

Nossa América

Revista do Memorial da América Latina nº58 | 2022

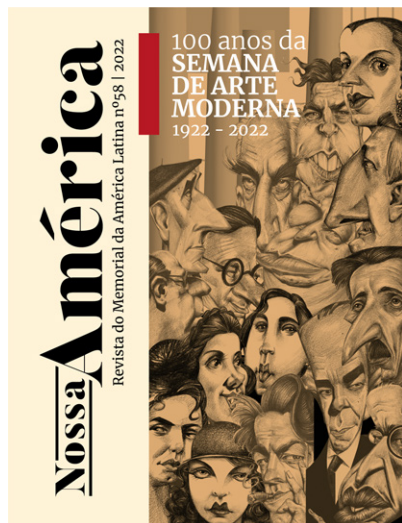
100 anos da
**SEMANA
DE ARTE
MODERNA**
1922 - 2022



- 1 Tarsila do Amaral
- 2 Oswald de Andrade
- 3 Flávio de Carvalho
- 4 Victor Brecheret
- 5 Graça Aranha
- 6 Menotti Del Picchia
- 7 Plínio Salgado
- 8 Di Cavalcanti
- 9 Guiomar Novaes
- 10 Mário de Andrade
- 11 Guilherme de Almeida
- 12 Anita Malfatti
- 13 Antonieta Santos Feio
- 14 Manuel Bandeira
- 15 Villa-Lobos
- 16 Pagu (Patrícia Galvão)



Ilustração de Fernandes
Reprodução da Exposição Pilares de 22, com a curadoria de Jal



João Doria
Governador do Estado de São Paulo

Sérgio Henrique Sá Leitão Filho
Secretário de Estado de Cultura e Economia Criativa

FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA

Conselho curador

Almino Monteiro Álvares Afonso
Presidente

Matheus Gregorini Costa
Vice-presidente

Ruy Martins Altenfelder Silva
Membro do Conselho curador

Sérgio Henrique Sá Leitão Filho
Secretário de Estado da Cultura e Economia Criativa

Patrícia Ellen da Silva
Secretária de Estado de Desenvolvimento Econômico

Vahan Agopyan
Reitor da Universidade de São Paulo – USP

Antonio José de Almeida Meirelles
Reitor da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

Pasqual Barretti
Reitor da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp

Marco Antonio Zago
Presidente da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP

DIRETORIA EXECUTIVA

Jorge Damião de Almeida
Diretor-presidente

Luciana Latarini Ginezi
Diretora do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina

Fabrizio Raveli Bolzan
Diretor de Atividades Culturais

Antônio Eduardo Colturato
Diretor Administrativo e Financeiro

NOSSA AMÉRICA 58

Conselho Editorial
Alexandre Barbosa
Eduardo Rascov
Jorge Damião de Almeida
Luciana Latarini Ginezi
Margarida Maria Krohling Kunsch
Milton Flávio Marques Lautenschlager

Editor
Alexandre Barbosa

Edição, redação, preparação de textos e revisão
Eduardo Rascov
Maristela Debenest

Projeto gráfico
Rafael Bezerra

Pesquisa iconográfica
Maristela Debenest

Produção
Raiane Kely Carvalho Félix
Magaly Pereira de Amorim

Textos: Amanda Gatinho Teixeira, Ana Formoso, Ana Paula Freitas de Andrade, Anna Longano, Bruna Kalil Othero, Cláudia Marins Monteiro, Daniela Dionizio, Eduardo Rascov, Fernando Cunha, Jacicarla Souza, Patrícia Freitas, Romilda Costa Motta e Sullivan Bernardo de Almeida

Ilustração
Elinaldo Meira

Caricaturas
Fernandes, com a curadoria de Jal

Fotografias
Cesar Rocha, Dasha Horita, Débora Klempp e Paola Santos

Imagens: Academia Brasileira de Música; Anna Longano; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – USP; Bruna Kalil Othero; Capilla Alfonsina – Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (México); Casa Menotti Del Picchia; Centro de Estudos Pagu – Unisantia; Fundação Cultural do Município de Belém (PA); Miguel Alandia Viscarra; Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires; Museo Nacional de Arte de Bolívia; Museu Histórico e Pedagógico Dr. Armando de Salles de Oliveira – Município de São João da Boa Vista (SP); Museu Lasar Segall; Museu Villa-Lobos

Os textos são de total responsabilidade dos autores, não refletindo o pensamento de **Nossa América**. É expressamente proibida a reprodução, por qualquer meio, do conteúdo da revista.

NOSSA AMÉRICA É UMA PUBLICAÇÃO DA FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA
Redação: Av. Mário de Andrade, 664, Barra Funda, São Paulo, SP, Brasil. CEP 01156-001
Tel. 55 11 3823-4600
www.memorial.org.br
ISSN 0103-6777

Sumário

- 4** Editorial— De 22 a 22, um século e muitas mudanças
- 6** Memorial e Mário de Andrade: novo endereço
- 8** A primeira bandeira futurista, avanguardia e verdamarelismo
- 18** As artes do cotidiano e a modernidade no Brasil
- 20** Mulheres de 22: conexões através do tempo
- 24** Oswald de Andrade e a “sucessão libertadora da Semana de 22”
- 28** Muito mais que “musa modernista”
- 32** Oswald vestia as calcinhas de Tarsila
- 36** Rupturas e combinações: emoções musicais de 22 a 22
- 42** Uma brasileira feliz
- 46** Somos todos fantoches
- 48** Uma pintora paraense tangencia o modernismo
- 52** Modernismo e a integração latino-americana
- 56** Arte e resistência na Bolívia – o muralismo de Miguel Alandia Pantoja
- 64** Ensaio Pauliceia 2022



Secretaria de Cultura e Economia Criativa



Abaporu (óleo sobre tela, 73,00 x 85,00 cm, 1928, Colección Costantini - MNBL, Buenos Aires, Argentina) Tarsila pintou a tela em segredo, para presentear Oswald, seu marido na época. Conta-se que Oswald, entusiasmado com esse “homem plantado na terra”, chamou Raul Bopp para vê-lo. Bopp sugeriu que se criasse um movimento em torno da pintura e Tarsila, num antigo dicionário de tupi-guarani, encontrou as palavras *aba* (homem), *pora* (gente), *eu* (comer) - homem que come gente. Daí ter se tornado símbolo do Movimento Antropofágico

Reprodução. Cortesia do Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina

De 22 a 22, um século e muitas mudanças

A Semana de Arte Moderna de 1922 completa cem anos neste fevereiro e a Fundação Memorial da América Latina dedica esta edição da *Nossa América* não apenas à efeméride, mas também a perscrutar como o empuxo modernista se espalhou pela cultura brasileira desde então, até atingir a hispano-américa. Ou ser atingida por ela. A ordem aqui não importa, pois nas primeiras décadas do século XX se estabeleceu um rico diálogo entre agentes culturais falantes do português e *hablantes de castellano* do nosso continente. O escritor e diplomata mexicano Alfonso Reyes é um exemplo disso. Ele conviveu e se correspondeu com os grandes nomes da cultura brasileira e latino-americana. Esta edição tem a honra de apresentá-lo ao público atual. Vai nessa mesma ideia de fluxo e refluxo a matéria sobre a contundência do muralismo boliviano de Miguel Alandia Pantoja, que bebe tanto em fontes mexicanas como incaicas.

A revista não podia se iniciar sem abordar uma prova inquestionável de que os modernistas continuam interferindo na sociedade. Em outubro do ano passado, a via que atravessa o Memorial voltou a se chamar Avenida Mário de Andrade, depois de mais de vinte anos homenageando um prócer da ditadura militar. Não é pouco nos dias sombrios de hoje.

E a edição segue com instigante artigo sobre Menotti Del Piccha, uma das personalidades que articularam a Semana, e suas contraditórias crônicas de combate

em defesa do futurismo e de uma raiz bandeirante para a modernização do país. Junto com Mário e Oswald de Andrade, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, fez parte do conhecido Grupo dos Cinco – todos contemplados nestas páginas, ao lado dos grandes Guiomar Novaes, Di Cavalcanti e Heitor Villa-Lobos. Uma artista de igual porte, mas pouco conhecida no Sul é Antonieta Santos Feio, nascida em Belém, em 1897. Há uma discussão em torno do enquadramento da sua obra, se tangenciou o Modernismo ou não. Mas ninguém discute que ela captou o éthos da mulher do povo, inspirando as novas gerações.

Essa é, aliás, uma preocupação presente na maioria dos textos desta *Nossa América*. Como os modernistas são lidos pela geração atual de artistas e pesquisadores? A pergunta permeia todas as matérias, mas principalmente os dois mais autorais, escritos sob a ótica feminista. Um deles tem um título irreverente que fala por si, “Oswald vestia as calcinhas de Tarsila: 7 posições modernistas 100 anos depois”; o outro, “Mulheres de 22: conexões através do tempo”, é uma crônica ficcional que traça um paralelo entre a trajetória inicial de Anita Malfatti e as angústias de uma autora neste mundo patriarcal. Boa leitura.

Jorge Damião de Almeida

Presidente da Fundação Memorial da América Latina



Memorial e Mário de Andrade: novo endereço

No centenário da Semana de Arte Moderna, avenida que atravessa o conjunto arquitetônico latino-americano é rebatizada com o nome do grande modernista

Eduardo Rascov

Tudo começou na noite em que a TV Cultura exibiu um documentário sobre a tomada do poder pelos militares.

Era 31 de março de 2021 e o filme chamava-se *Narrativa de um Golpe – Almino Afonso conta Jango/64*. Nele, o presidente do Conselho Curador do Memorial, Almino Afonso, orador de verve saborosa, contava sobre as duas “cusparadas cívicas” que o senador Auro Soares de Moura Andrade tomou na cara – tascadas pelo deputado federal Rogê Ferreira – na infame madrugada de 2 de abril de 1964. Naquela sessão extraordinária, e sob a alegação de que João Goulart havia deixado o país (o que era mentira), Moura Andrade teve a insolência de declarar vaga a presidência da República. Com isso, forjou um arremedo de legalidade para a ditadura civil-militar que se instalava. E que se estenderia até 1985.

Mário de Andrade • Ilustração de Fernandes
Reprodução da Exposição Pilares de 22, com a curadoria de Jal

No grupo do WhatsApp dos funcionários do Memorial o bate-papo se instalou naquela mesma noite. Pipocavam mensagens revoltadas com o fato de um nome ligado ao golpe dar nome à avenida que cruza o Memorial. Foi quando interveio o próprio presidente da Fundação, Jorge Damião, comprometendo-se a lutar para que a via voltasse a se chamar Mário de Andrade, como havia sido (informalmente) no início do Memorial. “Esta é uma instituição democrática, em que diferentes forças políticas, sociais e culturais encontram espaço”, comentou. “Não convém que seja atravessada por um nome ligado à tradição autoritária”. E concluiu com entusiasmo: “Vamos trocá-lo por um dos maiores gênios da nossa cultura!”. O plano recebeu o apoio dos ex-presidentes do Memorial Fábio Magalhães, José Henrique Reis Lobo e João Batista de Andrade. Na Câmara de Vereadores da Pauliceia, a ideia foi abraçada pelos vereadores João Jorge e Xexéu Tripoli (PSDB). Aprovada, a Lei 17.671 foi promulgada pelo prefeito Ricardo Nunes em 6 de outubro de 2021.

Nada mais justo. Mário de Andrade foi um dos mentores da Semana de Arte Moderna de 1922. As jornadas artísticas tiveram a participação de Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Graça Aranha, Victor Brecheret, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Guiomar Novaes, Heitor Villa-Lobos e Guilherme de Almeida, entre outros. Nomes que entraram para o cânone da arte brasileira do século XX. O simples fato de o festival ter sido realizado no Teatro Municipal foi auspicioso, pois até então o local, inaugurado em 1911, era um templo dedicado à emulação da elite europeia, uma espécie de *belle époque* à brasileira, onde se apresentavam montagens dramatúrgicas, óperas, concertos e balés clássicos, saraus parnasianos e arte acadêmica. A cultura popular era mantida longe disso. A Semana de 22 abalou essas estruturas arcaicas, não só as culturais, mas também as sociais, políticas e econômicas.

As vanguardas artísticas nascentes ansiavam por mergulhar na cultura popular para dela extrair a força transformadora da sociedade. Pode-se afirmar que o Memorial nasce (em 1989) sob a influência tardia dessa ideia de modernidade. A fim de integrar as manifestações culturais latino-americanas, o complexo arquitetônico foi dividido em duas partes. De um lado ficam o Salão de Atos Tiradentes, a Biblioteca Latino-americana, a Galeria Marta Traba e, no meio da grande praça, a *Mão* – escultura de Oscar Niemeyer que se tornou símbolo da cidade e corre o mundo; do outro lado, o Pavilhão da Criatividade Darcy Ribeiro, o Auditório Simón



Foto. Cesar Rocha

Bolívar, o antigo Parlamento Latino-americano (atual Secretaria de Estado dos Direitos da Pessoa com Deficiência) e o prédio da Administração.

Unindo os dois, uma passarela sinuosa, sustentada apenas por uma delicada coluna externa que lembra o pescoço de um cisne. A rua que passa por baixo dessa passarela não existia antes. Ela foi criada durante a construção do Memorial para facilitar a circulação e o acesso ao terminal de metrô, trem, ônibus urbano e intermunicipal. Ora, Mário de Andrade morava a um quarteirão do Memorial, na rua Lopes Chaves, 546. Para ali se mudara em 1921 e ali vivera até morrer, em 25 de fevereiro de 1945. Quatro anos depois, a rua transversal à da sua residência recebia o nome de Mário de Andrade. O seu prolongamento natural, depois de cruzar a avenida Pacaembu, é justamente a via que atravessa o Memorial da América Latina.

Mário de Andrade foi o criador do Departamento de Cultura (hoje Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo). Viajou pelo Brasil coletando material da diversidade cultural brasileira. Criou o projeto do que viria a ser o Iphan, que até hoje norteia os trabalhos dos órgãos de patrimônio. Estreitou relações com escritores latino-americanos e foi um defensor ferrenho da cultura popular. E, claro, escreveu romances (*Macunaíma* e *Amar, verbo intransitivo*), contos, poemas, ensaios cuja importância não para de se expandir. É um grande nome da nossa cultura, como artista e como gestor. Rebatizar a avenida do Memorial com seu nome é oportuno não só pelo centenário da Semana de Arte Moderna. Mas também pela urgência e força simbólica de reafirmar, neste momento histórico, os valores culturais, científicos e democráticos que pautam a nossa ação.

Eduardo Rascov • Jornalista e autor do romance *O Filósofo Voador*.



A primeira bandeira futurista, avanguardia e verdamarelismo

Poeta da semana de 22, Del Picchia vai do jornalismo de combate ao governismo conservador

Ana Paula Freitas de Andrade

Festejado pelo sucesso do seu *Juca Mulato* (1917), Menotti Del Picchia assumiu a seção Crônica Social do *Correio Paulistano* (CP) em 1919. O jornal, um dos mais antigos do país, era nessa época órgão oficial do Partido Republicano Paulista, bancado pela oligarquia cafeeira – tal como a Semana de Arte Moderna –, e dos poucos veículos da grande imprensa que deram voz ao vanguardismo.

Menotti publicou quase mil crônicas¹ no biênio de 1920–22, período heroico do Modernismo. Sob o pseudônimo Hélios, referência explícita ao deus grego do sol, escrevia como aquele que vem iluminar os “velhos e rancidos moldes literários”². Intitulava-se “arauto do modernismo”, “Gedeão da turba futurista de São Paulo” (CP, 22 out. 1921) e outros nomes sugestivos, e anunciava que vinha para arejar “o tempo da arte, iluminando-o com visões libertas e formidáveis” (CP, 14 out. 1921).

Ao lado de Oswald e Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e Anita Malfatti, Del Picchia fez parte do famoso e versátil Grupo dos Cinco³ que, em 1920, passou a divulgar ideias, autores e obras do futurismo italiano, especialmente Filippo Tommaso Marinetti, para agitar o cenário artístico brasileiro, romper com a ordem estético-ideológica e escandalizar a academia. O grupo foi angariando simpatizantes, como Victor Brecheret, Di Cavalcanti, Sérgio Milliet, Cândido Motta Filho e outros; mas também atraindo opositores, sobretudo parnasianos e críticos ferrenhos – os quais rotularam os integrantes do grupo de “os futuristas de São Paulo”. Empertigados e divertidos, os cinco aceitaram o apelido para atrair a atenção e se diferenciar da ala tradicionalista.

Ao lado, Menotti del Picchia no ano da publicação de *Juca Mulato* (1917). Reprodução de foto do cartaz da exposição Rimas e Vidas, a trajetória do poeta itapirense, da Casa Menotti Del Picchia

Menotti batizou de “avanguardistas” os integrantes do Grupo e simpatizantes, e de “passatistas” os críticos, parnasianos e românticos temporãos – numa importação macarrônica das expressões italianas. Em ação polêmico-doutrinária que tem no futurismo substrato e espécie de estatuto da instauração da Arte Nova, Hélios disparava crônicas diárias. Nelas apresentava as obras da nova geração, traduzia excertos dos futuristas Marinetti, Govoni e Soffici, e atacava sem dó nem piedade a literatura “passatista” e a crítica. Essa zona de guerra, essa batalha artística que ele pintava nas páginas do *Correio Paulistano* fica clara na crônica “Odisseia futurista” (CP, 13 jul. 1921).

“Homero, cego vidente, aedo das barbas floridas, empresta-me tua tiorba olímpica, ó criador dos mitos da Hélade, e faz que, em estilo grandiloquo, descreva minha odisseia diária, nesta funambulesca urbe futurista, onde Carlos de Maia, cuja pena lembra a de Alberto Sousa, espanca o admirável Oswald – o maior artista de meu tempo – e fulmina o imortalizado Amadeu, com raios tunantes [...]. Transforma, ó troveiro ciclópico, esta crônica chula numa epopeia, onde eu cante a genialidade dos ignorantes de meu tempo, atrelados ao carroção perro do barão de Paranapiacaba, que sacodem as caudas dos artigos maçudos para espancar as ardentes e vívidas abelhas de ouro da lira sarcástica e admirável de Mário Moraes de Andrade!”

Em sua defesa de inovações no campo artístico–

¹ A produção jornalística de Menotti Del Picchia no período foi reunida por Yoshie S. Barreirinhas, em sua pesquisa de mestrado sob a orientação da Profa. Dra. Telê Ancona Lopez, cujos fac-símiles estão depositados no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

² Em “Livros Novos – ‘O professor Jeremias’”, *A Gazeta*, 18 fev. 1920.

³ Em 1922, depois da Semana, o Grupo dos Cinco é eternizado por Anita Malfatti em desenho, sem a presença de Guilherme de Almeida, mas com a de Tarsila do Amaral, que tinha acabado de voltar ao Brasil.

-literário, com muita bulha e usando de táticas ofensivas contra tudo que considerava caduco, Menotti contudo não esclarecia muito bem os critérios e operações estéticas a serem explorados. Além disso, facilmente se notam aspectos contraditórios nas linhas da crônica citada: ao investir contra as literaturas parnasiana e romântica, o cronista grandiloquente cultiva a retórica e o estilo verborrágicos consagrados por seu tempo para, com naturalidade, defender as propostas futuristas de linguagem concisa, discurso enxuto, construções arrojadas.



Menotti Del Picchia ao centro, Di Cavalcanti e Brecheret à esquerda, Oswald de Andrade e Helios Selinger, pintor carioca ligado à Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro

Mas nem só a atizar batalhas e “incêndios eros-tráticos”⁴ o cronista se dedicava. Imbuído da missão de educar os leitores para os padrões artísticos inovadores, Menotti sabia assumir ar professoral e relativizar as coisas. Na crônica “Peri” (CP, 2 fev. 1921), combinando gesto combativo e espírito didático, ele decreta a morte do índio de José de Alencar, ao mesmo tempo em que explica ser essa a única possibilidade de abertura para temas capazes de representarem artisticamente o mundo do pós-guerra.

“Peri está em plena moda. Matam-no, ressuscitam-no, incensam-no, esfolam-no, ele, o pobre guarani lírico, inofensivo e teatral, que fez a alegria das nossas vovós com suas façanhas e a propaganda do Brasil nos mercados europeus. Mas, o Peri em processo de canonização e em transe de ser assassinado não é, em absoluto, a simpática personagem de Alencar. É um símbolo. É o passado. [...] Em toda a parte do mundo, após a guerra, as coisas mudaram. Mil problemas complexos e imprevistos apresentaram suas incógnitas aos estadistas e pensadores. Na economia, na vida gregária das multidões, na arte, na política surgiram enigmas a solicitar rápida solução. Essas equações trazem termos novos e suas soluções não podem ser procuradas nos velhos elementos de que dispúnhamos como dados conhecidos. [...] Claro é, pois, que, abolindo-se o acervo de conhecimentos surrados se recorresse [...] a interpretações mais vastas e mais modernas, a fórmulas inéditas, que exprimissem integralmente a essência dos problemas atuais, resolvendo-os de maneira satisfatória. Ora, nesse passado reformado, neste ramerrão gasto, nesse ‘periismo’ revogado, não se poderiam encontrar as soluções a que se aspira.”

A série de Cartas a Crispim é outro exemplo do seu didatismo, em que inventa um interlocutor interiorano e ávido por notícias da vida literária na capital. A partir desse mote, decretando que “é tempo de desentupir o caminho da glória” varrendo “os falsos profetas que atulham as vielas da literatura”⁵, ele apresenta escritores que, na sua opinião, estão alinhados com a Arte Nova, traçando retratos bem-humorados de Monteiro Lobato, Guilherme de Almeida, Martins Fontes, Leo Vaz, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e José Lannes.

Esse jogo de forças marca o conjunto de crônicas do período. A controvérsia foi a tônica da recepção das teses futuristas no Brasil, pois não só os “pas-

⁴ Expressão recorrente nas crônicas do autor, em referência a Erostrato, pastor grego que teria incendiado o templo de Diana em Éfeso – como explica Menotti em “Um pintor argentino (Impressões da exposição Quirós)”, *Correio Paulistano*, 17 nov. 1921.

⁵ Ambas as citações, em “Cartas a Crispim – Eles”, *Correio Paulistano*, 4 out 1920.



Fac-símile do primeiro número da revista *Klaxon*, publicação mensal lançada três meses depois da Semana de Arte Moderna. A revista foi publicada entre maio de 1922 e janeiro de 1923 e se dedicou a divulgar as propostas modernistas para a arte brasileira. Nas páginas 5 e 6 da edição inaugural (reproduzidas adiante), a crônica “As visões de Criton – D’o Homem e a Morte”, de Menotti Del Picchia. O texto revela alguns aspectos conservadores apontados neste artigo

Reprodução. Revista *Klaxon*, Mensário de Arte Moderna nº1. São Paulo, maio de 1922 | Cortesia da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – USP

5

AS VISÕES DE CRITON

(D'O Homem e a Morte)

Criton levara-me ao Braz, onde, num pardieiro, agoneizava um operario que trabalhava na Esphyngue. Uma lage, escapando á garra articulada de um guindaste, esmigalhara-lhe metade do corpo. A posta de carne grangrenada era, na cama branca, uma sanfona arfante jungida a um sacco de pelle cheio de ossos triturados. Aquella massa em agonia palpitava numa ridicula e braceante ansia de viver.

Voltavamos a pé do bairro confuso, cheirando a ulha e a miseria. Numa curva de esquina um bonde abalroára uma carroça. Um burro, entalado entre as rodas e os trilhos, com as patas posteriores trituradas, raspava, com os cascos dianteiros o chão de parallelepodos.

Milhares de homens atrefegados e hediondos mexiam-se como formigas. A vida, anonyma e borborschante, rodava, ululando de ambição e miseria como uma hiena faminta. Um cocheiro

vomitava insultos porque a carroça atravancava a rua. Numa taverna, bebedos ganiam como cães. Mães embrulhadas em trapos esbordoavam esqueletos disfarçados em creanças. Estas as insultavam, atirando-lhes pedras. E um pobre estendeu-nos a mão que parecia a estrella dissecada de um polypo:

— Esmola...

— Para que?

Vi, no olhar de Criton, o assassino desejo de estrangular o miseravel. E o architecto disse, abrangendo com a phrase a praça tumultuaria:

— Elles sujam a vida...

No alto do Carmo parámos. Como uma escara de ferida na epiderme de um monstro, o bairro violaceo no crepusculo se empolava com os dardos hirtos das chaminés fisgadas no seu flanco. Flammulas de fumaça lembravam crinas de hippogryphos galopando nas nuvens. E um ceu de incubo, com cumulus de chumbo, esmagava o casario cor de chapa, onde o formigueiro humano, tragico e pululante, espumava na maldição do Paraiso Perdido, arrancando dos proprios ossos, aos

k l a x o n

6

poucos, a vestimentæ ephemera de carne com que o Senhor, por castigo, lheŝ mascarára os esqueletos de mortos, para representarem a farça da Vida...

Criton disse, sem me olhar:

— Elles são settas disparadas para o cáos, illuminadas pelo fulgor do minuto transitorio... Porque não antecipar a queda, vencendo, pela intelligencia e pela vontade, a força inicial que nos projectou do berço, com a trajectoria marcada de um destino? Olha: movem-se como cegos... Correm sobre trilhos traçados pela fatalidade, indifferentes uns aos outros. Parecem formigas. Lembram vermes na carcassa podre de um morto...

Eu olhava.

— Reajamos! Mudemos a horizontalidade da trajectoria traçada para a vertical vertiginosa do nosso destino dominado, até tombarmos, mais depressa, cegos de luz e de sonho, como Icaro da lenda...

Eu olhava. E pensei, accidentalmente, que no meio daquelle formigueiro voracissimo um animal e um homem agonizavam, sem que a vida parasse, como pararia, e o proprio movimento dos astros, no dia em que eu, como um Deus vencido, cerrasse os olhos para a absurda violencia da vida...

MENOTTI DEL PICCHIA

k l a x o n



Menotti Del Picchia • Ilustração de Fernandes
Reprodução da Exposição Pilares de 22, com a curadoria de Jal

satistas” faziam-lhes objeções, mas também, os “avanguardistas” tinham lá suas ressalvas – como Mário de Andrade, que nunca poupou críticas à escola de Marinetti. Convicto do papel de moderador do debate, Dell Picchia fazia simultaneamente observações elogiosas e depreciativas ao futurismo – muitas vezes na mesma crônica, como nos casos de “Arte Nova” e “Futurismo” (CP, 22 jun. e 6 dez. 1920, respectivamente), onde se encontram pérolas como: “uma escola enigmática e doida, que se chamou futurismo.” / “O futurismo, esse apocalíptico grito de guerra contra a rotina, não é tão feio como se pinta.” / “arte doentia que amanhã será apenas uma ridícula memória na história da arte.” / “tudo o que é belo e novo, forte e audacioso cabe na boa e larga concepção de futurismo.”

Desse modo, Menotti vai elaborando um futurismo compósito, adaptado ao contexto brasileiro e que esteia as principais teses da primeira fase modernista. Todavia, percebe-se que o autor é profundamente marcado pela contradição, pois saltam aos olhos tanto a discrepância entre o estilo e os preceitos literários que difunde, quanto a ambivalência da sua postura a um só tempo combativa e apaziguadora.

Modernismo à bandeirante

De imaginação incansável, Menotti simulou a saga dos bandeirantes paulistas, fazendo do futurismo a ferramenta cortante para desbravar a trilha que levaria à Semana Futurista – como foi previamente chamada – ao replicar ideias e termos incendiários de Marinetti. Como amostra da estratégia, tome-se o anúncio que faz da viagem de Mário, Oswald e Armando Pamplona ao Rio de Janeiro para angariar simpatizantes.

“Os paulistas, renovando as façanhas dos seus maiores, reeditam, no século da gasolina, a epopeia das ‘bandeiras’. [...] Os bandeirantes de hoje compram um leito no noturno de luxo e seguem, refestelados numa poltrona de pullman, ardorosos e minazes, rumo da Capital Federal. Anteontem partiu para o Rio a primeira bandeira futurista. Mário Moraes de Andrade – o papa do novo Credo – Oswald de Andrade, o bispo, e Armando Pamplona, o apóstolo, foram arrostar o perigo de todas as ‘lanças, morriões, guantes, lorigas, inclusive murzelos e rocinantes’, do parnasianismo ainda vitorioso na terra do defunto sr. Estácio de Sá.” (CP, 22 out. 1921)

À medida que se aproximava a Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal, Hélios intensificava a propaganda no *Correio Paulistano*, anunciando aos quatro ventos que se revelaria “o que S. Paulo possui de mais culto, de mais sensacional em arte”. E, fazendo a devida reverência à “elite paulistana”, patrocinadora do evento, não deixou de alfinetar: “Como se vê, o ‘futurismo paulista’, que a horrida *passatista* andou a acuar com ganas assassinas, tornou-se a ‘coqueluche’ do nosso *grand mond*” (CP, 7 fev. 1922).



Menotti del Picchia, em 1957, no parque Juca Mulato; ao fundo o bairro Cubatão, em Itapira, lugar no qual encontrou inspiração para escrever o poema *Juca Mulato*

Sem abandonar o tom belicoso, o cronista fez a cobertura completa da Semana, em “O combate”, “A segunda batalha” e “A vitória” (CP, 15, 16 e 18 fev. 1922, respectivamente). Entretanto, ao proferir o seu discurso na segunda noite – publicado na íntegra pelo *Correio Paulistano* em 17 de fevereiro –, optou por colocar água fria na fervura, esclarecendo a relação entre o futurismo italiano e a proposta modernista brasileira.

“A nossa estética é de reação. Como tal, é guerreira. O termo futurista, com que erradamente a etiquetaram, aceitamos-lo porque era um cartel de desafio. Na geleira de mármore de Carrara do parnasianismo dominante, a ponta agressiva dessa proa verbal estilhaçava como um aríete. Não somos, nem nunca fomos ‘futuristas’. Eu, pessoalmente, abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti. Seu chefe é para nós um precursor iluminado, que veneramos como um general da grande batalha da Reforma, que alarga seu ‘front’ em todo o mundo. No Brasil não há, porém, razão lógica e social para o futurismo ortodoxo, porque o prestígio do seu passado não é de molde a tolher a liberdade da sua maneira de ser futura.”

Ao fazer o balanço do evento, Hélios considerou que os “libertadores da Arte” tinham triunfado e deixado a “grande ideia” germinando, apesar do mau comportamento da plateia, o qual ele repreendeu:

“De um lado, artistas de fama diziam versos, recitavam trechos de prosa, enchiam o ambiente de harmonias. De outro lado, alguns indivíduos que chegaram a envergonhar o gênero humano, por dele conservarem apenas o ‘aspecto’, ladravam e cacarejavam.” (“A vitória”, CP, 18 fev. 1922)

Dias depois, publicou na *Crônica Social* uma carta que Mário de Andrade lhe enviara, comemorando o sucesso da estratégia dos “avanguardistas”:

“Realmente, amigo, outro meio não havia de conseguirmos a celebridade. Era só assim: aproveitando a cólera dos araras. Somos todos os pseudo-futuristas, uns casos teratológicos. Somos burríssimos. Idiotas. Ignorantíssimos. Compreendes que com todas estas qualidades só havia um meio de alcançar celebridade: lançar uma arte verdadeiramente incompreensível, fabricar o Carnaval da Semana de Arte Moderna e... deixar que os araras falassem. [...] Estamos célebres! Enfim!” (“Uma carta”, CP, 23 fev. 1922)

Se, por um lado, a proposta era reunir aliados para subverter o cânone artístico-literário, por outro,

depois da Semana, o caminho dos “avanguardistas” bifurcou-se. A partir dessa vivência, em que exercitaram diferentes níveis de consciência, suas práticas literárias tomaram rumos diversos.

Faça o que eu digo, mas não faça o que eu faço – no caso de Menotti, o provérbio popular vem a calhar. Um aspecto intrigante de suas crônicas reside justamente na marca de transição que comportam. Nelas, a contradição se estabelece como chave de apreensão e tratamento dos temas futuristas e de crítica ao passadismo. Esse contraste acentua-se quando se considera a identificação irrestrita de Del Picchia com Gabriele D’Annunzio – escritor que, em oposição à proposta futurista, cultivava um estilo marcado pelas regras do século XIX. Magnífico, pomposo e difuso, o discurso dannunziano pouco tem a ver com o ritmo acelerado e econômico que a literatura do século XX pedia.

Símbolo da cultura passadista contra a qual Hélio travava batalhas homéricas, a obra e a personalidade de D’Annunzio eram consideradas *hors-concours* no seu coração. São inúmeras as crônicas em que elogia a criatividade daquele que considera “o maior gênio latino vivo” (“A cornetinha”, CP, 7 jul. 1921), a encarnação poética do super-homem nietzschiano. Nelas, cultua a personalidade do escritor italiano e acompanha de perto as suas vicissitudes, esposando integralmente seus preceitos literários, suas práxis e ideologia.

“D’Annunzio, essa tragédia viva, inventada pelo seu próprio gênio, no ar e no mar, na guerra e na aventura, procurou um desfecho para a sua existência shakespeariana. [...] Ele, o querido de todas as glórias, que provou todas as emoções, que realizou todos os seus desejos, não pôde – coisa estranha! – realizar o último; morrer como deve morrer um gênio de sua estatura.” (“À procura da morte”, CP, 8 dez. 1920)

Mário de Andrade bem notou a proximidade entre o colega brasileiro e o decadentista italiano:

“Menotti Del Picchia é de uma verborragia altissonante e eloquente. Cansativo mesmo. [...] Menotti [...], como D’Annunzio, impõe no seu estilo. E eleva-nos a alturas tropicais. Há cataratas e perobas. Noroestes e tempestades. Amazonas e Itatiaias. É esplêndido mas cansa, como a paisagem ingente acabrunha.”

Ocorre que tanto a idolatria de Del Picchia por D’Annunzio, quanto a sua ligação com o marinettismo ultrapassam a esfera artística e alcançam a político-ideológica. Enquanto outros modernistas brasileiros discordavam das posturas de D’Annunzio e Marinetti, repudiando suas alianças com Benito Mussolini e o fascismo, o cronista do *Correio Paulistano* as aplaudia calorosamente.

“D’Annunzio, em Fiume, rodeado pelos ‘arditi’, divinamente insubordinados, Mussolini, no Quirinal, carregado pela legalidade ilegal dos ‘camisas negras’, têm o mesmo resplendor de glória na frente. São os santos libertadores da raça. São os super-homens que conservam toda a atávica grandeza, que não se tisna nem mesmo posta entre as mãos maculadas dos egoístas impatriotas.” (“Mussolini e Kemal Pacha”, CP, 30 dez. 1922)

Não se trata de um aspecto de somenos importância, porque se projeta no estrato ideológico das crônicas menottianas. Em meio à defesa do progresso e da liberdade é explícita e recorrente a exposição de ideias retrógradas, como discriminação social,



Para Deputado Federal

**MENOTTI
DEL
PICCHIA**

TRABALHO E
CULTURA

Um nome GLORIOSO E HONRADO
para continuar a defender São Paulo
no Congresso Nacional

CÉDULAS: — CENTRO: 37-1285 - 51-0747 - 35-4468 - 34-5468
SUMARE: 62-2308 — PERDIZES: 51-7127 — JARDIM EUROPA: 80-5999
JARDIM AMERICA: 8-2611 — VILA MARIANA: 70-5899 - 7-1428
BRAZ: 9-6583 — JARDIM PAULISTA: 80-8905.

Ativo militante político conservador, Menotti foi deputado estadual pelo PRP, de 1926 a 1930, e deputado federal pelo PTB, de 1951 a 1963

elitismo, racismo, machismo, misoginia, ufanismo, totalitarismo. Passados cem anos, a título de reflexão sobre a evolução (ou não) da *intelligentsia* brasileira, vale reproduzir alguns disparates de Del Picchia, ainda que causem repugnância.

“Tenho pavor das mulheres que escrevem. Raras são as que escapam ao lirismo doméstico e branco, a literatura dos cueiros e dos ‘miosótis gentis’ [...] a mulher tem uma alta e nobre função na vida: a maternidade. É ali que ela encarna o gênio da Raça, a suprema glória da humanidade. Ali e na arte de embelezar a vida com sua sedução e com sua graça.” (“Rosa Maria”, *CP*, 14 mar. 1922).

“O senso das multidões é medíocre [...] O verdadeiro senso crítico falha nas maiorias, para refugiar-se numa aristocracia de eleitos.” (“A Crítica”, *CP*, 29 set. 1920)

“Nunca acreditei na real existência dos índios, de que os europeus julgam andar cheias nossas praças e avenidas. [...] Admitiu-se essa hipótese romântica como elemento formador da raça, atribuindo-se ao índio vadio, estúpido e inútil, uma função alta no caldeamento do nosso tipo nacional, chegando-se a crer que dele nos vinha a bravura nativa, o espírito de independência selvagem, a altivez reacionária de que somos dotados. Nada mais falso!”⁷

“É claro que as influências estéticas de que nos ressentimos devem ser procuradas nas tradições artísticas das raças emigradas. A atuação estética do aborígine é nula, por um simples fato: porque nunca existiu [...]. Não há, pois, resquícios apreciáveis de arte nos ancestrais do mameluco. E Jeca Tatu, inútil e sem fantasia, não pintou, como os etruscos, os seus potes primitivos.” (“O problema estético em face do fenômeno étnico paulista”, *CP*, 7 set 1922)

Não é difícil imaginar que essa visão tenha contribuído para a separação dos primeiros modernistas. Menotti, Guilherme de Almeida, Plínio Salgado e Cassiano Ricardo compuseram o grupo Anta e lançaram o *Manifesto Verdamarelo* – publicado

pelo *Correio Paulistano* em 17 de maio de 1929 – onde reuniam essas e outras ideias retrógradas e discriminativas, indo na contramão da cultura Pau-Brasil e da Antropofagia, orquestrada pela turma de Oswald, Mário, Tarsila, Anita – a qual era abominada pelos verdamarelos, que a consideravam fruto de um nacionalismo afrancesado. Já na década de 1930, Menotti e Cassiano fundaram o grupo Bandeira, também amparado nas convicções ultraconservadoras.

A trajetória de Del Picchia foi arrimada por um tecido ideológico em que o ufanismo, o elitismo, o machismo e o racismo são fios condutores. Desde a recepção do futurismo italiano e a Semana de Arte Moderna até o Verdamarelismo, esses conceitos foram amplamente discutidos por ele, sendo projetados em contextos históricos, numa tentativa de cravar leituras místico-filosóficas da formação do povo brasileiro e de um construto hodierno de Nação.

Vale lembrar que, como narra em sua autobiografia⁸, Menotti participou ativamente da vida política e dos círculos do poder desde os tempos do *Correio Paulistano*. Quando redator do jornal, despachava diariamente no gabinete do presidente do Estado. Em 1924, sempre do lado governista, tomou parte da revolta tenentista. De 1926 a 1930, foi deputado estadual pelo PRP, e, de 1951 a 1963, deputado federal pelo PTB.

Um dos aspectos mais instigantes das crônicas jornalísticas de Menotti talvez seja a possibilidade de estudar mais a fundo o seu papel de potente formador de opinião atrelado ao partido da situação, e perceber não só como são projetadas as relações que manteve com a nata do poder político na interlocução que estabeleceu com o público, mas também, que lastro essas relações e interlocução deixaram no atual panorama da sociedade brasileira.

6 Apud Yoshie S. Barreirinhas. *Menotti Del Picchia: o Gedeão do modernismo 1920-22*. RJ: Civilização Brasileira, SP: Secretaria do Estado da Cultura, 1983, pp. 26-7.

7 “Matemos Peri!”, *Jornal do Comércio*, 23 jan. 1921.

8 *A longa viagem: 2ª etapa: da revolução modernista à revolução de 1930*. SP: Martins – CEC, 1972.

Ana Paula Freitas de Andrade • Doutora em Teoria Literária pela FFLCH/USP; desenvolveu projetos de pós-doutorado na área de Literatura Brasileira, com enfoque no Modernismo, junto ao IEB/USP.

Fotos e reprodução de panfleto • Acervo Casa Menotti Del Picchia

As artes do cotidiano e a modernidade no Brasil

Uma breve reflexão sobre o legado de 1922

Patrícia Freitas

Há um exercício que costumo propor aos meus alunos logo nas primeiras aulas: pesquisar no Google os termos “arte moderna brasileira”; e, em seguida, filtrar por imagens. É um exercício simples e direto, mas muito revelador. O algoritmo do Google muda alguns resultados, mas onde quer que se esteja, sempre aparece um punhado de Tarsilas, com algumas Anitas, Portinaris, Nerys e Di Cavalcantis pelo meio. Tudo pintura, com exceção de algum Brecheret, aqui e ali.

Não há dúvidas de que essa é nossa arte moderna. É ela que estudamos na escola, que vemos aos montes nos livros didáticos, que está exposta nos museus e é vendida por milhões de reais. E esses são os consagrados artistas modernos, estudados por acadêmicos e louvados pela crítica, tanto de seu tempo como do nosso. A definição de arte moderna brasileira parece, então, girar em torno de um pequeno conjunto de artistas atuantes em São Paulo, majoritariamente homens brancos e de classe social alta. No raiar do centenário da Semana que os consagrou, será que ainda podemos nos convencer desse quadro?

Não estamos apenas cem anos distantes da Semana de Arte Moderna. Uma era se passou. Entre 1922 e 2022 abismos se criaram e seria uma armadilha andar de um ponto a outro sem reconhecê-los. Não teria nenhum propósito celebrar um evento como foi a Semana de 22 sem sublinhar seu caráter privilegiado e sem fazer muitas ressalvas. Ressalvas essas que servem não para diminuí-la, mas problematizá-la, fazê-la servir às questões do presente, e assim de fato transformá-la em legado.

Com isso em mente, eu me junto ao coro dos muitos que se puseram a enfrentar essa memória. A olhá-la de frente e nomear os próprios pontos de herança, os privilégios compartilhados. No meu caso, foram necessários alguns quinze anos de pesquisa, somados à convivência com pensadores não conformados e dispostos, para começar a desestabilizar minha própria visão. Comecei a compreender que enquanto abordava os pintores da Semana de 22 como A arte moderna brasileira, perpetuava lugares de privilégio dos quais eu mesma fazia parte. Não exponho isso para que se pense que me tornei politicamente correta e se deem tapinhas em minhas costas. Tampouco tento justificar minhas escolhas do passado. Mas



Flávio de Carvalho • Ilustração de Fernandes
Reprodução da Exposição Pilares de 22, com a curadoria de Jal

Flávio de Carvalho talvez seja um dos mais multifacéticos modernistas. Engenheiro de formação, excepcional desenhista e pintor, também foi cenógrafo e figurinista. Em 1956, interveio estrepitosamente no campo da moda, ao propor o *new look*, novo estilo de vestimenta masculina, adaptada ao clima tropical

é preciso compreender que questionar esse legado é, para alguns como eu, questionar a si mesmos e seu papel como educadores e pesquisadores.

Com tudo isso em mente, pergunto: como seria possível ver 1922 a partir de 2022? Como acessar essa memória sem manter os silenciamentos e apagamentos que lhe são correlatos? Para nossa sorte, essas perguntas têm sido a tônica de muitas pesquisas importantes, que se abrem e se debruçam sobre temas de extrema relevância, como as artistas mulheres, arte indígena, as questões urbanas, a produção moderna fora de São Paulo, fotografia e cinema, e as artes do cotidiano. Prova disso é o extensivo ciclo 1922: Modernismos em Debate, promovido em 2021, uma parceria entre o Museu de Arte Contemporânea (MAC/USP), a Pinacoteca de São Paulo e o Instituto Moreira Salles (disponível nos canais das instituições no YouTube).

No que diz respeito particularmente às artes do cotidiano, a contribuição modernista é patente, em nível nacional. Assim demonstram pesquisas como a da professora Paula Ramos (UFRGS), sobre o *art déco* nas ilustrações das publicações da Livraria O Globo; e também a pesquisa sobre as artes decorativas nas residências cariocas, desenvolvida pela professora Marize Malta (UFRJ). Trabalhos que frutificam e operam uma efetiva mudança na maneira como vemos essas ditas “artes menores”. Foi no mesmo intuito – de debater uma nova maneira de compreender o modernismo no Brasil – que, entre 2018 e 2020, se reuniram pesquisadores de diversos níveis, liderados pela curadora e atual diretora do MAC/USP, Ana Magalhães. O grupo, do qual fiz parte, se formou para curar uma exposição com variadas obras, de diferentes artistas modernistas brasileiros, organizadas em torno da circulação da linguagem moderna pelo cotidiano paulistano. Trata-se de estudos para murais, ilustrações, cartazes, desenhos para figurinos de balé, estampas, entre outros exemplares da atuação ampla e diversificada de artistas como Di Cavalcanti, John Graz, Regina Gomide-Graz e Vicente do Rego Monteiro.

Projetos para um Cotidiano Moderno no Brasil: 1920–1960 – exposição em cartaz no MAC/USP até junho de 2022 – agrupa de maneira inédita um conjunto de obras que fornece ao público novos ângulos para compreender a produção de artistas consagrados. Partimos da premissa que a produção modernista não se resumiu à pintura. Tampouco se restringiu a um conjunto de preceitos vanguardistas, cuja principal função seria romper com o público e confrontá-lo¹. Entendemos que o projeto de modernização de São Paulo passava pela estetização do cotidiano, pela cir-

culação de uma linguagem que permeasse a vida das pessoas, e que de fato proporcionasse uma experiência do viver moderno. Isso eleva esses estudos e desenhos a um novo patamar, reabilitado de seu lugar de “artes menores” e de primos pobres da grande pintura.

Vista em seu todo, essa exposição cria um forte argumento. Ela atesta o quanto essa produção foi importante para que a modernidade se instaurasse em São Paulo, imbricando-se na vida das pessoas, povoando suas atividades corriqueiras e moldando seus costumes. Ela também coloca em xeque as ideias do evento único, do marco fundamental e da pedra fundante, que tanto se atribuiu à Semana de 22. Pelo contrário, demonstra como esse processo foi amplo, semeado por décadas de uma produção plural e constante de variados artistas junto a outros agentes culturais, como arquitetos, decoradores, editores, músicos etc..

A Semana de 22 foi um processo amplo, semeado por décadas de produção plural de variados artistas como arquitetos, decoradores, editores e músicos

Embora a exposição trate particularmente de São Paulo – uma vez que, como mencionado, seu ponto de partida é o acervo do MAC/USP –, já sabemos que existe um diversificado espectro de modernistas que criaram e produziram muito além da Pauliceia, nos quatro cantos do país. Esse acervo tem sido disseminado por diferentes cidades e museus brasileiros.

A ampliação das vozes modernas é uma oportunidade de inclusão. É uma chance de mostrar a importância de outros protagonistas, como mulheres, pobres, negros e indígenas e sua relevante contribuição para a construção de um Brasil moderno.

¹ Quem não se lembra da batida anedota que, entre vaias e xingamentos, os modernistas foram alvo de tomates de um público que pouco queria saber deles em 22?

Patrícia Freitas • Professora do Departamento de Teoria da Arte e Música da UFES. Doutora em História, pesquisa modernismo no século XX

Mulheres de 22: conexões através do tempo

Um sonho com Anita, Tarsila e os críticos de ontem e hoje

Anna Carolina Longano

Eu gosto dos sonhos, eles são verdade e são mentira. São ficções criadas por nós, muito ou pouco surreais, mas baseadas em coisas que já vivemos, sentimos, conhecemos ou desejamos. Eu estava sonhando até que... até que... que barulho é esse? Ah, o despertador!

07:22

Acordo ansiosa. É hoje o dia da crítica sobre o livro. Não foi fácil conseguir a atenção do crítico, mas estar no tempo certo é tudo: em 2022, estamos comemorando cem anos da Semana de Arte Moderna de 1922. Estamos comemorando ou só falando sobre isso?

Não importa, chegou a minha vez. Como mulher, não estou acostumada a estar na hora certa, no tempo certo, no lugar certo, com a roupa certa ou o comportamento certo. Mas, finalmente, é a minha hora, um livro (independente) de dramaturgia infantil (feminista) sobre a Semana de Arte Moderna de 1922, com protagonismo de Anita Malfatti¹, receberá uma crítica de um figurão da literatura.

Levanto e não olho o celular. Não quero que nenhuma mensagem me tire o prazer da surpresa. Tomo banho ouvindo minha lista de músicas. Pitty canta uma resposta rock e sarcástica para Amélia, Doralyce samba nossa existência independente de um homem, Ekena se dispõe a dividir nosso fardo de existir e Elza termina clamando que nos deixem cantar, dançar, escrever, viver até o fim... enquanto me seco, dou risada, pensando se minha lista heterogênea de estilo, mas não de

temática, causaria vaias ou palmas em um Theatro Municipal lotado.

Visto minha camiseta que convoca quem me vê a lutar como uma garota, sirvo um café recém-passado na caneca da Mulher Maravilha e penso se devo ou não passar um batom vermelho. Empacada entre aceitar minha beleza natural ou a representatividade de empoderamento do batom vermelho, resolvo fechar a caixa de maquiagem e abrir o *notebook*.

Leio a crítica. Felizmente, não passei o batom vermelho e nenhuma outra maquiagem. O rímel estaria borrado pelas lágrimas, e a associação entre o batom vermelho e a triste figura de um palhaço seria inevitável.

O homem que fez a crítica disse que, pela capa, a expectativa dele havia sido muito alta, mas o conteúdo havia decepcionado, afinal, já estamos

Nessa viagem, somos diferentes mulheres, mas com uma coisa em comum: nossas histórias são esquecidas, apagadas, silenciadas, consequência de narrativas controladas por uma sociedade patriarcal, machista, racista, homofóbica

em 2022 e não basta ter um discurso feminino (nino, não nista!) para se fazer um livro.

Choro. Tenho raiva. Não, ódio. Logo vem a vergonha. Não era a minha hora, mulheres. Desculpem-me. Eu sou uma fraude.

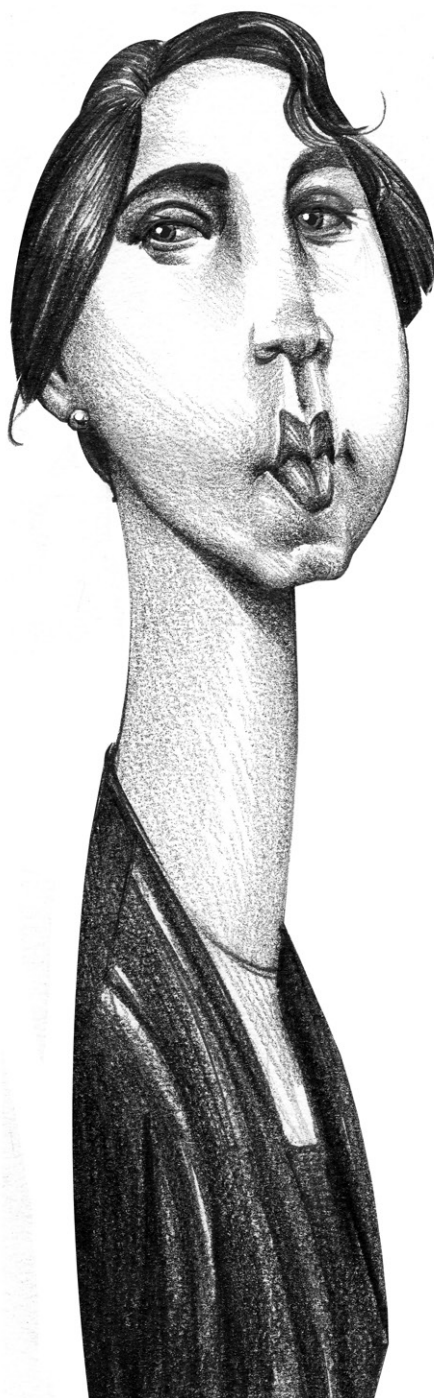
Olho a capa do livro, aquela que animou o crítico. Vejo a representação que o desenhista fez de Anita Malfatti, sentada, pintando com sua mão esquerda, sorrindo, com um vestido laranja vibrante. Minha vergonha aumenta ainda mais. Como ela conseguiu?

08:22

Não tenho mais tempo para chorar, engulo em seco minha raiva, meu ódio, minha vergonha e minha inutilidade, e sigo para o próximo compromisso, pois a agenda de hoje não permite um segundo a mais de mimimi. Como vou conseguir?

No meio da aula do doutorado, depois do professor falar com excitação nome e sobrenome de milhares de homens europeus e norte-americanos, ele fala daquele jeito sobre “a socióloga boliviana lá”. Sabe? Não, não a socióloga, mas o jeito de falar. Sabe aquele jeito que evidentemente é sarcástico, mas, se eu for descrever, não posso acusá-lo de nada?

Anita Malfatti • Ilustração de Fernandes
Reprodução da Exposição Pilares de 22, com a curadoria de Jal



Ué, ele só não lembrou o nome dela, ele só falou com uma entonação diferente, ele só deu um sorriso de canto de boca e arregalou os olhos porque ele está vivo, isso é crime, agora?

Baixo a cabeça, não sei se com raiva, cansaço ou vergonha, mas o que interessa é que embarco com a tal socióloga, a Silvia Rivera Cusicanqui, e lembro de quando li sobre a relação com o tempo dos *aymaras*, povo que compõe a ancestralidade de Silvia. Ela dizia que o futuro estava às nossas costas, estamos no presente, olhando para o passado. O tempo está ali, parado, e nós nos deslocamos por ele.

Deixo meu corpo seguir a agenda do dia, e o resto de mim segue a proposta de Silvia, ando pelo tempo, entre 2022 e 1922, converso com a socióloga boliviana, a pintora brasileira e com outras mulheres que encontro por aí...

11:22

Nessa viagem, somos diferentes mulheres, mas com uma coisa em comum: nossas histórias são esquecidas, apagadas, silenciadas, consequência de narrativas controladas por uma sociedade patriarcal, machista, racista, homofóbica – e segue uma longa lista de opressões. Tanto faz o tempo, as memórias sobre/com/das mulheres parecem ser sempre frágeis, estranhas, borradas, ou simplesmente não existem.

Talvez por meu corpo ainda estar em sala de aula, converso com a argentina pesquisadora de memória e ditadura, Elizabeth Jelin. Ela me diz que memórias são objeto de disputa, conflitos e lutas. E que toda a memória é um recorte, é parcial e é excludente, pois não conseguimos produzir todos os pontos de vista, dar visibilidade a todas as pessoas envolvidas em grandes processos. As memórias, assim como a produção artística, são recortes. Mas será que esse recorte precisa ser violento?

12:22

Lembro agora porque quis escrever sobre a Semana de Arte de 1922 com o protagonismo de Anita Malfatti. Bem, fiz isso porque ela realmente foi uma das protagonistas desse evento. Mas, em 2018, ano em que escrevi o livro, eu simplesmente não sabia disso.

1 O livro *Aconteceu às 19:22* é uma dramaturgia infantil feminista premiada pelos governos federal e estadual, editado e publicado em julho de 2021 pela Cia. Ruído Rosa. O livro está disponível para venda e faz parte do acervo da biblioteca do Memorial da América Latina.



Capa de *Aconteceu às 19:22*, com ilustração de Lauro Freire, projeto gráfico de Lygia Pecora, editoração de Vítor Freire

Reprodução. Cortesia da autora

Enquanto ando para o trabalho, recorro ao apagamento das mulheres me fez querer escrever o livro. Mas eu só o escrevi porque havia um edital que premiaria, em dinheiro, os textos selecionados. Sim, escrevo isso pois é urgente desmistificar arte e artistas. Artistas são pessoas, nossas produções artísticas são reflexo de como pensamos, sim, mas também da sociedade e do tempo em que estamos inseridas.

O mito da artista genial... bem, não existe um mito que une genialidade e mulheres! O mito *DO* artista genial e de uma obra de arte eterna e universal é uma bobagem patriarcal, excludente, opressora e que deve ser combatida.

Sem a possibilidade do prêmio em dinheiro, confesso que não teria escrito o texto. A necessidade de pagar contas, somada às jornadas extenuantes de trabalho como artista e professora, acrescidas da instabilidade econômica e social de artistas, são problemas que existiram e existem, que fazem com que eu, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e muitas outras artistas saibamos que nossa arte precisa ser paga.

Assim como o Estado, na época da ditadura, foi responsável por comprar e preservar muitas obras de artistas brasileiras, incluindo as modernistas (que, ao contrário dos homens, estavam esquecidas), o

Estado novamente foi o responsável por propiciar que uma obra de arte feita por uma mulher fosse criada, premiada e pudesse dar o primeiro passo para sair da tela de um *notebook* até virar um livro. Um livro duramente criticado! Quem diria, até ontem, eu achava que tinha feito um grande trabalho. Agora, apenas tenho vergonha... desculpem-me.

13:22

Aproveito que estou com uma janela no trabalho e, antes de começar a planejar aulas e corrigir provas, esquento minha marmitta e, entre garfadas, ligo para minha mãe.

Ela não sabia que sairia uma crítica sobre meu livro. Sinceramente? Nem acho que ela lembra que escrevi um livro. Ela fez a parte dela, apareceu no lançamento, elogiou, chorou ao receber seu exemplar autografado. Mas, provavelmente, nunca mais tocou no livro. Estamos conversando e ela percebe, pela minha voz, que estou em um dia ruim. Ela percebe, mas não pergunta.

Não a condeno de não querer saber de minha história. Ela não sabe de minha história, mas eu sei menos ainda da dela. Lembro que foi em um *podcast* que ouvi Heloisa Buarque de Hollanda dizendo que as feministas de hoje desconhecem a história do feminismo brasileiro, desconhecemos o que tantas mulheres viveram, lutaram, passaram e conquistaram antes de nós. Concordei na época e continuo concordando. Não sei a história de quase nenhuma mulher, seja minha mãe, sejam as feministas do século XX.

E quando fui escrever sobre a Semana de Arte Moderna de 1922, também não sabia quase nada de Anita Malfatti. Conhecia apenas informações básicas sobre o evento: tinha alguns artistas envolvidos, aconteceu no Theatro Municipal na cidade de São Paulo, artistas fizeram coisas chamadas de malucas para sua época, e até hoje a gente sabe o nome de alguns dos envolvidos, como Mário de Andrade (que é nome de um centro cultural e avenida na cidade de São Paulo), Oswald de Andrade (que se relacionou com duas mulheres que fizeram algumas coisas legais, e também é nome de centro cultural na cidade de São Paulo), Heitor Villa-Lobos (que é nome de biblioteca na cidade de São Paulo), Tarsila do Amaral (que foi tema de uma exposição em 2019 que lotou o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, o MASP) e Anita Malfatti (que... eu conhecia como a outra mulher menos popular).

O que estudei sobre as mulheres na Semana de 22 não é surpreendente: pouquíssimas mulheres participaram do evento (com informações desconstruídas sobre quem eram, se participaram diretamente, se expuseram suas obras modernistas ou as criaram após o evento); Tarsila do Amaral não estava no Brasil naquele momento; e, ainda que o primeiro lampejo de raiva e força para o surgimento do evento tenha sido uma crítica que Anita sofreu, os nomes dos homens são os protagonistas.

Estudei a história do evento, a relação de Anita com ele, pesquisei, fui lendo, me reconhecendo, percebendo as semelhanças em ser uma artista mulher, mesmo com quase cem anos de diferença entre mim e Anita Malfatti. Tantas semelhanças, inclusive uma crítica.

Dou a última garfada em minha marmita, a comida está fria e desce atravessada. Meu olho mareja, mas me controlo. Agora estou maquiada e não quero ser aquela que chora no trabalho. Engulo a raiva, que fica travada na garganta junto com a comida, aumentando aquele bolo indigesto, e vou trabalhar.

17:22

O que se passou nessas últimas horas não importa. Bem, importa, mas não consigo escrever. Preencha com sua imaginação. Mas não preencha, por favor, com o que fiz. Preencha com o que imagina que pensei e senti durante esse tempo.

Aceite, como aceitei, o convite de Conceição Evaristo. Ao escrever sobre Anita Malfatti e a Semana de 22, eu tinha fatos, documentos. Mas para o que a memória patriarcal esqueceu, aceitei o convite de Conceição e inventei. Escrevi uma representação de Anita, de sentimentos, desejos, medos e vontades que não eram só dela, mas que são meus e de muitas artistas mulheres, de muitas mulheres.

Misture sua voz com a minha, e você saberá como passei, saberá qual é a dor quando sofremos uma crítica severa, a insegurança quando ousamos na forma/conteúdo do que fazemos, o medo da violência contra nossos corpos e nossos trabalhos, e a esperança, que insiste em aparecer, de que as coisas irão mudar para melhor.

19:22

Enquanto empurro o carrinho de supermercado, o preço do arroz vira só o estopim para toda a raiva que estou segurando dentro de mim, raiva que só

aumenta conforme viajo pelo tempo e entendo que eu e Anita sofremos uma violência!

Seja de uma forma física mais direta, seja através de uma crítica, seja através do esquecimento de nosso trabalho, de nossa história, seja através das triplas jornadas, parece que somos ligadas por correntes de violência que atingem e prendem diferentes mulheres, de diferentes formas, em diferentes tempos.

Ao longo dos anos, muitos homens escolheram (e escolhem) quem são as pessoas que merecem ser lembradas, contadas, registradas. Anita Malfatti foi fundamental para a Semana de 22 e, ainda que não tenha sido esquecida, ela não é o grande destaque. Pergunto-me então quantas outras mulheres foram totalmente ignoradas, e suas produções artísticas, esquecidas? Quantas de nós não estavam/estão fazendo algo e um crítico decide que o que fizemos não foi bom o suficiente? E o que devemos fazer? Desistir?

Bem, eu não condeno quem desiste. Ainda tenho uma longa noite pela frente e não sei como vou chegar ao final do dia. Mas, para aquelas que não desistem, em seu dia a dia, em suas pequenas ações, façam como Anita, e não parem de fazer o que vocês sabem!

Continuemos criando narrativas e espaços para nós, para as protagonistas, as coadjuvantes e as esquecidas. E continuemos lutando para que a sociedade não consiga nos esquecer, apagar, ignorar e violentar por mais nenhum segundo.

Este texto é uma ficção que representa violências e lutas reais nas histórias das mulheres. Desde 2018, pesquiso a ficção, com base em fatos históricos, para criar representações de mulheres. Neste texto, alguns fatos são apresentados: a crítica que Anita Malfatti recebeu, a falta de visibilidade das artistas mulheres e a publicação do livro Aconteceu às 19:22. Mas somente na ficção um livro independente de dramaturgia infantil feminista receberia a atenção – e uma crítica – de um figurão da literatura.

Anna Carolina Longano • Escritora, atriz, pedagoga e mestra em Ciências pela USP. Doutoranda no Programa de Mudança Social e Participação Política da EACH/USP, é cofundadora da produtora artística Cia. Ruído Rosa.

Oswald de Andrade e a “sucessão libertadora da Semana de 22”

A fome de liberdade do autor perpassa o debate cultural e influencia a ação de artistas indígenas, como Denilson Baniwa

Ana Maria Formoso Cardoso e Silva

A personalidade dinâmica de Oswald de Andrade se mostrou em variados gestos. O prefácio a *Serafim Ponte Grande*, de fevereiro de 1933, certifica que o autor não via embaraço em questionar sua visão de mundo a partir de novos parâmetros, em reposicionar-se e em expor abertamente esse processo. O texto esclarece que a ficção que o segue, elaborada na década de 1920 em torno das aventuras do protagonista ascendido financeiramente, já nasce defasada. Para não perder o compasso da História, Oswald já não pode ignorar o horizonte da luta social que o marxismo recentemente lhe apresentara. “O meu relógio anda sempre para a frente.” Seu maior compromisso nunca deixou de ser o de não estagnar – aliás, mais do que compromisso, sua maior necessidade, porquanto vital à sua essência moderna.

A declarada ruptura com sua inconsciência burguesa, ainda que oferecesse desafios incontornáveis ao escritor enquanto práxis, era força motriz, pela propulsão da palavra, para o avanço pretendido enquanto discurso. Nesse aspecto, tal declaração não difere das manifestações de contestação ou de ruptura anteriores. Em artigo de 1918, no *Jornal do Comércio* (SP), ao fim da famosa Exposição de Pintura Moderna de Anita Malfatti, polemizada

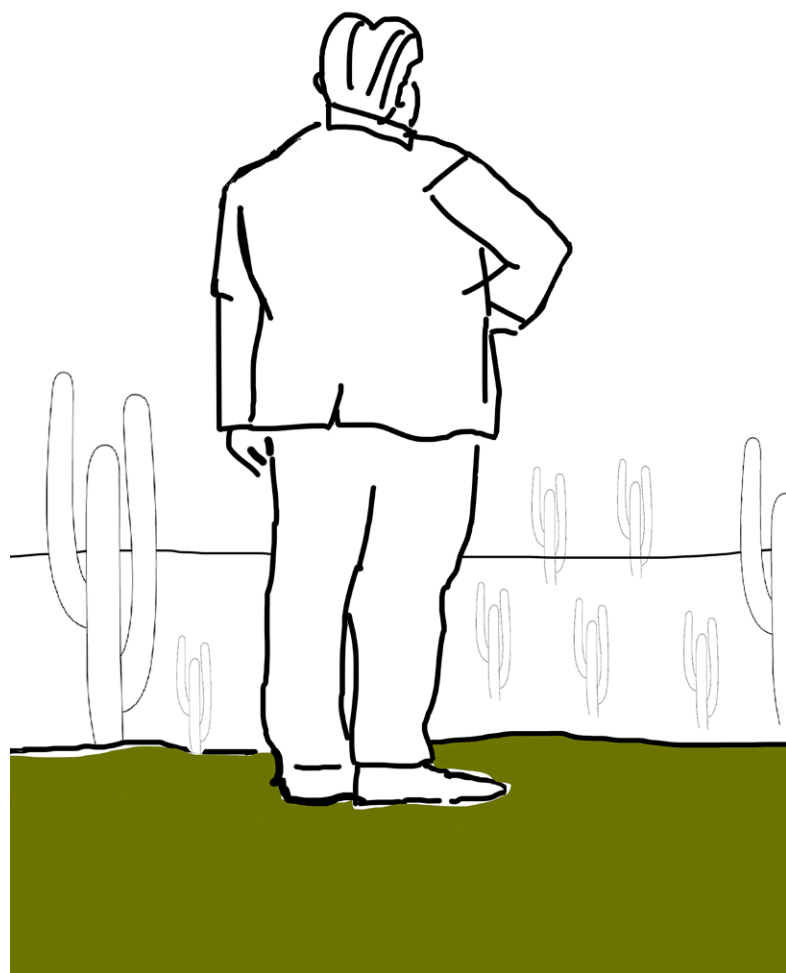
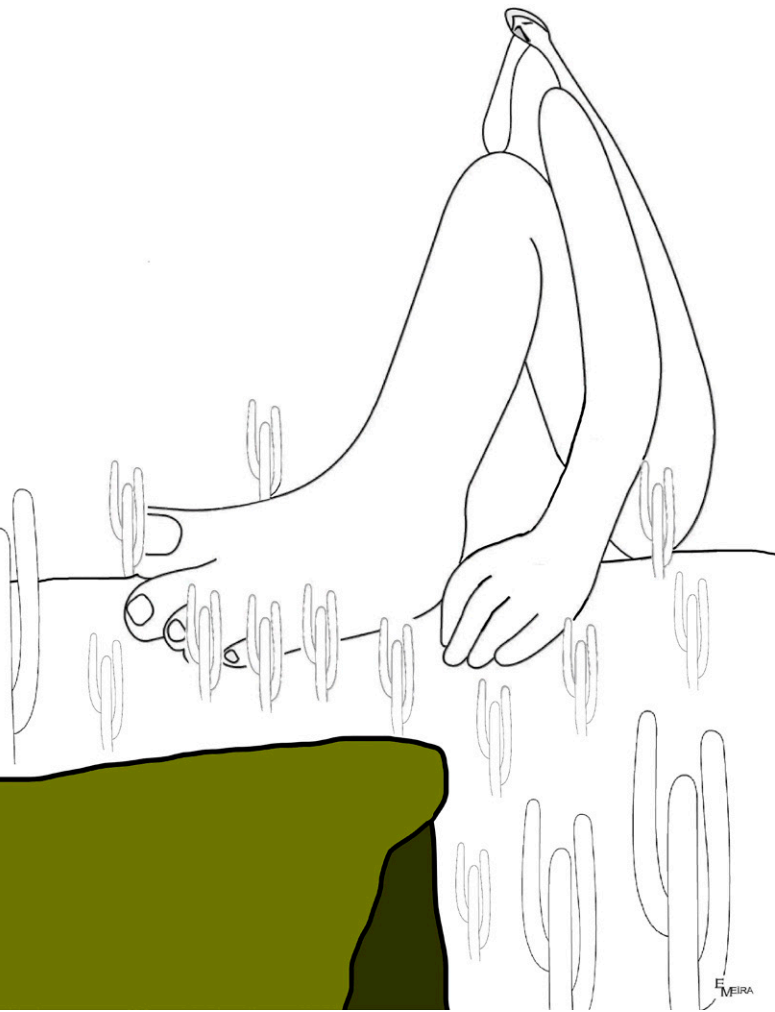


Ilustração de Elinaldo Meira

por Monteiro Lobato, não deixa de se pronunciar sobre o impacto da mostra sobre o “preconceito fotográfico” então vigente nas artes plásticas. Uma resposta tímida, subscrita por iniciais, por sua pouca autoridade frente ao opositor naquele momento, como admitiu posteriormente. Se esse miado se torna rugido nos anos seguintes, notadamente em 1922, também não é por plena certeza da realização dos propósitos estéticos defendidos, mas sim pela urgência de romper com a imposição de fórmulas limitantes. O salto evolutivo – em termos de síntese formal e de invenção crítica – entre a narrativa de *Os condenados*, de 1922, e a de *Memórias sentimentais de João Miramar*, de 1924, ao evidenciar, por um lado, a assincronia entre a irrupção do discurso de franca inovação e a sua concretização, por outro, também faz ver a atividade incessante do relógio oswaldiano.



Essa constante atualização interessava aos modernistas de modo geral, não só no Brasil como no mundo, haja vista a frequente reorganização dos grupos, com cisões motivadas por novas tendências, redefinição de afinidades pessoais ou mesmo vaidade; mas há de se reconhecer a proeminência de Oswald como anunciador de propostas na década de 1920, invariavelmente configuradas como chaves de libertação. Em 1924, com o apelo à valorização da “originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica”, já que “não há luta na terra de vocações acadêmicas”, o *Manifesto da poesia pau-brasil* aprofunda a pauta da independência cultural, propondo uma poesia de exportação. Em 1928, os dois elementos anteriores – a relevância do que é “bárbaro e nosso” e a necessidade do combate – são reelaborados e potencializados pela ótica antro-

pofágica. Esta, extrapolando o campo estético, já não defende simplesmente medir qualidades com o inimigo e eliminá-lo sumariamente, mas, em tese, absorver seus atributos de maneira crítica, transmutando-os, num processo digestivo que resulte na incorporação da força alheia.

Radicalizando essa orientação, em fevereiro de 1929, Oswald, correspondente relapso, escreve a Alceu Amoroso Lima propondo contenda pública, via imprensa, entre católicos, bolchevistas e antropófagos, numa clara demonstração da confiança no conflito como elemento produtivo. No mesmo espírito, no mês seguinte, lança a segunda dentição da *Revista de antropofagia*, que se dá com o abalo ou mesmo o fim de relações com vários modernistas (Mário de Andrade e Alcântara Machado, por exemplo), que agora se tornam alvos de Oswald em arriscada operação extremista. Os rompimentos alcançam agora um estágio mais crítico, por atingir os modernistas mais próximos, praticamente levando a um ponto de não retorno da coesão grupal.

Esse trajeto permeado de rupturas – com os inimigos passadistas, com os amigos modernistas e com sua própria postura boêmia que encobria o burguês dos anos 20, conforme o prefácio a *Serafim Ponte Grande* –, inclui-se no que Oswald chamou de “sucessão libertadora da Semana de 22”, em carta publicada em 1935 na revista *Ritmo*. A expressão minora as fraturas frente à continuidade dada pela busca da liberdade, esse fio condutor que o faz interligar a antropofagia à adesão ao marxismo.

Essa conexão, especialmente, diz muito sobre o pensamento do escritor a partir da década de 1930. Ela pode ser captada na sutileza da construção de um personagem de *Marco zero* – romance cíclico iniciado nessa época, mas publicado, em dois volumes, apenas nos anos 1940. O projeto era fazer um panorama de São Paulo após a crise de 1929. Vários tipos sociais são convocados, entre os quais um indígena destribalizado, condição que, por si só, concentra tensões. É impossível não associá-lo ao “índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz”, contra o qual Oswald investe no *Manifesto antropófago* de 1928. No nome cristão do personagem, Antônio Cristo, juntam-se o prenome desse colonizador homenageado por José de Alencar e o selo da unção batismal. Nas suas primeiras cenas em *Marco zero*, ele parece ser um índio às ordens do dito mundo civilizado, um “índio manso”, como Peri; mas o desalinho do vestuário, que reúne gravata e botinas de futebol, indicia a assimilação postíça dos costumes.

As camadas de que a colonização o revestiu são desveladas aos poucos, principalmente depois que ele é obrigado a conviver com a cachorra da sua amante. Os modos polidos e a docilidade da cadela o incomodam, talvez por ver consumada nela a própria domesticação impingida a ele. Mesmo que não consiga compreender o processo histórico e sociológico que o moldou como trabalhador rural sob o comando de um latifundiário, esse estranhamento já sinaliza um índio bastante distante daquele das “óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses”, que o *Manifesto antropófago* rejeita. Não que Antônio Cristo, cujas ações na narrativa não são nada nobres, seja um potencial participante da Revolução Caraíba defendida no Manifesto, ou da Revolução Brasileira, pela qual lutam os militantes comunistas de *Marco Zero*; mas ele também não se adéqua ao papel de soldado da Revolução Constitucionalista, da qual deserta. Essa indefinição, essa falta de lugar e de propósito, serve bem a um romance que pretende flagrar uma sociedade em movimento, em crise, em busca de reorganização, o que, na visão marxista com que Oswald gere a composição, pode indicar novos rumos na História, o princípio de uma nova ruptura

Antropófago antropofagizado

Ao retomar a questão da antropofagia nos últimos anos da sua vida – já rompido com o Partido Comunista, mas sem pôr o marxismo totalmente de lado –, é interessante notar a recorrência, nos seus textos, da citação ao capítulo Dos canibais, dos *Ensaio*s de Montaigne, do qual destaca o espanto de índios do século XVI, em visita à corte de Rouen, na França, diante da ausência de revolta dos miseráveis contra a opulência dos palácios e diante da subordinação de um guerreiro vigoroso a um rei decrépito. Para Oswald, esses indígenas seriam talvez um ideal de evolução do índio Cristo, rumo a uma consciência da luta de classes e da necessidade de antropofagizar o oponente, em protesto claro contra a colonização. A importância dessa ruptura pendente por séculos na nossa história é ressaltada num curto texto que o escritor, já bastante debilitado, enviou para o Encontro dos Intelectuais em 1954, a respeito da “reabilitação do primitivo”, pela valorização da sua “alta concepção de vida”. Se vivesse para persistir nessa causa, que novas libertações Oswald veria como necessárias?

Para além dos movimentos artístico-culturais dos anos posteriores ao falecimento do escritor – notadamente o Concretismo, que liberta a palavra no espaço gráfico, e o Tropicalismo, que, nos seus diversos ramos, funde a ousadia da expressão à crítica a costumes e pressões políticas – e de várias



Oswald de Andrade • Ilustração de Fernandes
Reprodução da Exposição Pilares de 22, com a curadoria de Jal

outras manifestações inspiradas por ele, a proposta aqui é focar na ligação de Oswald com o universo indígena, inclusive pela urgência de se dar visibilidade ao pensamento e à produção cultural desses povos na contemporaneidade.

Um avanço ao qual o antropófago provavelmente se veria impelido seria o aprofundamento do seu olhar sobre o indígena, considerando que suas menções ao “primitivo” são permeadas de viés simbólico, sem sinais claros de envolvimento concreto com questões fundamentais da sua existência. Para romper com a limitação desse enquadramento, próprio do silenciamento imposto pela colonização, que concebe a realidade “primitiva” como algo acabado e datado, é coerente imaginar que Oswald tivesse apetite para absorver as atuais manifestações da luta desses povos da floresta em todos os espaços que consigam ocupar.

Mais do que o alimento estético, político, ecológico ou existencial, sua fome de liberdade certamente o faria apreciar a passagem da condição de antropófago para a de antropofagizado nas devorações críticas do seu legado por artistas/ativistas indígenas, como na exposição Reantropofagia (2019), com curadoria de Denilson Baniwa. Este, a propósito, em obra homônima, também pôs à mesa o modernista Mário de Andrade, reapropriando-se da lenda de Macunaíma. Aliás, segundo frequentemente afirmam esses artistas, sua própria atuação no universo da *arte* – conceito esse vindo na bagagem europeia a serviço da representação do olhar colonizador – é também uma forma de apropriação, ou antropofagização, desse campo.

Voltando a questionar quais apelos de atualização Oswald deveria atender, ao penetrar na concepção de vida do indígena para manter seu relógio em pleno funcionamento, é impossível não pensar no meio ambiente. Seria crucial ir além do interesse na “riqueza vegetal” como mero fato estético, fixado no *Manifesto da poesia pau-brasil*, numa época em que se vê a ameaça de essa riqueza não permanecer nem mesmo como fato. Porém, mais que isso, tentar qualquer aproximação com o pensamento indígena sem abolir a cisão entre o vegetal e o animal (humanos aí incluídos) implicaria ficar bastante aquém da compreensão da essência do ser indígena. Como disse Ailton Krenak: “A ideia da natureza separada dos sujeitos coletivos é resultado dessa violência colonial abissal como um desequilíbrio ecológico”¹. A fusão desses elementos é perfeitamente sintetizada no mural *Selva Mãe do Rio Menino*, de Daiara Tukano, na empena de um edifício em Belo Horizonte. A obra representa selva e rio nas figu-

ras humanas de mãe e filho, os quais, abraçados, mostram-se em sua plenitude, ao contrário do que ocorre quando se agride essa intimidade, a exemplo do sufocamento do Rio Doce, em 2015. Assim como os murais mexicanos animaram Oswald, nos anos 1930, à composição de um romance social engaja-

Para romper com a limitação desse enquadramento, próprio do silenciamento imposto pela colonização, que concebe a realidade “primitiva” como algo acabado e datado, é coerente imaginar que Oswald tivesse apetite para absorver as atuais manifestações da luta desses povos da floresta em todos os espaços que consigam ocupar

do, cuja grande protagonista é a terra (embora do ponto de vista da posse, e não do pertencimento), sem dúvida, ele não ficaria indiferente a obras como essa e à visão que a gerou. Na sua ausência, todavia, sejamos nós a nos inspirar para romper com o que ainda embarga as liberdades a serem conquistadas.

¹ No artigo “Ecologia política”, *Ethnoscintia*, v. 3, 2018.

Ana Maria Formoso Cardoso e Silva • Graduada em Letras e em Linguística, mestre em Teoria e História Literária e com doutorado em Teoria e História Literária, todos pela Unicamp. Atualmente é pós-doutoranda no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).



Muito mais que “musa modernista”

A trajetória de Patrícia Galvão, a Pagu, que saiu dos círculos modernistas para se engajar nas lutas operárias

Romilda Costa Motta

Pagu • Ilustração de Fernandes
Reprodução da Exposição Pilares de 22, com a curadoria de Jal

Pagu ainda era adolescente na Semana de 22, mas a inquietude, a disposição ao embate, o engajamento e o desejo de mudanças dos primeiros modernistas são indissociáveis da trajetória de Patrícia Galvão (1910-1962). Poeta, romancista, jornalista, militante política, promotora literária e incentivadora do teatro amador – suas múltiplas faces não podem ser esquecidas.

Embora tenha sido tão atuante, o rótulo de “musa modernista” a perseguiu, fazendo com que aspectos relevantes de sua biografia ficassem ofuscados. Mesmo aqueles que conheciam suas realizações e quiseram homenageá-la caíram na armadilha de representá-la como tal. Carlos Drummond de Andrade, em um belo texto de 1962, por ocasião da morte de Patrícia, referiu-se a ela como “musa trágica da revolução”. Augusto de Campos, ao descrever como iniciou a organização da antologia de Pagu, em 1975, contou que Décio Pignatari compôs uma faixa publicitária para a capa da revista *Através* (nº 2), com os dizeres: “Patrícia Galvão – musa-mártir antropófaga”.

O Modernismo no Brasil aglutinou uma diversidade de nomes, propostas, lugares e regiões, linguagens artísticas, correntes estéticas e perspectivas políticas. Considerando apenas São Paulo, pode-se afirmar que essa heterogeneidade somada à efervescência cultural e política da época logo fizeram evidenciar diferenças notórias entre seus integrantes. Quando Patrícia Galvão passou a frequentar a casa de Tarsila e Oswald e a participar das atividades, em outubro de 1928, as polarizações ideológicas e acomodações entre “modernistas históricos” já estavam evidenciadas, levando-os a se fragmentarem em rumos diversos.

Sua chegada aos círculos modernistas causou alvoroços. O poeta Raul Bopp, que a apelidou de “Pagu”, escreveu o poema “Coco de Pagu” (1928). Os versos colocavam ênfase na sensualidade do corpo e do olhar, evidenciando o quanto a aparência e o comportamento irreverente da jovem poeta afetavam o imaginário masculino. A partir dali passou a ser construída e alimentada sua representação como “musa do Modernismo”. Pagu foi retratada por Emiliano Di Cavalcanti (1929) e por Candido Portinari (1933), mas foi sobre Oswald de Andrade que exerceu maior fascínio, levando-o a romper com Tarsila.

Disposição para questionamentos e polêmicas, expectativas e desejos de rupturas, aproximações com leituras e teorias marxistas, entre outras afinidades, uniram Pagu e Oswald afetiva e



Pagu nos anos 1920

Reprodução. Acervo Lucia Teixeira/ Centro Pagu — Unisanta

intelectualmente. Os dois se afastam dos núcleos modernistas e compartilham ideias, projetos e a vida. Seu filho, Rudá de Andrade, nasce em 1930.

No ano seguinte filiam-se ao Partido Comunista. Pagu torna-se a responsável pela seção A Mulher do Povo do jornal *O homem do povo*, que edita com Oswald. Ali, propugna mudanças no lugar, nos papéis e nas normas sociais para mulheres. Afirmando a militante e revolucionária como o ideal da “nova mulher”, polemiza com diferentes perfis, condena comportamentos de grupos femininos: as jovens normalistas, as senhoras católicas, as feministas sufragistas lideradas por Bertha Lutz (rotuladas como “feministas burguesas”), e ainda a anarquista Maria Lacerda de Moura.

Bastaram oito edições em tons fortes de polêmica para que o jornal fosse empastelado por estudantes da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Pouco tempo depois, em Santos, onde o Partido Comunista encontrou ambiente favorável para organizar ou participar de algumas das principais manifestações grevistas do período, Pagu inicia sua militância. Na “cidade vermelha” começa também uma sequência de muitas prisões.

Vive a primeira metade dos anos 1930 em intensa militância. Em 1933, sob o pseudônimo de Mara Lobo, publica um dos primeiros romances proletários brasileiros (ou romance social), *Parque industrial*. Acata as diretrizes do Partido e deixa Oswald, tido como “intelectual burguês”; abre mão da experiência da maternidade em moldes tradicionais, deixando Rudá aos cuidados do pai; e vai para o Rio de Janeiro. Passa pelo processo de “proletarização”,

trabalhando em fábricas; panfleta, organiza células, mobiliza trabalhadores(as).

Mas adoece e é “devolvida” pelo Partido à casa de Oswald. Recuperada, às próprias custas se lança sozinha a uma viagem pelo mundo durante dois anos. Passa pela Alemanha, Manchúria, Japão, até chegar à União Soviética para conhecer o comunismo real. Entrou no país com uma credencial de militante que o PC lhe fornecera para a viagem, desejando ver-se livre da “presença escandalosa” de Pagu. Em sua autobiografia, ela narra ter vivenciado sentimentos díspares: emoção pela visita ao túmulo de Lênin e decepção por deparar-se com os campos de trabalho e a fome. A seguir, fixa-se na França e convive com integrantes das vanguardas francesas. Ao participar de manifestações de rua contra os fascistas, é ferida pela polícia, presa e por fim deportada, no fim de 1935.

O retorno não foi fácil. Pagu é novamente presa, em janeiro de 1936, na esteira da chamada Intentona Comunista. Adoece gravemente na prisão, é internada, foge e volta a militar, mas é recapturada. Ao todo, cumpre quatro anos e meio de detenção. Sofre no corpo e na alma a privação da liberdade, a separação do filho – agora também imposta por Oswald –, as violências do sistema prisional

Da esquerda para a direita, à frente: Patrícia Galvão, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Elsie Houston e Eugênia Moreyra, atrás: Benjamin Péret, Oswald de Andrade, Álvaro Moreyra e Maximilien Gauthier. Foto tomada por ocasião da exposição de Tarsila do Amaral no Rio de Janeiro, em julho de 1929

Reprodução. Acervo Lucia Teixeira/ Centro Pagu— Unisanta



Patrícia Galvão, Oswald de Andrade e Rudá de Andrade – 1930

Reprodução. Acervo Lúcia Teixeira/ Centro Pagu— Unisanta.



e o abandono e as humilhações pelos próprios integrantes do Partido. Rotulada como “agitadora individual”, “sensacionalista e inexperiente”, “de atitudes escandalosas e degenerada sexual”, Patrícia é expulsa do PC em 1937. Sai da prisão em julho de 1940, profundamente ferida e marcada. Lida com a depressão e o alcoolismo, mas não se aquieta. Nos anos seguintes, ressignifica sua prática política. Em parceria com o companheiro, Geraldo Ferraz, publica *A famosa revista*, romance com denúncias implacáveis ao autoritarismo e à exacerbação burocrática do Partido Comunista.

Como jornalista, atuou em diversos órgãos de imprensa, no eixo Rio–São Paulo. Em *A Tribuna*, de Santos, foi responsável pela coluna De Arte e de Literatura. Dirigiu críticas a artistas modernistas, inclusive membros da primeira fase. Desafinou o coro das louvações a Candido Portinari, que teria se deixado seduzir pelo Ministério da Educação, o que afetava a sua obra. Não contemporizou nem com Mário de Andrade, que havia sido seu professor de poesia no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo no período em que cursava a Escola Normal. Acusou-o de representar a “desistência” – que em 1941 ele havia condenado.

Patrícia Galvão acompanhada de dois policiais, na transferência da prisão para prestação de depoimento, em Santos, 1931. Reprodução de imagem de internet.<http://www.misslittlecherry.wordpress.com>



Os incômodos com figuras do Modernismo – aos que Pagu chamava de “acomodações” – respingaram em Tarsila do Amaral. Numa crônica escrita em 1950, por ocasião da exposição retrospectiva da pintora, Pagu ressalta seu apreço por Tarsila, declarando ver nela o “primeiro caso de emancipação mental entre as mulheres paulistas”. Assinala que a artista havia ousado, ao se colocar à margem de sua classe, descobrir os problemas sociais e produzir quadros destruidores de sua visão de mundo prévia. Mas, ao analisar as obras da pintora a partir de seu período áureo (1925–1930), afirma perceber um declínio criativo nas produções, que não apresentariam nenhuma outra descoberta.

O espírito inquieto de Patrícia a levou, nos anos 1950, a participar da fundação da Associação dos Jornalistas Profissionais, a engajar-se no incentivo ao teatro amador e na luta pela construção do Teatro Municipal de Santos.

A beleza e a ousadia da jovem Pagu aos 18, 19 anos chamaram a atenção. E não se ignora que em alguns momentos ela tenha tirado proveito dessa imagem para atingir alguns objetivos. Mas merece maior reflexão o fato que, mesmo com uma atuação considerável nos campos da cultura e da política, o estigma de “musa” tenha reverberado bem mais, chegando aos dias atuais.

Romilda Costa Motta • Pesquisadora da UFABC, doutora em História pela USP. Autora de *Em busca de liberdade. Práticas políticas e representações de si nos escritos autobiográficos de Patrícia Galvão e Antonieta Rivas Mercado* (Editora Intermeios), resultado de sua pesquisa no doutorado.

Oswald vestia as calcinhas de Tarsila

Sete posições modernistas 100 anos depois

Bruna Kalil Othero

I

minha mãe sempre fala gritando. é a marca da nossa linhagem, é o que nos faz quem nós somos, é a nossa identidade nacional. às vezes me sinto mais filha da minha mãe do que filha do Brasil, esse pai degenerado, que me deu vida, propósito, alegria, uma quantidade absurda de tesão e AGORA TIRA TUDO DE MIM. claro que estou gritando, sou o espelho da minha mãe, uma vez escrevi um poema pra ela que falava isso, como éramos similares, mulheres pequenas com bundas grandes, e comparei suas coxas às montanhas de Minas Gerais, e chamei o poema de MÁTRIA, oposto simétrico de PÁTRIA, palavra pra identificar nossa nação e nosso pai, sim, *pátria amada Brasil*, como podemos amar alguém que nos odeia, *minha mãe nunca* me contou seu segredo, como ela lidou com as mentiras de meu pai durante tantos séculos, às vezes parece que ela não tá nem aí, mas eu sei que tá sim, ou ao menos eu tô, agora estou em outro solo, terra estrangeira infértil para frutas tropicais, e aqui há bandeiras em todo canto, sinto como se tivesse perdido meu mapa, caminhando entre placas ilegíveis, ah, se eles soubessem como eu sou inteligente na minha língua mãe, se vocês soubessem, há tantas palavras que diria agora, mas eu preciso continuar engolindo, sufocando minha língua natural pra dentro, o problema é que

eu não sou O QUÊ eu falo eu sou COMO eu falo

& há coisas que só não existem porque não são nomeadas.

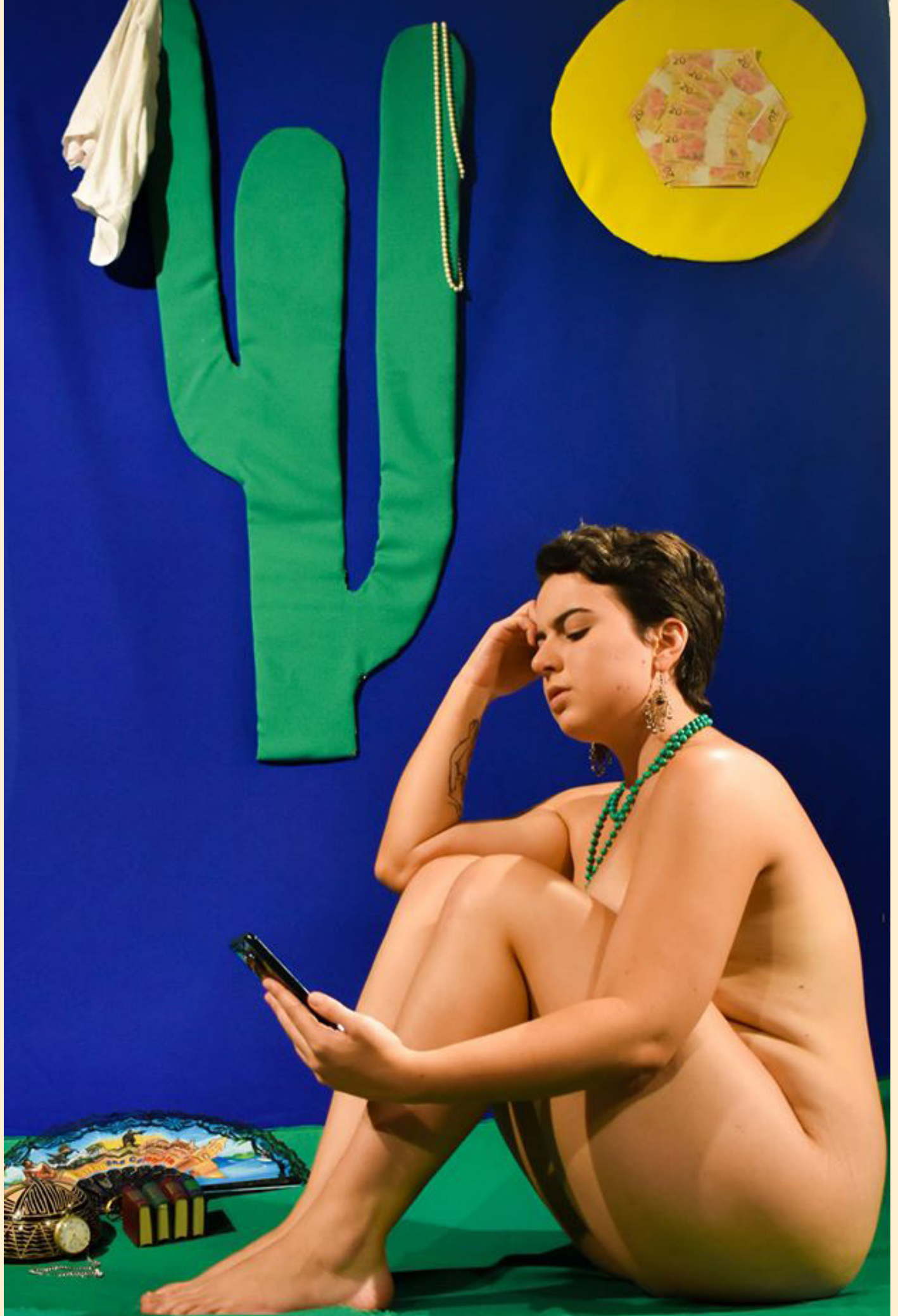
O que me dá mais tesão no Modernismo é a transgressão. Eles desrespeitaram os clássicos que vieram antes, ressignificando esse legado; pois eu quis fazer o mesmo. Cem anos depois, eles são o cânone absoluto: por que não usar sua própria transgressão *contra eles*?

II

Desde que os conheci, levo os modernistas pra minha cama. E pro banheiro. Lia com amor, paixão, tesão mesmo. Aí entrei na Letras da UFMG, que tem total devoção por esse movimento literário. Penetrei profundamente na obra deles nesse momento com um olhar mais apurado, além de conhecer a fortuna crítica e teórica sobre seus textos, um oceano de referências: Antonio Candido, Paulo Prado, Roberto Schwarz, Sábato Magaldi, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado – esses homens que vocês conhecem. Já no mestrado, veio essa ideia de fazer um livro sobre a Semana de 22, que foi selecionado num prêmio comemorativo do Ministério da Cultura, hoje extinto. Como reler esses caras, 100 anos depois? Não há outra opção: pelo deboche. Tive que ter coragem de tirar do pedestal aqueles nomes sacralizados na minha formação, essenciais para que eu compreendesse o que era poesia, professores mesmo, que me ensinaram quase tudo que sei sobre o assunto. Tirei a roupa das estátuas, percebi que eles eram humanos: também tinham cu e soltavam pum. Engavetei o meu respeito imenso e os explorei, escarafunchei todas as suas estranhas, porque os li menos como mitos e mais como homens – muito masculinos e brancos que eram. À exceção do Mário, cuja “cor duvidosa”, segundo Oswald de Camargo, ainda suscita debates. Não dá pra escrever um livro sobre identidade nacional no século XXI ignorando essas tensões. Então, o lugar

Ao lado, releitura do *Abaporu*, em performance visual apresentada no lançamento do livro de poemas de Bruna Kalil Othero, em novembro de 2019.

Foto: Divulgação. Bruna Kalil Othero

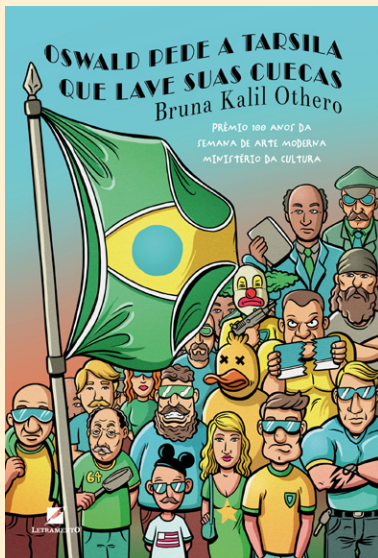




Um dos “quadros” da *performance* visual faz referência ao poema “o matriarcado de pindorama”, publicado no livro: *tarsila do amaral quando pintou-se a si / de manto vermelho / não pensava que / anos depois / viraria propaganda da boticário*
Foto: Divulgação. Bruna Kalil Othero

de onde leio esses monstros sagrados é a lavanderia. Quis lavar a roupa suja deles, as cuecas, as partes baixas, vis, deixadas de lado nessa beatificação cega que a academia faz com grandes escritores. E fazendo isso, também fui obrigada a mirar o espelho, porque as minhas mãos, assim como as de todos os brancos, estão sujas de sangue. E eu busco reconhecer isso na minha escrita. Por fim, o que me dá mais tesão no Modernismo é a transgressão. Eles desrespeitaram

os clássicos que vieram antes, ressignificando esse legado; pois eu quis fazer o mesmo. Agora, 100 anos depois, eles são o cânone absoluto: por que não usar sua própria transgressão *contra* eles? Afinal, segundo Mário de Andrade no Prefácio Interessantíssimo: “Que tal? Não se esqueça porém que outro virá destruir tudo isto que construí.”



Premiado pelo Ministério da Cultura em 2018, o livro traz uma coletânea de poemas que se propõem a “lavar a roupa suja dos modernistas, de forma contemporânea e bem-humorada”. Capa do premiado ilustrador Cristiano Suarez
Reprodução. Divulgação. Bruna Kalil Othero

III

Agora *Oswald pede a Tarsila que lave suas cuecas* vai sair em espanhol, no México, pelas Ediciones El Humo, com uma tradução da primorosa Paula Abramo. *Oswald le pide a Tarsila que le lave los calzones* quer chegar perto dos nuestros hermanos y preguntarles se el machismo literario también habla con la historia mexicana. Creo que sí.

IV

Há, contudo, uma ausência latente no meu livro: Patrícia Galvão, a Pagu. Sim, ela veio depois da Semana, já na fase da *Revista de Antropofagia*, nos idos de 1928 e 1929; mas não a deixei de fora por isso. Com vergonha, admito: só fui ler Pagu na vida adulta. Nunca ouvi falar dela até os vinte e poucos anos, já formada no ensino médio e no meio de uma graduação em Letras. Precisamos lembrar dessa ausência, desse buraco, desse apagamento. E estou tentando reparar, na academia, meu erro literário – Patrícia Galvão será uma das protagonistas da minha tese de doutorado. Afinal, diferente do que a crítica insiste em dizer, não foi Pagu que aprendeu com Oswald na escrita de *Parque industrial*: foi ele que usou as calcinhas da esposa para escrever *Serafim Ponte Grande*.

V

estou aprendendo a me AUTORIZAR a sentir e vivenciar plenamente

A RAIVA. ficar

BRAVA. pensar ler escrever

com RAIVA. coisa que nunca

pude sentir nunca me foi

permitido. sempre fiquei TRISTE

e a tristeza só imobiliza. óbvio

que isso é melhor pra eles. e pior

pra nós.

VI

Foi brochante trepar com Carlos&Manuel&Oswald e perceber os restos fecais nas suas ceroulas. Se eu já não tivesse lubrificada mentalmente, nenhum sexo seria possível. Machos, pelamor de deus, ninguém merece cueca borrada! Espero que *Oswald pede a Tarsila que lave suas cuecas* contribua na higiene íntima dos brasileiros, esse povo que ainda tem milhares de pênis amputados porque nunca aprendeu como limpar a própria sujeira.

VII

imagine uma árvore genealógica – suas raízes venenosas têm mais de 500 anos – ela se desenvolveu com o adubo dos cadáveres decompostos – fortaleceu-se com o derramamento de sangue de muitos povos e culturas e línguas – os novos galhos não têm memória – a memória não existe a memória é ficção – mais fácil criar uma bandeira & apagar o genocídio com bananas samba um filtro tropical – há os ramos da resistência eles são poucos mas falam alto GRITAM – uns gatos pingados param e ouvem – novas folhas frutos crescem – os séculos sempre continuam são implacáveis – e nós ainda estamos aqui.

a ideia é simples: acho que devemos comprar essa briga. então comprei.

Bruna Kalil Othero • Artista, autora de quatro livros de ficção e organizadora de dois volumes de ensaios. Mestre em literatura brasileira pela UFMG, atualmente cursa o PhD na Indiana University (EUA).

Rupturas e combinações: emoções musicais de 22 a 22

A antropofagia entre Villa-Lobos e o hip-hop

Clara Marins Monteiro

Compositor, violoncelista e regente, Heitor Villa-Lobos é considerado um dos maiores expoentes da música clássica brasileira e latino-americana do século XX. Carioca, nascido em 1887, em um período no qual se forjava a construção simbólica do Brasil e da identidade nacional, foi também um dos grandes nomes da Semana de Arte Moderna de 1922 no campo da música. Sua apresentação no Teatro Municipal de São Paulo tornou-se um marco. E não somente pelo vanguardismo musical da peça *Quarteto simbólico*, composição de 1921 em três movimentos, bastante avançada para o gosto musical da época. Também pela figura do compositor que, devido ao inchaço que o impedia de calçar sapato social em um dos pés, subiu ao palco trajando a convencional casaca e... um chinelo no pé avariado. Chocada com a figura de Villa-Lobos, parte do público iniciou uma forte vaia, que ganhou repercussão na imprensa e causou grande rebuliço na elite intelectual da sociedade paulistana.

A propósito dessa apresentação na Semana de 22, Villa-Lobos diria que ali recebeu “uma coroa de vaias que o cobriu de glória”¹. O episódio pitoresco, malgrado a falta de intenção provocativa, acabou por ilustrar os desejos dos participantes da Semana de 1922: transgredir o forte conservadorismo das produções culturais de então e combater a imitação dos referenciais europeus vigentes, na busca de novas e modernas referências no campo das artes.





Compositor conhecido por sua verve galhofeira na vida social, Villa-Lobos era tomado de espírito circunspecto quando à frente de uma orquestra sinfônica ou de um coral orfeônico. Aos poucos, porém, o prazer da harmonia e do ritmo invadiam seu corpo e se espalhavam por seus gestos

O conteúdo vanguardista da obra de Villa-Lobos – considerado por admiradores e biógrafos como um vulcão prestes a entrar em erupção, dada a energia tamanha que dedicou à composição até sua morte, em 1959 – consiste na ruptura da divisão estanque entre a música clássica e a música popular, tão marcadamente apartadas na época². Encantado pela música popular, um Villa-Lobos ainda jovem conviveu intensamente com músicos autodidatas, principalmente do choro, na pulsante região da Lapa, coração boêmio do Rio no início século XX. Convivência que manteve ao longo da vida, subindo os morros da cidade para ouvir e conversar com sambistas. As composições de Villa interligam linhas que eram separadas com rigor conservador: as da chamada música erudita, tradição importada das metrópoles europeias da qual o músico buscava se afastar; e as da música popular, do violão e dos chorões, efervescente na então capital da República.

Essa paixão pela música popular e sua proximidade com grandes chorões, como Pixinguinha e Donga, são duas das razões que fazem do maestro personagem tão marcante na música e na cultura brasileiras – e também na latino-americana e mundial. Some-se a elas sua enorme curiosidade sobre as diferentes expressões populares de origem indígena e afro-brasileira, como provam os registros de canções, cantigas e refrões de folguedos que fez em suas viagens e aventuras pelo país, especialmente no Nordeste. A exemplo de Oswald de Andrade, Villa-Lobos come musicalmente tudo o que vem da formação erudita (aprendida com seu pai, grande entusiasta da música de tradição europeia) e tudo o que a pulsante vida boêmia das ruas cariocas e as folias de reis, os festejos, os cantadores e os violeiros lhe aportaram. Ele usa a deglutição dessas diversas sonoridades para formar algo novo e vanguardista,

1 *O INDIO de Casaca*. Direção: Roberto Feith. Rio de Janeiro. Rede Manchete. 1987. (111 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3WNDf03560c>.

2 *DE BATUQUES a batucadas*. Direção: João Carlos Fontoura. TV Senado. (52 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4JtlaVcEqXI>.

suas leituras e harmonias das cantigas de roda, suas composições de choros, de sinfonias, suas obras de cordas, entre várias outras peças musicais.

De Villa à periferia

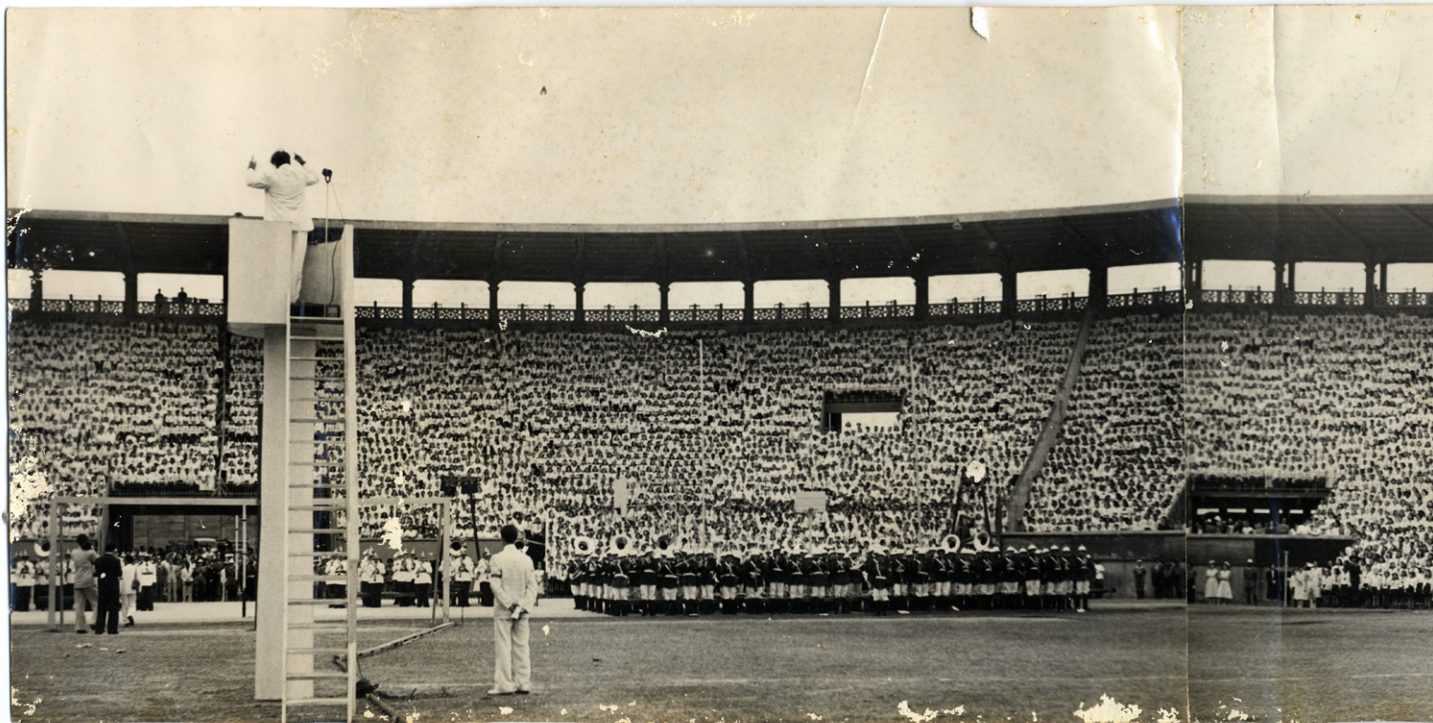
A ideia de “comer tudo o que houver e produzir uma coisa nova”³ – da vanguardista antropofagia cultural proposta pelo manifesto oswaldiano – foi sendo reatualizada ao longo dos anos na tradição musical brasileira. E contemporaneamente desemboca em diversas outras expressões artístico-musicais, como o *hip-hop*, por exemplo.

Gênero musical desenvolvido nas periferias de cidades estadunidenses nos anos de 1970, o *hip-hop* faz parte de uma linguagem diaspórica disseminada pela música e mediada “pelo compartilhamento de experiências marginais e subalternas”⁴. Ele se espalhou pelos quatro cantos do mundo, sendo reapropriado e readaptado a cada território em que se desenvolve. Hoje suas vertentes são tão amplas e diversas que é difícil tipificá-las, seja sonoramente, seja pelos temas das canções.

É no verso “violentamente pacífico, verídico”⁵ que o *rap* – do inglês *rhythm and poetry*, ritmo e poesia em português – se desenvolve na América Latina, com seu conteúdo semântico de protestos e reivindicações. Como um dos pilares da cultura *hip-hop*, o *rap* reitera ao campo cultural sua função política. E, por toda a nossa América, se propõe como potente mecanismo de conscientização e criação de memória histórica entre grupos historicamente subalternizados, tanto pelo projeto colonial e como pelo capitalismo – sobretudo negros e indígenas, que veem nesse gênero a possibilidade de ter voz e falar por si.

Em uma das primeiras canções do álbum *Sobrevivendo no inferno* (1997), por exemplo, os Racionais MC’s denunciam a violência policial contra jovens negros no Brasil com dados e informações que atestam a brutalidade e a ferocidade do sistema. Denúncias feitas com a crueza e a sinceridade de quem sente diariamente na pele o racismo e a violência, tanto reais quanto simbólicos. Sem meias palavras ou desvios, o papo é reto e direto: parem de nos matar! Passados 25 anos do lançamento do álbum, ele se mantém atual: ainda é imperativo combater exaustivamente o racismo que estrutura o Brasil.

Concentração orfeônica que reuniu 35 mil escolares no Estádio do Vasco da Gama, Rio de Janeiro, 1942. Esta foi uma das grandes concentrações orfeônicas impulsionadas por Villa, durante sua atuação na Superintendência Educacional e Artística do então Distrito Federal, durante o Estado Novo



Na mesma senda, a rapper guatemalteca Rebeca Lane mescla o rap com a sonoridade da cumbia, para dizer, em alto e bom som: “Claro que sí, sí hubo genocidio / Lo sabe este cuerpo porque en él no hay olvido / Intentas borrar la historia, yo escribo la memoria / Escucha esta canción, es sentencia condenatoria”⁶. Rebeca denuncia o genocídio do povo Ixil durante a Guerra Civil da Guatemala, entre 1960 e 1996, e aponta o então ditador como responsável pelo episódio mais violento de toda guerra – “Ríos Montt, no lo niegues, te vamos a juzgar / Cuantas veces necesario, voy a testificar” –, dando ênfase aos mecanismos usados pelo governo para construir um sistema excludente, posteriormente aplicado em âmbito nacional.

3 NERCOLINI, Marildo. *A construção cultural pelas metáforas: A MPB e o Rock Nacional Argentino repensam as fronteiras globalizadas*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós- Graduação em Ciências da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005

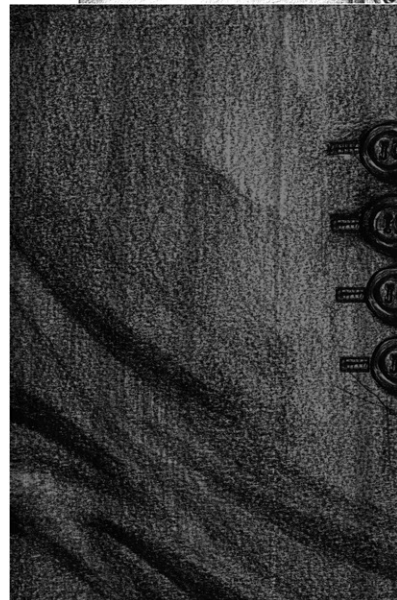
4 LOPES, Adriana Carvalho. *Funk-se quem quiser – No batidão negro da cidade carioca*. Rio de Janeiro: Bom Texto: FAPERJ, 2011.

5 RACIONAIS MC’S. *Capítulo 4, versículo 3*. São Paulo, 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2LQSFliwS8>.

6 LANE, Rebeca. *Cumbia de la memoria*. Cidade da Guatemala, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7bw_oe_U6k.



Villa-Lobos • Ilustração de Fernandes
Reprodução da Exposição Pilares de 22, com a curadoria de Jal



A foto, sem data e sem localização, pode ter sido tirada em qualquer das centenas de cidades da Europa ou dos Estados Unidos por onde Villa-Lobos regiou orquestras locais em suas diversas turnês, especialmente a partir de 1927



Pixinguinha, um dos grandes do choro e de outros gêneros da música popular, compositor, maestro, saxofonista e flautista, com o álbum *Douze études pour guitare*, gravação dessas peças de Villa pelo violonista erudito Turibio Santos, editada pelo Museu Villa-Lobos

No Chile, a cantora e compositora Ana Tijoux, filha de exilados políticos da ditadura pinochetista, descreve os profundos problemas sociais e econômicos enfrentados pela população, herdados daquele período. No decorrer do chamado *estallido social* chileno, iniciado em outubro de 2019, ela convida a bater nas *cacerolas*⁷ contra as políticas do presidente Sebastián Piñera e contra a Constituição chilena⁸, promulgada na ditadura de Pinochet: “*No son 30 pesos, son 30 años / La constitución y los perdonazos / Con puño y cuchara frente al aparato / Y a todo el estado, cacerolazo*”.

Villa-Lobos ousou romper com as rígidas separações entre o clássico e o popular; já nas produções musicais de hoje essa mescla está tão intrincada que é tarefa inviável determinar onde começa um e termina outro. O que Villa via e ouvia nas ruas e em sua circulação por distintos espaços ampliava seu repertório, influenciando profundamente suas composições. Entre os *rappers* a inspiração vem de sua vivência no próprio território, majoritariamente periférico, e da percepção de si mesmos nesses espaços esquecidos pelo Estado, que se faz presente apenas pela violência.

Em entrevista concedida em 1950, Heitor Villa-Lobos disse que: “quando a emoção é grande e a gente ouve, ouve-se com os dois ouvidos”. São muitas

“Já muitos anos antes de partir para a Europa, eu estudava fervorosamente o problema da estilização de todo o nosso folclore musical, desde os índios até os chorões, como também de todos os movimentos materiais e comuns das coisas que produzem sons.”
(Villa-Lobos em entrevista ao *Jornal do Comércio*, São Paulo, 1925)



Partitura para piano do poema sinfônico *Amazonas*, de 1917. A obra é um dos cinco poemas sinfônicos de Heitor Villa-Lobos de inspiração indigenista. *Amazonas* e *Uirapuru* foram compostos em 1917, *Mandú-Çarárá* em 1940, *Erosão* em 1950 e *Rudá* em 1951

as melodias e, especialmente, as canções que nos emocionam. Como Villa, precisamos “ouvir com os dois ouvidos” – escutar de fato e nos emocionar com as narrativas e denúncias que nos fazem querer mudar a realidade desigual em que vivemos. Hoje é preciso abrir espaços emocionais e reais para coletivos historicamente silenciados, possibilitando que todas e todos tenham voz ativa – e tenham vez.

7 TIJOUX, Ana. *Cacerolazo Santiago*, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lltbHicqu04&t=1s>

8 O processo constituinte chileno, em andamento, merece acompanhamento atento pois pode possibilitar importantes mudanças estruturais naquele país – mudanças que podem também nos inspirar.

Clara Martins Monteiro • Mestranda em Cultura e Territorialidade pela Universidade Federal Fluminense, produtora cultural pela mesma instituição.

Fotos • Cortesia do Museu Villa-Lobos



Uma brasileira feliz

Aspectos subjetivos do legado de Guiomar Novaes, a maior pianista brasileira da História

Fernando Cunha

O final do mês de fevereiro costuma ser uma das melhores épocas de todo o ano na pequena cidade paulista de São João da Boa Vista. O apogeu do verão já passou, bem como começam também a cessar as chuvas torrenciais, preparando assim a chegada da estação do outono. Foi nesta cidade, em um 28 de fevereiro, no ano de 1894, que nasceu a brilhante pianista Guiomar Novaes. O clima ameno que a recebeu foi quase um prenúncio das amenidades sucessivas que comporiam a vida da virtuose. Quando entramos em contato com seus dados biográficos, até tentamos procurar aqui e ali algum tipo de acontecimento trágico ou drama pessoal que pudesse justificar a formação de um gênio excepcional, como teriam sido a surdez e a depressão para nomes como Beethoven ou Van Gogh. Não foi assim com Guiomar. Nascida em família abastada, teve a infância e a adolescência agraciada dos gênios precoces com meios materiais para que seus talentos fossem desenvolvidos da forma mais adequada. Viajou pelo mundo todo, conheceu um casamento feliz e com filhos, alcançou reconhecimento e honrarias impensadas para qualquer pessoa e faleceu já muito idosa, cercada de familiares e amigos queridos. A vida de Guiomar Novaes mostra que também de júbilo e calma se fazem os grandes gênios.



Guiomar Novaes tinha fama mundial, mas fazia questão de visitar a terra natal, São João da Boa Vista (SP). Acima o registro da última vez em que esteve na cidade

Tudo isso contado assim, em um parágrafo, sem muitas reviravoltas de enredo, pode causar a impressão de que a anunciada grandeza de Guiomar Novaes seria mero fruto dos delírios de grandeza daquele que escreve e que vive na mesma cidade interiorana onde nasceu a grande intérprete. Até mesmo porque tais delírios não são incomuns em bairristas desse tipo de comunidade, na intenção de exaltar figuras célebres locais. Confesso que, de fato, precisei de um certo tempo e maturidade musical para entender quem, afinal de contas, era aquela mulher de quem a cidade se lembrava apenas uma vez por ano, quando era realizada pelo governo estadual a Semana Guiomar Novaes. Até porque eu só frequentava esses espaços porque era levado, juntamente com outras crianças pobres do bairro afastado em que vivia, por uma senhora rica e magnânima que, ao final do concerto, levava a gurizada para a melhor pizzaria da cidade. Só quem já foi uma criança pobre pode entender essa diferença de valoração entre uma pianista erudita e um pedaço de pizza.

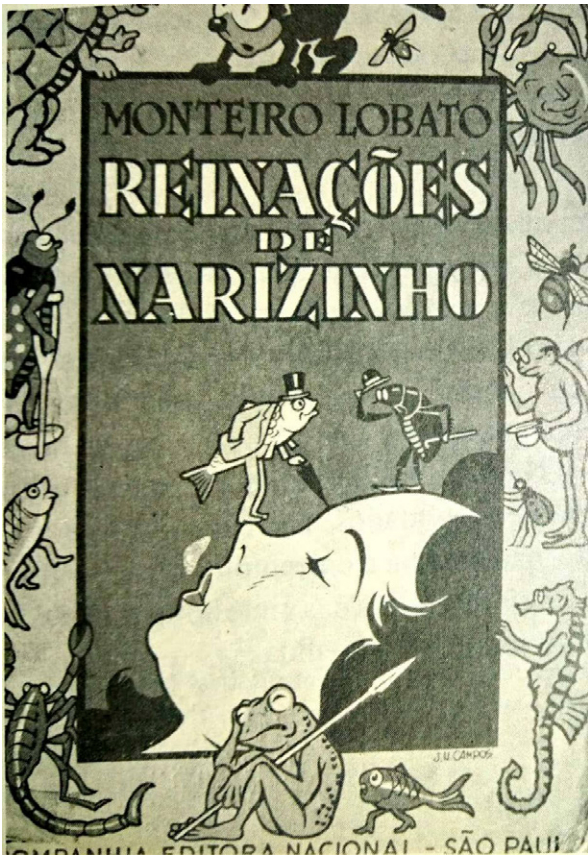
Mas também as crianças pobres crescem, e algumas delas estudam piano, geralmente graças às mesmas benfeitoras que desde cedo lhes servem pizza com uma mão e oportunidades com a outra. E um dia

também descobri que Guiomar Novaes é mais que um nome de semana cultural. Quando um jovem pianista começa a conhecer os grandes pianistas do mundo – entendendo minimamente o que os faz tão especiais, que é a própria personalidade que imprimem a cada peça que interpretam –, então percebe que a ilustre cidadã sanjoanense figura sem nenhuma timidez no panteão dos melhores do mundo. Seu toque é límpido e doce. De forma singela, vai tecendo frases musicais belíssimas, leves como o ar primaveril, que parecem sair sem qualquer dificuldade de seus dedos. Em certa entrevista, perguntaram a ela seu segredo. “Toco por uma hora mais ou menos. Depois disso olho para o céu.” Aprazível, como não poderia deixar de ser.

Em que pese a beleza da resposta rápida que ela encontrou para jornalistas apressados, sabemos que por trás dos encantos de Guiomar Novaes havia um profundo embasamento técnico. Ao lermos a dissertação de mestrado *Técnica pianística: uma abordagem científica*, de Cláudio Richerme, um dos mais destacados pupilos da grande dama, percebemos a constante referência à professora como uma pessoa metódica, exigente e que perseguia constantemente a perfeição de toque, para que cada movimento correspondesse ao resultado que se pretendia alcançar. O mar de rosas da vida

A pianista teve carreira sólida e coroada de sucesso, com apresentações nas principais salas de concertos dos EUA e da Europa. Foi recebida por diversas personalidades internacionais






Narizinho, personagem do *Sítio do Pica-pau Amarelo*, série de literatura infantil escrita por Monteiro Lobato, foi inspirada na menina Guiomar Novaes. Vizinho da família, o escritor costumava ver a garotinha brincando no quintal e se encantou por seu nariz arrebitado



Viajou pelo mundo todo, conheceu um casamento feliz e com filhos, Anna Maria e Luiz Octavio. Alcançou reconhecimento e honrarias impensadas para qualquer pessoa e faleceu já muito idosa, cercada de familiares e amigos queridos

pessoal de Guiomar Novaes não excluía os espinhos do trabalho árduo que todo grande virtuoso deve realizar. Ninguém toca com graça e elegância extrema apenas porque acordou feliz; também a elegância é fruto de muito trabalho. E assim foi desde muito pequena. Quando tinha apenas quatro anos de idade, sua família mudou-se para a capital de São Paulo. Logo começou a fazer aulas com o renomado professor italiano Luigi Chiafarelli, com quem manteria longa amizade por toda a vida. Amizade registrada nas correspondências afetuosas que trocavam entre si quando, ainda adolescente, Guiomar foi estudar na Europa. As cartas, que foram recentemente disponibilizadas na internet pelo Instituto Piano Brasil, contam os detalhes de uma última viagem para este ou aquele país, uma orquestra de que tomou conhecimento, um noturno de Chopin pelo qual estava apaixonada no momento...

A maneira como acabou indo estudar na Europa foi, talvez, uma das maiores proezas da vida de Guiomar Novaes. Quando tinha apenas treze anos de idade, disputou uma vaga no Conservatório de Paris, concorrendo com mais de duzentos candidatos, a maioria de procedência europeia. O número de vagas disponíveis naquele ano era de apenas dez – e apenas uma poderia ser destinada



a um estudante estrangeiro. Guiomar Novaes não só ocupou esta única vaga, como também ficou em primeiro lugar no concurso, tendo um dos membros do júri solicitado que ela tocasse novamente, para seu deleite, a terceira balada de Chopin. Este jurado era ninguém menos que Claude Debussy.

E assim seguiram-se os anos, em uma carreira sólida e coroada dos sucessos que são destinados às pessoas bem-aventuradas. Turnês pelas principais salas de concerto da Europa e Estados Unidos, com casas cheias e aclamação unânime de público e crítica; contratos com grandes gravadores do meio erudito; premiações e honrarias diversas. Foi recebida por nobres e imperadores – dentre eles a exilada família imperial brasileira –, inaugurou a Queen Elizabeth Hall na presença da própria rainha, tocou na Assembleia Geral da ONU para representantes de todo o planeta. Mesmo conquistando o mundo, Guiomar continuou, contudo, sendo brasileira. Não apenas na nacionalidade, mas também na personalidade musical. Participou da Semana de Arte Moderna de 1922, interpretando a inovadora obra de Heitor Villa-Lobos. Ao longo de toda a carreira, foi uma grande divulgadora da obra de compositores brasileiros por todo o mundo.

É também para isso, decerto, que vêm ao mundo as pessoas felizes. Para que espalhem beleza por onde passam, porque da beleza precisamos para viver. Das crianças pobres à realeza, o legado de Guiomar Novaes continua a inspirar notas e suspiros.

As mãos da grande pianista, que apresentaram ao mundo compositores eruditos brasileiros, conservaram até o final a capacidade de extrair beleza e emoção de cada acorde



Portfólio da Primeira Semana Guiomar Novaes, única que contou com a presença da pianista que faleceu pouco tempo depois do evento. A semana tornou-se tradicional. Em 2021 foi realizada a 43ª edição

Fernando Cunha • Graduado em História, atua como professor na rede estadual e foi membro da Comissão do Arquivo Histórico Municipal e Museu Histórico e Pedagógico de São João da Boa Vista

Fotos • Acervo do Museu Histórico e Pedagógico Dr. Armando de Sales Oliveira do Município de São João da Boa Vista - SP



Somos todos fantoches

Na série *Fantoches da meia-noite*, Di Cavalcanti revela sua visão crítica da modernidade, incapaz de resolver os problemas sociais

Sullivan Bernardo de Almeida

O período que vai da Proclamação da República (1889) à Semana da Arte Moderna (1922) foi vivido intensamente pela elite carioca. Marcado pela imitação de hábitos europeus, principalmente os parisienses, copiava-se tudo, arquitetura, moda, festas, sob a ufanía de conferir à sociedade carioca (e também à paulistana) certo ar cosmopolita. Era a nossa *belle époque*.

Ao mesmo tempo, o processo de acumulação e concentração de capitais agravou a política de habitação no Rio de Janeiro. Valorizado, o espaço urbano tornou-se alvo de especulação imobiliária. No cerne desse avanço estava a benéfica e vantajosa confusão entre público e privado, condição ideal para a implantação de uma reforma estrutural e arquitetônica, bem como ideológica, que visava transformar a cidade num centro moderno, à parisiense. Para a empreitada, em 1902, o presidente Rodrigues Alves nomeou prefeito o engenheiro civil Francisco Pereira Passos. Ele havia se pós-graduado na França, onde conhecera Georges-Eugène Haussmann, responsável pela reforma urbana de Paris com vistas à solução dos problemas provocados pelo crescimento populacional no início do século XIX.

Para os arautos da modernidade, a maioria da população negra e pobre era sinônimo de insalubridade e falta de vergonha. Em razão disso, e em nome da higiene e da beleza haussmanniana, ela devia ser erradicada da vitrine pseudomoderna. No entanto, a presunção de criar a Paris tupiniquim não foi bem-sucedida. Enquanto Pereira Passos autorizava o “bota abaixo” – a demolição dos velhos casarões transformados em cortiços – a população construía com o entulho as primeiras favelas nas encostas dos morros próximos aos bairros elegantes e no centro. A senzala continuaria a existir na varanda da casa grande. Como hoje, aliás.

É desse moderno que se tratava, o moderno asséptico, que afastava o populacho para que a então elite carioca, sossegada e bem vestida, travestida em dândis, pudesse frequentar os cafés da cidade. Imaginava-se possível a criação de uma cidade dupla, onde os pobres ficavam de um lado e os afortunados de outro. Mas a mistura de ambos era inevitável, como é ainda hoje. É nesse caldo de cultura, no qual o moderno e o provinciano caminham lado a lado, que nasce Emiliano Augusto de Albuquerque Mello, o Di Cavalcanti, em 1897.

Ainda jovem, Di Cavalcanti se tornou conhecido como ilustrador da revista *Fon-fon*. Até 1920, suas ilustrações caracterizavam-se pelos traços leves e sinuosos, à Aubrey Beardsley. Em 1921, porém, há um distanciamento da influência inglesa. Posterior-

Ainda jovem, Di Cavalcanti se tornou conhecido como ilustrador; posteriormente, sua carreira profissional revelou um artista multimídia – figurinista, cenógrafo, designer de joias e muralista

mente, sua carreira profissional revelou um artista multimídia – figurinista, cenógrafo, *designer* de joias, muralista e “homem de letras”, na expressão de Fernando Sabino.

A trajetória de Di Cavalcanti é *sui generis*. Além de flunar entre parnasianos e simbolistas e frequentar as mais altas esferas do poder público, Di era assíduo nos cabarés da Lapa. Lia Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Mallarmé, ao mesmo tempo em que gostava de Victor Hugo e Castro Alves.

Boêmio confesso, o artista nunca escondeu seu fascínio pela vida noturna e seus personagens. Fato que o motivou para a criação da série *Fantoches da meia-noite*, 16 xilografuras envolvidas por um encarte prefaciado por Ribeiro Couto. Seu lançamento ocorreu em São Paulo, em 1921, na Casa Editora O Livro, de Jacinto Silva, situada na Rua 15 de Novembro, a poucos metros do Theatro Municipal, onde



ocorreria logo depois a Semana de Arte Moderna.

Nos *Fantoches*, o traço desestruturado é o traço de transgressão, como o de Anita Malfatti em seu *Homem amarelo*. Porém, “a moça que pintava” não recebeu os afagos de Monteiro Lobato, o mesmo que promoveu o lançamento dos *Fantoches da meia noite*, de Di.

Entre sombras projetadas, Di revela as criaturas que perambulavam na noite carioca. Andarilhos, prostitutas, um seresteiro, um *bambino*, típico trabalhador infantil do início do século. Uma mulher com um crucifixo no pescoço. Um homem desolado sentado num banco de praça. Um pedinte cego e mutilado, talvez resultado da Primeira Guerra Mundial, ou de uma guerra particular. Um pianista de cabaré. Um mocho. Um gato preto. Um poste de luz, símbolo de uma modernidade que não conseguiu resolver seus problemas de ordem social, principalmente. Se a luz traz a clareza, a penumbra traz o impreciso, o misterioso, o fantasmagórico, o perverso. Uma figura cadavérica com um leque na mão, cena recorrente na época. Tratar-se-ia da morte da estética *nouveau*? Todas as figuras são animadas por fios, como fantoches.

Fantoches significa ‘boneco, marionete’ e vem do italiano *fantoccio*. Etimologicamente, é um derivado de *fante* (menino), do latim *infans*, *antis* (que não fala, que tem pouca idade, infantil). É um boneco, animal ou pessoa, que se deixa manipular pela mão de alguém oculto que o faz representar algum papel teatral. Mãos portam em si uma carga simbólica muito forte. São elas que se projetam juntas em direção ao peito nos momentos de aflição; espalmadas e projetadas para o alto indicam ao opressor que o indivíduo não oferece perigo algum. Mãos criminosas projetam-se juntas em direção à autoridade para receber algemas, símbolo de uma aliança indesejada.

Fantoches da meia-noite é uma crítica, de ocasião ou não, ao projeto de reurbanização trazido pelas mãos de Pereira Passos de Paris e implantado de supetão. Com o propósito de apagar de vez o passado escravocrata, os gestores públicos da época deixaram para trás uma população historicamente excluída: negros, prostitutas, infantes trabalhadores, enfim, a ralé. Di Cavalcanti transformou cada criatura num símbolo, numa ideia, num tipo de vivência. Num drama social.

Sullivan Bernardo de Almeida • Formado em Letras, com Especialização em História da Arte e Museologia, Mestrado e Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura, Pós-doutorado em Artes, Ciências e Humanidades.

Uma pintora paraense tangencia o modernismo

Antonieta Santos Feio retratou sujeitos invisibilizados em oposição ao padrão de sua época

Amanda Gatinho Teixeira

Anarrativa da Semana de Arte de 22 como mito fundador do Modernismo na arte brasileira ainda reverbera em nosso imaginário, embora muito se discuta sobre a centralidade de São Paulo em tal Gênese. Há, porém, artistas que não se proclamaram nem foram considerados *modernos*, mas estão na origem e no desenrolar do movimento modernista. É o caso da pintora Antonieta Santos Feio.

Nascida em Belém, em 1897, filha de pai paraense e mãe italiana, Antonieta deixa o Brasil jovem, para se dedicar à pintura na Escola de Belas Artes de Florença. Retorna à terra natal em plena 1ª Guerra Mundial e, aos vinte anos, participa de salões e exposições pelo Brasil, ao mesmo tempo que leciona desenho e pintura no Instituto de Educação do Pará. Antonieta voltará à Itália alguns anos depois, para se especializar em retratos, provavelmente por influência de seu mestre, Jacopo Olivotto. Em suas telas vemos retratos de autoridades, naturezas-mortas, paisagens e cenas de gênero.

O olhar e as pinceladas da artista revelam o *éthos* paraense e – como aponto neste texto – sobretudo as mulheres do povo. Ela dá visibilidade a sujeitos socialmente invisibilizados, nas dimensões socioeconômica, cultural e/ou religiosa – e se alinha à busca da gênese das gentes brasileiras característica do Modernismo. O realismo é tão fascinante que temos a impressão de esbarrar com essas personagens nas ruas de Belém: os olhares, as vestimentas, os cenários dão pistas de suas identidades e parte de suas histórias.



Destaco especialmente três mulheres: a *Vendedora de tacacá* (1937), a *Vendedora de cheiro* (1947) e a *Mendiga* (1951), obras que compõem o acervo do Museu de Arte de Belém (MABE) e representam parcela significativa da produção da artista plástica.

Quem já experimentou tacacá sabe da inconfundível explosão de aromas e sabores dessa iguaria tradicional. É preparado à maneira indígena, com tapioca, tucupí, camarão, pimenta de cheiro e jambu, que dá a sensação de formigamento nos lábios e leve anestesia na boca. É servido quente em uma cuia. Até hoje as bancas geralmente ocupam as esquinas. E

Vendedora de tacacá, 1937. Óleo sobre tela.
94,6 x 118,2 cm.



esse é o cenário que Antonieta retrata em *Vendedora de tacacá*, uma cabocla amazônica.

Sobre a banca de madeira improvisada estão recipientes com os ingredientes do tacacá: duas panelas de argila com o caldo da goma de tapioca, alho, cebolinha, coentro, alfavaca, chicória, o tucupi e o jambu, cobertas com pratos de latão, um deles com camarões secos; uma pequena panela de barro guarda o molho de pimenta; uma cuia com sal, e pequenas cuias para servir a bebida. O cesto no chão provavelmente serve para guardar as cuias; a bacia de barro, atrás dele, para lavá-las com a água da moringa de barro, do lado oposto.

A tacacazeira fita o observador com olhar sereno e gentil, como se o convidasse a tomar a iguaria. Veste uma blusa branca adornada com rendas, sobre a qual pendem dois longos colares (guias); usa brincos de penas vermelhas, bracelete dourado no braço direito e um arranjo de flores brancas e vermelhas nos cabelos. No século XIX e na primeira metade do XX enfeitar-se e perfumar os cabelos era costume entre as mulheres das camadas populares paraenses, revelando o cuidado sensorial com seus corpos e evidenciando sua feminilidade.

Na indumentária da tacacazeira há vários elementos associados à religiosidade de matriz africana: a bata branca, que remete aos paramentos dos cultos afro-brasileiros, o uso de guias... A guia de cor única, branca, geralmente representa Oxalá, orixá responsável pela criação e pela fertilidade – na umbanda é a primeira guia que se oferece a um filho. Já os colares bicolores, alternando as cores vermelha e preta, podem representar Exu, guardião das ruas e dos elementos da natureza. E seu bracelete pode remeter a um contra-egum.

Antonieta Santos Feio é considerada modernista porque a temática de sua produção se alinha à busca da gênese das gentes brasileiras característica do Modernismo

A narrativa visual atíça sabores, aromas, perfumes – tanto em *Vendedora de tacacá* quanto na tela *Vendedora de cheiro*. Na primeira obra, é o aroma dos temperos que se espalha pelas ruas; na segunda, os chamados cheiros-do-Pará, combinações de raízes e paus aromáticos, macerados e misturados a jasmims e rosas, que podem ser colocados em gavetas ou usados para perfumar roupas. As duas telas convidam a uma leitura sensorial.

A *Vendedora de cheiro* é uma mulher mestiça, de meia idade, vestida de forma semelhante à tacacazeira, com blusa branca rendada e saia florida, provavelmente de chita, tecido muito usado por mulheres pobres na Belém dos séculos XIX e XX. A

estampa alegre na saia e as vibrantes flores brancas e vermelhas que adornam o cabelo contrastam com a melancolia expressa no olhar da vendedora. Ela apoia a mão direita na cintura, e, com a esquerda, segura um cesto repleto de cheiros-do-Pará. O plano



Vendedora de cheiro, 1947. Óleo sobre tela, 105 x 74 cm.

de fundo da obra remete à arquitetura vernacular, muito comum nas periferias de Belém, feita de fiéis tábuas de madeira.

Ela usa brincos, pulseira e um colar de que pendem um crucifixo e uma figa, símbolos que remetem, respectivamente, ao cristianismo católico e a práticas de matriz afro-brasileira. A figa costuma ser interpretada como símbolo de sorte e de fertilidade. Pode-se supor que a usuária possuía uma religião sincrética.

Antonieta representa em suas telas sujeitos socialmente invisíveis que, ao mesmo tempo, carregam a força simbólica de representação da cultura paraen-

se. A artista trabalha com maestria os signos sociais materializados nas roupas, como as estampas e os detalhes das rendas, e nos adornos corporais de suas personagens, como correntes, fios e contas.

A obra *Mendiga* retrata uma mulher negra, já idosa, com cabelos grisalhos em variações de tons branco, cinza e amarelado. Seu olhar é um misto de tristeza, desilusão e súplica. Ela usa uma blusa branca simples, manchada e com rasgos, e segura um chapéu com algumas moedas, indicando sua condição de mendicância. De um fio (e não mais de uma corrente) pende uma medalha que pode ser Iemanjá ou Nossa Senhora das Graças. Em *Mendiga* Antonieta não enfoca as especificidades do étnos paraense, mas denuncia a realidade nacional, mais de cem anos após a abolição da escravatura. A tela revela a condição social do negro, à margem da sociedade.

O período de produção destas obras foi assinalado pelos ideais modernistas. Ainda que o Modernismo não possa ser reduzido a um modelo único, em linhas gerais combatia a arte acadêmica e procurava as raízes de uma chamada identidade nacional. Antonieta Santos Feio, porém, não se considerava uma pintora moderna e participava dos salões na categoria de “arte clássica”. Ainda assim, é considerada pelo público como uma artista modernista. Provavelmente porque a temática de sua produção é tangenciada pelo movimento modernista, em contraponto ao padrão consagrado nas artes plásticas da época.

Antonieta representa em suas telas sujeitos socialmente invisíveis que, ao mesmo tempo, carregam a força simbólica de representação do étnos paraense

Amanda Gatinho Teixeira • Professora universitária, Mestre em Antropologia (UFPA), Doutoranda em Arte e Cultura Visual (UFG) e Integrante do Grupo de Pesquisa Indumenta.

Imagens • Acervo do Museu de Arte de Belém

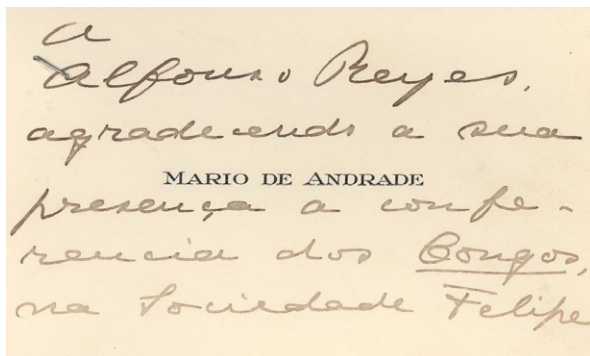


| *Mendiga*, 1951. Óleo sobre tela. 82 x 61 cm.

Modernismo e a integração latino-americana

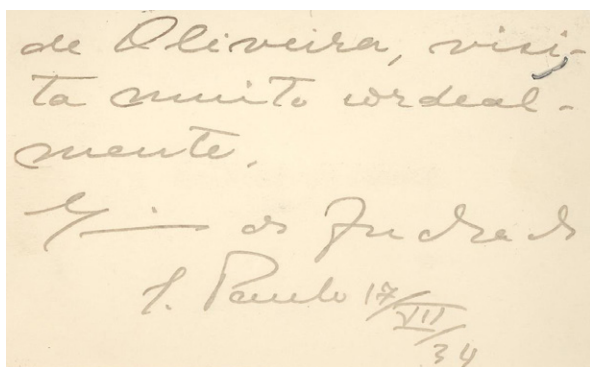
Mexicano Alfonso Reyes contribuiu para fomentar o espírito de *hermandad* entre a intelectualidade modernista brasileira

Jacicarla Souza da Silva



A
Alfonso Reyes,
agradecendo a sua
presença a conferên-
cia dos Congos,
na Sociedade Felipe

MÁRIO DE ANDRADE



de Oliveira, visig-
ta muito ordeal-
mente.
Y... os Ju...
S. Paulo 14/11/34

Mário de Andrade agradece a participação de Alfonso Reyes na conferência dos Congos, na Sociedade Felipe de Oliveira, em 1934

O ano de 1922, além de marco do Modernismo brasileiro com a Semana de Arte Moderna, foi também referência no diálogo entre intelectuais latino-americanos. Naquele ano José Vasconcelos, ministro da Educação Pública do México, veio ao Brasil e inaugurou um período de contatos entre intelectuais brasileiros e mexicanos¹. Esse diálogo se prolongou até a década seguinte com a presença de Alfonso Reyes (1889–1959) no cargo de embaixador do México no Brasil.

Apesar da representatividade de Reyes no cenário intelectual brasileiro, seu nome ainda é bastante desconhecido no Brasil. Suas relações com personalidades brasileiras da primeira metade do século XX apontam para a relevância do próprio Modernismo na construção de um ideal latino-americano.

Mas, afinal, quem foi Alfonso Reyes?

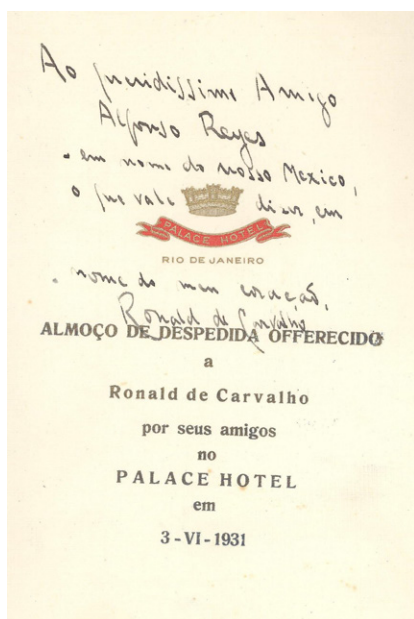
Reyes é autor de grande fôlego, escreveu poesia, ensaios, textos críticos² – e atuou no campo da tradução e da diplomacia, representando o México em países como Argentina, Brasil, Espanha e França. Nesse vasto universo de escritos, destaca-se sua intensa comunicação com intelectuais da época, em inúmeras cartas. Esses “documentos de processo”³ revelam bastidores do Modernismo brasileiro, assim como o papel fundamental do escritor mexicano ao fomentar a discussão em torno da americanidade no contexto letrado latino-americano.

Em 1930 Alfonso Reyes assume o cargo de embaixador do México no Brasil, onde permanece por seis anos. Em seguida, torna-se embaixador do México na Argentina. No Rio de Janeiro, Reyes começa a publicar o correio literário *Monterrey*, escrito entre 1930 e 1937, quando já vivia em Buenos Aires. Os quatorze números publicados fomentaram as reflexões acerca da função social da literatura e seu caráter unificador entre os povos da América Latina, como assinala Manuel Olguín⁴.

O escritor e diplomata mexicano participou ativamente da vida intelectual brasileira, colaborando na discussão sobre a aproximação política e diplomática entre o Brasil e outros países hispano-americanos⁵. Por sua grande influência na editora mexicana Fondo de Cultura Económica, Reyes recomendou a tradução de diversas obras brasileiras para o espanhol, possibilitando a circulação desses livros no restante do continente, como revela sua neta Alicia, em livro dedicado ao avô⁶, lançado em 2001.

“Esta generación de brasileños irrumpió con una obra excepcional. En el terreno de las artes plásticas y la literatura se encuentran Ronald de Carvalho, Cecilia Meireles, Mário de Andrade, Cícero Dias, Tarsila do Amaral, Cândido Portinari, Emiliano di Cavalcanti. En las ciencias sociales Gilberto Freyre y Sérgio Buarque de Holanda. En las ciencias del derecho y la ciencia política, sin lugar de dudas, Oliveira Vianna. Reyes conoció a casi todos, los trató y compartió con ellos sus preocupaciones políticas y estéticas.” (Alberto Enríquez Perea)⁷

Nessa diversificada rede de relações, somam-se nomes como Rachel de Queiroz, Jorge de Lima, Prudente de Moraes, Carlos Lacerda, Jorge Amado, entre outros⁸. Com a ajuda de Ronald Carvalho, Reyes organizou o PEN Club do Brasil, estabelecendo contatos com os mais diferentes grupos, desde professores e jornalistas a estudantes, adeptos de diferentes partidos políticos e vieses ideológicos.



Na confraternização organizada por amigos, Ronald de Carvalho se refere a Alfonso Reyes como queridíssimo amigo. Na referência ao México, o sentimento de *hermandad*

Alfonso Reyes estabeleceu sólidos vínculos com artistas plásticos, poetas e escritores. Sua neta conta que ele enviou a Manuel Bandeira materiais sobre Sórora Juana Inês de la Cruz para que o poeta formulasse a tese apresentada ao concurso para professor da Universidade do Brasil⁹. E ressalta a contribuição do avô ao projeto de Cecília Meireles, de instalação

da primeira biblioteca infanto-juvenil brasileira no Pavilhão Mourisco (prédio já demolido), em 1934, no Rio de Janeiro.

A profundidade da amizade de Reyes com diferentes personalidades brasileiras aflora da correspondência trocada com intelectuais de diferentes regiões do Brasil.

A cultura latino-americana é um dos temas centrais dessas cartas, sendo possível notar como os escritores daquela época buscavam se aproximar das diferentes realidades culturais da América Latina. Um exemplo é a carta em que Reyes pede a Genaro Estrada, escritor e diplomata como ele, que ajude Jorge Amado a conhecer a cultura mexicana¹⁰.

Assim como o autor baiano, Manuel Bandeira também se interessa em ampliar seus conhecimentos sobre os países hispano-americanos. A comunicação entre o poeta pernambucano e Reyes ainda revela a configuração de uma expressiva rede de escritores latino-americanos, sobretudo brasileiros e mexicanos, como Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida, Jorge Medauar, Carlos Pellicer, Jaimes

1 Cf. CRESPO, Regina A. Cultura e política de Vasconcelos e Alfonso Reyes no Brasil (1922-1938). In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.2, n.45, p.187-208, jul.2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16525.pdf>>. Acesso em: 6 dez. 2021.

2 Seu legado reúne 21 livros de versos, 88 de crítica, ensaio e memória, 7 de prosa, outros de teoria literária. Há ainda 202 títulos independentes, mais de 50 epistolários e 2 ou 3 volumes de escritos diplomáticos (Cf. MARTÍNEZ, José Luis. La obra de Alfonso Reyes. In: *Alfonso Reyes Digital: obras completas y dos epistolarios*. México: FCE, 2002. 1 CD-ROM.)

3 Como são chamados por Cecília A. Salles (SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2004.).

4 OLGUÍN, Manuel. *Alfonso Reyes, ensayista - vida y pensamiento*. México: DeAndrea, 1956. Colección Studium, 11.

5 Cf. CRESPO, Regina A. op. cit.

6 Cf. REYES, Alicia. *Genio y figura de Alfonso Reyes*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Especialmente as páginas 202 e 203.

7 In: ENRÍQUEZ PEREA, Alberto. *Alfonso Reyes en los Albores del Estado Nuevo brasileño (1930-1936)*. Ciudad de México: El Colegio Nacional, 2009. p.7.

8 SILVA, Jacicarla Souza. *Um (in)visible college na América Latina: Cecília Meireles, Gabriela Mistral e Victoria Ocampo*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

9 REYES, Alicia. op. cit.

10 Carta datilografada enviada por Alfonso Reyes de Buenos Aires, em 18 de fevereiro de 1937. Arquivo Capilla Alfonsina. D.F., México.

Carta a Ronald de Carvalho, pedindo que o brasileiro escreva, para o correio literário *Monterrey*, uma pequena nota sobre o desafio que enfrentou na tradução do poema do dominicano Henríquez Ureña

México, D.F. a 20 de enero de 1942.

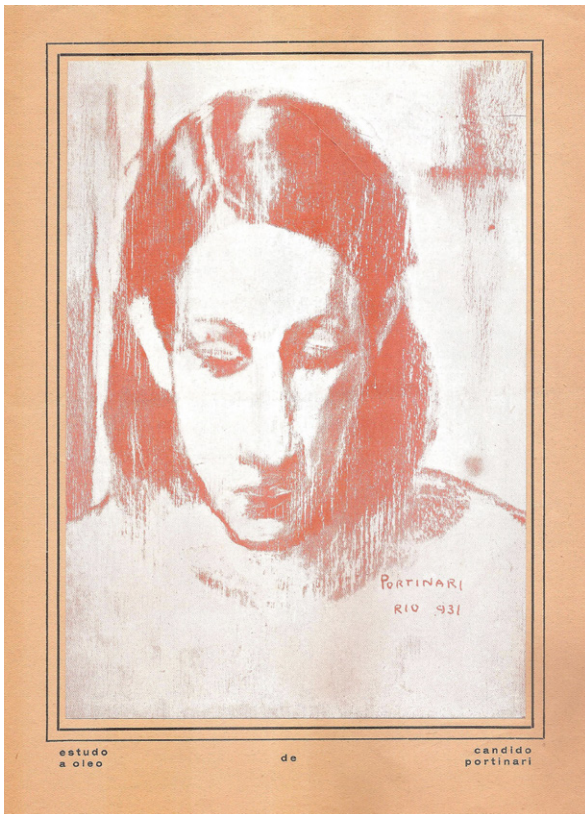
Sr. Candido Portinari
The Hispanic Room
Library of Congress
Washington, D.C. E.U.A.

Querido amigo Cándido:

Hemos seguido siempre sus triunfos con el mayor entusiasmo, felicitándonos de haber reconocido un gran pintor años antes de que el mundo lo descubriera.

Mucho éxito. El recuerdo cariñoso de los míos para María y para usted. Siempre cordialmente suyo

Alfonso Reyes.



O arquivo de Alfonso Reyes guarda valiosos registros de modernistas brasileiros. Além das correspondências, como cartas destinadas a Portinari, é possível encontrar no acervo do escritor mexicano um estudo do pintor, datado de 1942

Río de Janeiro, 19 de enero de 1931.

Caro Ronald de Carvalho:

¡Cuánto tiempo estamos perdiendo! ¡Cómo se va a disgustar Dios, cuando aquello de Jossafat! Ud. por un lado, yo por otro, y todo San Sebastián (cuya fiesta es mañana) de por medio! Esto no puede, no debe seguir así, y no todo ha de ser vivir y vivir para jamás encontrarse.

Hoy ha habido tres señales providenciales: 1ª, tuve el gusto de saludar de lejos y por la calle a Mme de Carvalho.- 2ª, tuve el gusto de enviarle a Ud. un libro de Torres Bodet que hoy mismo me llegó para Ud.- Y 3ª (ya la más sería por el momento) tuve el gusto de paladear, en el DIARIO DE NOTICIAS de ayer, que sólo hoy llegó a mis manos, su artículo sobre A ATLANTIDA.- Y resulta que, así, encuentro el nombre de Ud. en la misma página donde aparece un artículo sobre Amado Nervo, y unas traducciones al portugués de algunos poemas suyos. Entre ellos, aquél de: "Pasó con su madre ¡qué rara belleza!", etc.- Esto me hizo recordar que Ud. cierta vez le contó a Pedro Henríquez Ureña (¡quien tardó siglos en ir a saludar a Ud., pero es que venía en estado agudo de surmenage!) las vicisitudes de este verso al ser traducido al portugués. Creo que la dificultad estaba en aquello de las sílabas de "su-a mama". ¡Querria Ud. enviarme una notita diminuta sobre ese pequeño percance prosódico? Una cosa humorística y breve para MONTERREY? Estoy preparando un número doble, 4-5, y la firma de Ud., en este boletín tan mío, sería realmente una fiesta para mí.

Siempre lo admira y quiere

AR.

Torres Bodet, José Gorostiza e Salvador Novo. Os nomes vão se ampliando ao passo que mais cartas entre Reyes e seus interlocutores são desveladas. A troca intercultural¹¹ vai de pedidos de livros a opinião sobre textos e autores. Desses documentos transbordam a amizade e a colaboração mútua, conforme revelam as linhas de Oswald de Andrade, escritas em 1931:

Alfonso Reyes
Estou foragido.
Pagú presa no Rio. Poderia m. pedir a Doutora Nisi para visitá-la? Su hijito está muy bien. Que le [sic] lo diga.
Muito grato
Oswald de Andrade.

Como se vê, o contexto de tensão política e de repressão da época também está presente nas correspondências alfonsinas, o que não é de se estranhar. Durante a Era Vargas (1930-1945) diversos intelectuais foram perseguidos e acusados pelo seu posicionamento político.

A comunicação dos intelectuais com Reyes revela a configuração de uma expressiva rede de escritores latino-americanos

Convite de Cecília Meireles para sua exposição de desenhos em 1933



Apesar do clima nada favorável, o espírito de *hermandad* se manteve entre diferentes grupos de escritores. Subjaz nessas relações a consciência de que, para romper com as amarras estético-sociais – como propunha o Modernismo –, é necessário fortalecer a integração cultural entre as nações latino-americanas. Reyes sabia disso e colaborou para que essa rede de intelectuais ganhasse corpo num cenário de rupturas e contrastes.

Jacicarla Souza da Silva • Doutora e mestra em Letras pela Unesp, é professora associada do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

Imagens • Acervo da Capilla Alfonsina-INBAL

¹¹ Esse aspecto se evidencia especialmente nas correspondências entre Alfonso Reyes e Cecília Meireles, Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Murilo Mendes e Ronald de Carvalho.

Estudos sobre Reyes e Brasil

ELLISON, Fred P. *Alfonso Reyes e o Brasil: um mexicano entre os cariocas*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

CRESPINO, Regina A. Cultura e política de Vasconcelos e Alfonso Reyes no Brasil (1922-1938). In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.2, n.45, p.187-208, jul.2003.

ALONSO, Cecilia Laura. *Reflexo brasileiro em olhos mexicanos: o Brasil em Monterrey, correo literario de Alfonso Reyes*. Niterói, 2006. 100f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

REIS, Livia. Conexões entre o Brasil e o México: O caso de Alfonso Reyes. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Trocas e transferências culturais: escritores e intelectuais nas Américas*. Niterói: EDUFF, 2008, p. 35-47.

REIS, Livia. *Uma suite carioca: Alfonso Reyes e o Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

ENRÍQUEZ PEREA, Alberto. *Alfonso Reyes en los albores del Estado Nuevo brasileño (1930-1936)*. México: El Colegio Nacional, 2009.



Arte e resistência na Bolívia – o muralismo de Miguel Alandia Pantoja

Com obras destruídas por ditadores que se sucederam no país desde 1964, os quadros do artista boliviano ficaram na sombra por mais de meio século. Alguns se perderam. Os que foram recuperados só voltaram a ser expostos a seus conterrâneos há poucos anos

Daniela Dionizio



Ao se mencionar a palavra Modernismo, logo nos vem à cabeça a Semana de Arte de 1922, um dos fatos marcantes do movimento na América Latina. No entanto, o Modernismo latino-americano é múltiplo, plural e heterogêneo. É preciso observar os contextos e os processos históricos de cada país para apreender suas características – em especial as diferentes relações entre artistas e sociedade –, como alerta a historiadora Maria Helena Capelato. Desses diferentes cenários emergem os aspectos centrais do movimento: a busca pelas raízes culturais, a valorização das novas técnicas e tecnologias – que se difundem na virada do século XIX para o XX – e o intuito de contribuir para a construção de uma identidade nacional, muitas vezes revolucionária¹.

Voto universal y reforma educativa (piroxilina sobre papelão prensado, 5,81 x 6,40 m, 1964). Museo de la Revolución Nacional

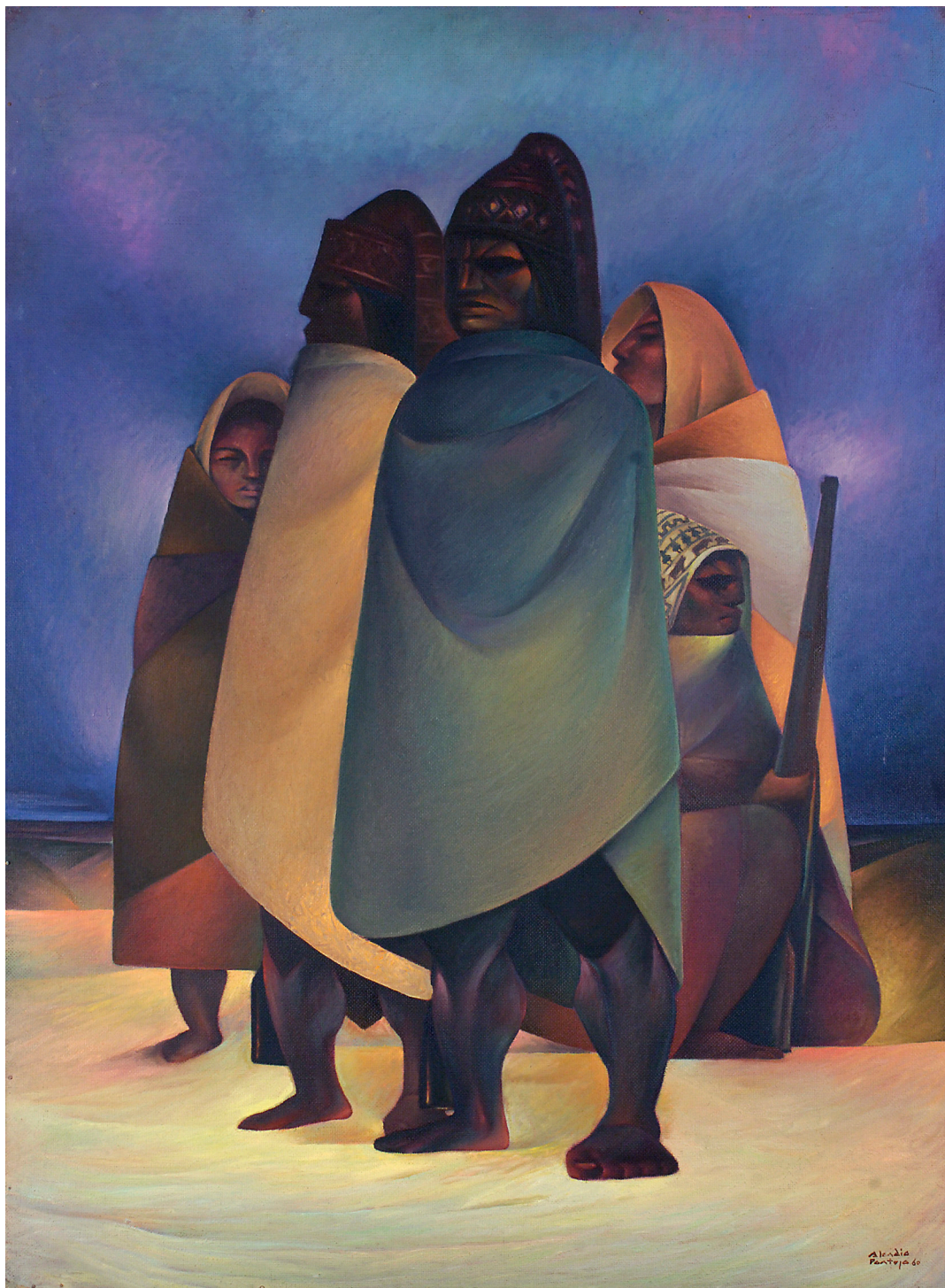
Pintado no espaço destinado a homenagear a Revolução de 1952, o mural só pode ser visto pelo público por três meses. O local foi fechado pela ditadura, no final de 1964

Foto. Cortesia de Miguel Alandia Viscarra

Milicia india (óleo, 1923, coleção particular)

Em foco, a resistência dos povos andinos, num período marcado por massacres contra indígenas e trabalhadores

Reprodução. Cortesia de Miguel Alandia Viscarra



Os trabalhos artísticos de Pantoja falam por si: fazem parte da luta pela emancipação dos trabalhadores e libertação das ditaduras e do imperialismo

Além disso, é necessário observar que os estalidos modernistas ecoavam alguns aspectos das correntes artísticas com as quais os artistas latino-americanos mantinham contato em suas estadas na Europa.

No México o exemplo clássico do Modernismo é o muralismo, que tem início na década 1920 e traz inovações relacionadas tanto às técnicas pictóricas quanto à temática das obras, voltadas às raízes culturais e às recentes transformações revolucionárias do país. Não por acaso, a Revolução Mexicana (1910-1920) se tornou um disparador de ideias e temas para as pinturas.

O muralismo integrou o programa do governo revolucionário de Álvaro Obregón, para instituir o que se chamou de arte pedagógica, fomentada pela Secretaria de Educação Pública mexicana, então dirigida por José de Vasconcellos, filósofo e amante das artes. A contratação de artistas para pintar murais em edifícios públicos da cidade alinhava-se à ideologia do Estado pós-revolucionário. A ideia inicial consistia em fazer da imagem impulso para a reflexão política e a educação da população mexicana. Dois dos principais muralistas mexicanos, Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros, circularam pela América Latina realizando conferências, palestras, exposições e publicando suas obras em jornais e revistas².

Nos anos 1930 o muralismo chega à Bolívia: a Escola Indígena de Warisata é considerada o local onde os primeiros murais bolivianos foram pintados³. Mas a valorização das raízes e das tradições culturais é anterior e está presente tanto na literatura como nas pinturas de cavalete do movimento indigenista⁴. É o caso do pintor Cecílio Guzmán de Rojas, que circulou pela Europa em busca de uma linguagem artística universal.



Zafretero cubano (óleo, 1958, coleção particular)
Uma das obras criadas no grande período de exílio de Pantoja, de 1964 até sua morte

Reprodução. Cortesia de Miguel Alandía Viscarra

1 CAPELATO, Maria Helena. Modernismo Latino-Americano e construção de identidades através da pintura. In: *Revista de História*. 153 - Dossiê: História das Américas. USP, 2005. p. 251-282..

2 Antes, quando Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros são contactados pelo governo, viajam pela Itália para ver grandes obras, principalmente os murais renascentistas.

3 Os murais foram pintados por Mario Alejandro Illanes. Cf. BOSSHARD, Marco Thomas. Warisata en el arte, la literatura y la política boliviana. In: *Revista de Estudios Bolivianos*. Vol. 15-17. 2008-2010.

4 O historiador Everaldo de Oliveira Andrade define o termo: “O indigenismo pôde ser visto durante muito tempo como parte de um movimento latino-americano de conteúdo nacionalista, antiimperialista e de crítica social, que se expressou inicialmente com grande intensidade na arena cultural.” (ANDRADE, Everaldo de Oliveira. História, arte e política: o muralismo do boliviano Miguel Alandía Pantoja. In: *História* 25-2, Dossiê: Cultura e Política. Unesp, 2006. p. 148)



O grande nome do muralismo boliviano, Miguel Alandía Pantoja, se inspira em Guzmán de Rojas e no muralismo mexicano. A vida de Pantoja segue a história da Bolívia no século XX. Nascido em 1914, na região mineira de Catavi, luta na Guerra do Chaco (1932-1935) e é feito prisioneiro em um campo de concentração paraguaio. Depois da guerra ele se muda para La Paz, onde desenha caricaturas para se sustentar.

Em 1952, Pantoja luta na Revolução Nacional. Com o ciclo de ditaduras a partir de 1964, se vê obrigado a sair do país. Entre perseguições e fugas, realiza exposições de seus quadros na Bolívia, México, Chile, Argentina, Costa Rica, Venezuela, Cuba e na Europa. Em 1971, nos meses de alguma liberdade em seu país, Pantoja participa ativamente da Assembleia Popular, mas o golpe militar do general Hugo Banzer em agosto do mesmo ano o obriga a se exilar no Chile. Em 1973, a tomada do poder por Pinochet força-o a se mudar para o Peru, onde vive até morrer em 1975.

Na obra de Miguel Alandía Pantoja (cerca de 155 telas e 14 murais) há elementos dos povos originários, sua história, sua resistência contra a colonização e contra o imperialismo norte-americano. Os temas dos murais têm relação com a construção de uma identidade nacional e a valorização das raízes

Lucha del pueblo por su liberación (piroxilina sobre cartão prensado, 5,80 x 20,50 m, 1964). Hospital Obrero, La Paz

Foto. Cortesia de Miguel Alandía Viscarra

“Toda mi obra mural está enraizada a las tradiciones culturales autóctonas: el Tiahuanacu y el Incario; y vinculadas al trágico destino de nuestra historia colonial y republicana [...]” (Pantoja, em carta ao diretor do jornal uruguaio *Marcha*, em 27 de agosto de 1965)

Os temas dos murais têm relação com a construção de uma identidade nacional e a valorização das raízes culturais indígenas

Ao lado, *Kullacas* (óleo, 1966, coleção particular)

Reprodução. Cortesia de Miguel Alandía Viscarra



Alondra
Pastora '16



Imilla (óleo sobre papelão, 75,5 x 57,7 cm, 1960)

Reprodução. Cortesia do Museo Nacional de Arte de Bolivia

culturais indígenas. Entre os murais, destaco *Lucha del pueblo por su liberación*; *Huelga y massacre*; *Hacia el mar* e *Historia de la medicina*. Os dois primeiros tematizam a Revolução de 1952, protagonizada por mineiros e indígenas, e os massacres de trabalhadores pelo Estado. Os dois últimos abordam os símbolos das culturas andinas no imaginário e contexto de resistência. Em *Hacia el mar*, a figura central toca um *puputu*, instrumento musical que servia para chamar o povo à luta. Em *Historia de la medicina* quem resiste é a própria medicina andina, representada pela serpente e seus primórdios na Cultura Tiwanaku, que chega à era tecnológica lutando para ser acessível a todos, inclusive aos mineiros, no canto do mural.

Os trabalhos artísticos de Pantoja falam por si. Fazem parte da luta pela emancipação dos trabalhadores e sua libertação das ditaduras e do imperialismo. Por seu caráter revolucionário, sua obra correu sérios riscos de desaparecer. Alguns dos murais de Pantoja foram destruídos em 1965

pelo ditador Renné Barrientos, enquanto o artista vivia no exílio. O ditador pretendia apagar a imagem dos corpos de indígenas e de mineiros em revolta, organizados para a luta política. Não conseguiu. A obra de Alandia Pantoja, como a de outros artistas que exercem sua cidadania com luta e com arte, resiste e permanece em nosso imaginário e em nossa memória de latino-americanos.

Daniela Dionizio • Doutoranda e mestre em História da Arte pela Unifesp, especialista em História, Cultura e Sociedade pela PUC-SP e graduada em História pela USP.

Persistencia (óleo, 1923, coleção particular)

Reprodução. Cortesia de Miguel Alandia Viscarra

A presença das cholas e paisagens andinas é forte e destacada tanto nos murais como nas telas do artista.



Ensaio Pauliceia 2022

Nossa América convidou três fotógrafas para, inspiradas no livro de Mário de Andrade, *Pauliceia Desvairada*, de 1921, retratarem a Pauliceia de 2022 pelos seus próprios olhares.

“São Paulo! comoção de minha vida.
Os meus amores são flores feitas de original! .
Arlequinal! . Trajes de losangos.. Cinza e ouro ..
Luz e bruma. Forno e inverno morno ..
Elegâncias sutis sem escândalos. sem ciúmes ...
Perfumes de Paris. Arys!
Bofetadas líricas no Trianon. Algodão!
São Paulo! comoção de minha vida.
Galicismo a berrar nos desertos da América.”

ANDRADE, Mario. *Pauliceia Desvairada*, 1921

Débora Klempous • página 64
Dasha Horita • página 69
Paola Tauana (Peeh) • página 72



Débora Klempous

Fotógrafa, realizadora audiovisual, pesquisadora e doutoranda em Ciências da Comunicação na Universidade de São Paulo. É autora do fotolivro *Entre o Mar e o Mangue Resta o Rastro*. Natural de Florianópolis, vive em São Paulo desde 2014.

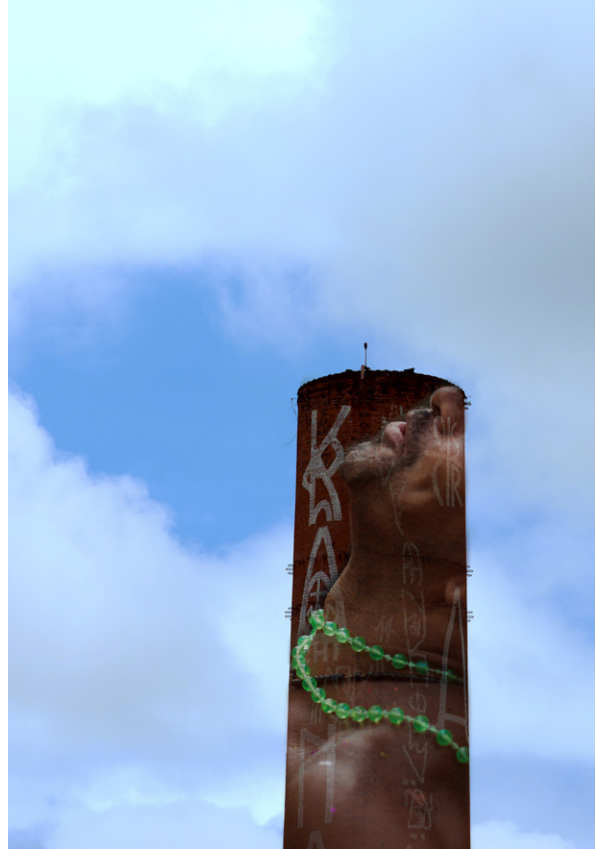
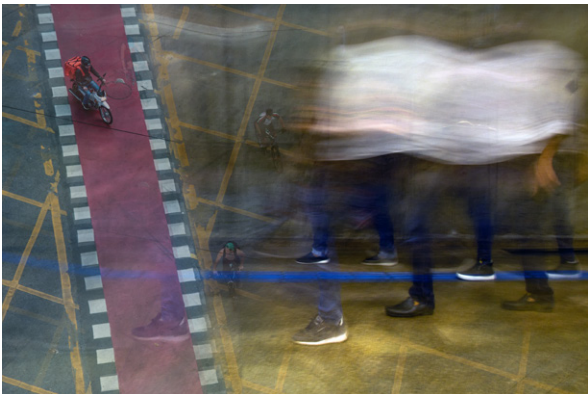
Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,
O burguês-burguês!
A digestão bem feita de São Paulo!

ANDRADE, Mário. *Pauliceia Desvairada*, 1921











Dasha Horita

Fotógrafa mexicana especializada em retratos, formada em Comunicação pelo Tec de Monterrey, México. Vive agora em São Paulo depois de ter morado na Espanha e no Panamá.

Estes homens de São Paulo,
todos iguais e desiguais,

ANDRADE, Mário. *Pauliceia Desvairada*, 1921







Paola Tauana (Peeh)

Peeh é uma menina mulher, 29 anos, mãe do Theo, sensível, observadora, moradora da periferia, uma linda mistura de amor de Andrea e João Paulo.

*A rua toda nua... As casas sem luzes...
E a mirra dos martírios inconsistentes.*

ANDRADE, Mário. *Pauliceia Desvairada*, 1921





A Fundação Memorial da América Latina e a equipe editorial da revista *Nossa América* agradecem a colaboração de pessoas e instituições que possibilitaram a edição deste número da revista que celebra os 100 anos da Semana de Arte Moderna de 1922.

Amanda Gatinho Teixeira, Ana Formoso, Ana Paula Freitas de Andrade, Anna Longano, Bruna Kalil Othero, Carlos Augusto de Andrade Camargo, Clara Marins Monteiro, Daniela Dionízio, Dasha Horita, Débora Klempous, Elinaldo Meira, Fernandes, Fernando Cunha, Jacicarla Souza, Jal, Lúcia Maria Teixeira, Marisa Gandelman, Miguel Alandia Viscarra, Paola Santos, Patrícia Freitas, Romilda Costa Motta, Rudá de Andrade, Sullivan Bernardo de Almeida e Tarsilinha do Amaral.

Academia Brasileira de Música; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – USP; Capilla Alfonsina – Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (México); Casa Menotti Del Picchia; Centro de Estudos Pagu – Unisantia; Fundação Cultural do Município de Belém (PA); Instituto de Estudos Brasileiros – USP; Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires; Museo Nacional de Arte de Bolívia; Museu de Arte Contemporânea da USP; Museu Histórico e Pedagógico Dr. Armando de Salles de Oliveira – Município de São João da Boa Vista (SP); Museu Lasar Segall; Museu Villa-Lobos.

As fontes utilizadas no texto são a Butler e Merriweather. A tiragem de 1000 exemplares foi impressa no papel couché fosco 190 e 115g/m²



Acesse e conheça outras edições da *Nossa América*:

<http://biblioteca.sophia.com.br/6350/>



Esta obra do artista mexicano Jorge Marín integra a galeria virtual do Memorial *Uma janela para a América Latina* (www.memorial.org.br). Marín tem se destacado como representante da escultura figurativa contemporânea, com projeção em diversos países.

Jorge Marín
Balança II
Bronze
México
2005

NESTA EDIÇÃO DA REVISTA NOSSA AMÉRICA

DO

MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA

— poesia

Menotti Del Picchia

Poeta que havia feito sucesso com seu *Juca Mulato* e se tornou um dos próceres da primeira fase do Modernismo.

— teatro

Pagu

Militante das artes e da política, jornalista, poeta, romancista, incentivadora do teatro, um ícone modernista.

— música

Guiomar Novaes

Pianista de carreira sólida, coroada de sucessos, com apresentações nas principais salas de concerto do mundo.

— integração

Alfonso Reyes

Diplomata e escritor mexicano, fomentou o espírito de *hermandad* entre a intelectualidade brasileira.

— pintura

Antonieta Santos Feio

Pintora belenense que, em suas pinçeladas, retrata o *éthos* de figuras populares do Pará.

— fotografia

Pauliceia 2022

- Débora Kemplous
- Dasha Horita
- Paola Tauana

FEVEREIRO
2022



| Secretaria de Cultura e Economia Criativa