele ser isso. Azul marinho, dirão vocês. Mas nem sempre. Ouíroras sim, reconheço e como negar que assim fosse por um espaço superior ao capitão? Franqueza das franquezas e que melhor coisa ha que não dure o tempo necessário a tais emanações?

Não. Eu vi. Depois de mim que vieram as estrelas. Oh! sem aquele sabor de antigamente, que as fazia tão altas e vacilantes nos seus cantares. Assim como quem diz que a vida está fora de discussão.

PRUDENTE DE MORAES, NETO.