

Blaise Cendrars

Feuilles de route

I.
le Formose

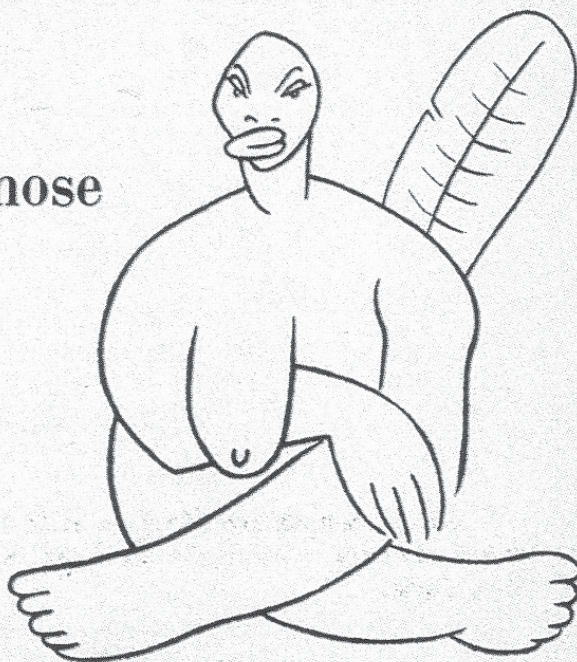
Dessins de Tarsila

Au Sans Pareil

37, avenue Kléber

PARIS

1 9 2 4



Parisienses no Brasil, brasileiros em Paris: relatos de viagem e modernismos nacionais

Michael Asbury

Este ensaio é baseado em um relatório apresentado na conferência “Imagined Modernities: Travel, Literature, Illustration and the Nation State in Asia and the Americas 1850-1950”, promovida pelo Departamento de Antropologia da Universidade de Coimbra, de Portugal, em fevereiro de 2004. O ensaio investiga as trocas empreendidas entre os modernistas no Brasil e na França, durante os anos 20, argumentando que tais encontros geraram momentos de contaminação cultural em ambos os lados.

Modernismo, purismo, hibridismo.

O consenso acerca do desenvolvimento do modernismo brasileiro coloca sua significação histórica como algo correspondente à estratégia de afirmação de uma identidade nacional através da apropriação da estética moderna européia.¹ Muitos debates giraram em torno do fato de que tal identidade foi alcançada à custa da verdadeira natureza das vanguardas, ou seja, o desenvolvimento rumo à abstração.² Tal aspecto canônico da estética modernista se diferenciou dos primeiros avanços modernistas no Brasil, onde se deu evidente hibridização por meio da introdução de referências figurativas ao povo e aos lugares brasileiros. Tal abordagem se presta, de maneira bastante elegante, a validar teorias e idéias que instruem práticas culturais correntes, trazendo vários artistas e pensadores brasileiros do início do século XX para o domínio das referências que legitimam a produção da arte contemporânea no Brasil.³ Eis que o que emerge é uma construção histórica paradoxal que declara o caráter nacional, enfatizando sua hibridez, enquanto suas referências exteriores são solapadas em favor de uma continuidade histórica interna.⁴

A visão canônica do desenvolvimento da arte moderna enfatiza um movimento geral rumo à autonomia do exercício criativo. De acordo com esses relatos, tal fenômeno foi possível devido à ruptura pictórica trazida pelo romantismo, e levada à frente pelo impressionismo, das obras de Cézanne em diante. Esse desenvolvimento linear serve como evidência formal do fato de que a arte moderna se internacionalizou, uma vez que o fim da representação de lugares culturais e geográficos específicos, trazido pela crescente linguagem abstrata, e particularmente seguido à chegada do cubismo, legou a possibilidade de percepção da nova estética autônoma como algo universal em caráter. Portanto, tal mudança é vista como sendo a que leva a arte para além das fronteiras culturais nacionais; fato esse que foi enfatizado posteriormente pela apropriação européia de elementos estéticos de culturas não-ocidentais, tais como a japonesa e a africana.⁵ Todavia, é justamente através

Tradução Jason Campelo.
Revisão técnica Lucenne Cruz.

1 Zílio, C. *A querela do Brasil: A questão da identidade da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, reeditado por Rêlume Dumará, 1997.

2 Conforme Paulo Venancio argumentou: ‘Nosso Modernismo não foi uma vanguarda, no sentido explícito do termo, exceto no sentido estritamente local, e certamente não foi em termos de artes plásticas. Foi uma vanguarda incerta, difusa sem nenhuma unidade. Certamente não se requer uma coerência organizada de uma vanguarda, e sim uma direção de confronto. Aqui, o Modernismo colocou-se contra o Academicismo e buscou por uma identidade nacional. A luta contra o Academicismo é premissa básica da modernidade; a busca por uma identidade nacional não é. É contra isso que a modernidade luta, contra as linguagens e identidades nacionais, por um internacionalismo de linguagens’. Desde então, Venancio mudou sua visão. Cf.: Venancio, P. *A Modernização Abstracionista*. In *Abstração Geométrica 2*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988, p. 7. Projeto Arte Brasileira.

3 Tal é o caso do estudo de Beatriz Resende, no qual uma (de um total de três que ela nomeou) das características do Modernismo ‘é a identificação da identidade cultural brasileira, que acaba sendo múltipla, plural e híbrida, em vez de ser singular e estável, conforme se pensava nos tempos modernistas’. Resende, B., *Brazilian Modernism: The Canonical Revolution*, In Shelling, V., (ed.) *Through the Kaleidoscope: The Experience of Modernity in Latin America* (2000) Verso, London.

de tal processo que um essencialismo eurocêntrico é desvelado. Isso é devido ao fato de que pretensões universais eram inaplicáveis no contexto dos modernismos não europeus, já que estratégias similares de apropriação serviam apenas para enfatizar seu *status* de dependência cultural. Nesses tão mencionados contextos periféricos, a introdução do modernismo só poderia ser um empreendimento nacionalista. A ruptura estética que ocorreu, por exemplo, no Brasil, seguindo o romantismo, chegou como maneira de atualizar a produção cultural da nação. De qualquer modo, ao contrário de sua contraparte europeia, seu propósito era duplo: trazer à frente a representação vigente da nação como marco de independência cultural enquanto também servia como modo de distinguir-se daquele que lhe serviu de modelo. A abstração nesse sentido nunca foi o objetivo dos pioneiros brasileiros do modernismo. Tal propósito duplo tem sido o foco de análises históricas que logo se desenvolveram. As críticas formalistas predominantes chegaram, recentemente, ao consenso de que essas referências locais se distinguiram como prova de inadequação, da inabilidade que a arte moderna teve, no Brasil, em alcançar os pré-requisitos necessários ao estabelecimento de vanguarda verdadeiramente universal.

Mais proximamente, estudos pós-coloniais questionaram as doutrinas formalistas do modernismo europeu, argumentando que, apesar de sua retórica universalista, ele nunca se livrou da feição nacionalista. Esse é o argumento⁶ que situa o modernismo europeu como aquele que mantém relação implícita conectadora do legado do Iluminismo a um projeto nacionalista. Projeto que, visto sob essa tal luz, em nada difere do efetuado pelos próprios modernistas brasileiros.

Com a emergência de processos mecânicos, como a fotografia, por exemplo, que substituíram a função da arte de representar uma versão particular da realidade nacional, permitiu-se nas belas artes autonomia da prática ainda maior. Além disso, o racionalismo que deu origem à mudança de leis de similitude em leis de diferenciação levou a uma era em que áreas do conhecimento se tornam cada vez mais específicas.⁷ Em consequência, a arte rompeu com seu papel tradicionalmente representativo apenas para ganhar um novo papel na sociedade burguesa. Dentro de tal equação, tanto a soberania nacional quanto outros ideais universais vinculados a ela dependeram da existência do Outro contra o qual se afirmavam. Ao ser simultaneamente o europeu e o Outro, o projeto modernista brasileiro distorceu de modo perverso essa forma, afirmando a soberania nacional ao evocar tanto seu caráter exótico local quanto as pretensões nacionalistas/universais da cultura europeia.

Em seguida, essas abordagens críticas reinterpretativas do impacto e pertinência do modernismo brasileiro enfatizaram sua diferença e irreverência acerca da cultura europeia sob luz mais positiva. Tais narrativas ressaltam distinções do modelo europeu ao implicar certa autonomia do desenvolvimento criativo das práticas no Brasil ao longo do século XX. Não obstante, o processo pelo qual a cultura é absorvida e permutada envolve, inevitavelmente, contato pessoal, com frequência amizade, e é essa subjetividade em

4 Asbury, M. Tracing Hybrid Strategies in Brazilian Modern Art. In Harris, J. (ed). *Critical Perspectives on Contemporary Painting*. Liverpool: Tate Gallery Liverpool and University of Liverpool Press, 2003. Critical Forum Series n.6. Sobre a questão de uma noção mais ampla de hibridismo no contexto da produção cultural latino-americana, cf.: Canclini, N. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar y Salir de la Modernidad*. Mexico: Editorial Grijalbo 1989. Versão em inglês: Chiappari, C. L. & López, S. L. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1990.

5 Zilio, op. cit.

6 Bhabha, H. K. *DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation*. In Bhabha, H. K. (ed). *Nation and Narration*. Londres, Nova York: Routledge 1990, p. 293.

7 Foucault, M. *Les Mots et les Choses*. Paris: Editions Gallimard, 1966, p. 51. Publicado originalmente na Inglaterra: *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Londres: Routledge, 1970.

conjunto com micropolíticas que o guia, que desvela a complexidade do fluxo cultural. As permutas que ocorreram entre os círculos artísticos parisienses e o modernismo brasileiro inicial contaminaram as duas narrativas nacionais. Nesse caso, “contaminação” parece ser o termo apropriado, já que, ironicamente, foram ideais e estéticas promovidos pelo purismo que tiveram influência tão profunda no desenvolvimento da arte e arquitetura modernas no Brasil.

O purismo — nem tanto um movimento, mas uma abordagem teórica da produção pós-cubista — foi iniciado por Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier, 1887-1965) e Amédée Ozenfant (1886-1966), e talvez tenha sido uma das expressões mais óbvias de nacionalismo subjacente ao racionalismo modernista francês. O ideal purista de nacionalismo emergiu em seguida à Primeira Guerra Mundial e tentou livrar a produção pós-cubista de quaisquer sobras de romantismo, percebidas, naquele momento particular, como alemãs em temperamento. O ideal purista tentou estabelecer senso maior de ordem nos experimentos estéticos, sugerindo premissas geométricas e matemáticas, às quais a composição e o tema do cubismo poderiam sujeitar. Para tanto, o repertório de natureza morta cubista foi simplificado em ‘objetos-tipo’. A idéia de um *rappel à l’ordre*, por meio da qual a cultura francesa era considerada a herdeira direta da tradição clássica,⁸ foi associada à estética purista e promovida pelo jornal *L’Esprit Nouveau*.⁹ Para Jeanneret e Onzenfant, esse projeto representava uma afirmação da tradição francesa, em continuação a Poussin (1594-1665), Ingres (1780-1867), Corot (1796-1875) e Seurat (1859-1991). Para outros, como Jean Cocteau (1889-1963), o momento era mais paradoxal em sua expressão da estética moderna e racional e em sua fascinação pelo primitivo e exótico.

Foi nesses círculos artísticos que os modernistas brasileiros entraram, logo que desembarcaram em Paris, no início da década de 1920. A pintora Tarsila do Amaral (1886-1973), por exemplo, teria sido exposta a essas idéias enquanto fora aluna de André Lhote (1885-1962), Albert Gleizes (1881-1953) e, mais tarde, Fernand Léger (1881-1955), todos eles em níveis diversos de associação com o “clamor à ordem” e com a reavaliação da linguagem cubista conforme diretrizes puristas.¹⁰

Peça central nos anos de formação de Tarsila em Paris, o repertório de objetos estilizados de Léger foi por ela apropriado, em seu processo de desenvolvimento de uma linguagem visual brasileira. Por conseguinte, é tentador atribuir um aspecto subversivo a tal estratégia de contaminação da retórica purista. Contudo, os propósitos por trás de tal ação foram mais complexos do que poderiam parecer a princípio.

O estabelecimento do modernismo como movimento literário, com várias ressonâncias nas belas artes, ocorreu em momento complexo de reavaliação da cultura nacional brasileira: é revelador que seu momento inaugural, a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, tenha coincidido com as celebrações do Centenário da Independência brasileira. O fato de que tenha acontecido em São Paulo, em vez de se realizar na então capital, Rio de

8 Sobre a importância do *rappel à l’ordre* no modernismo brasileiro, cf. Fabris, A. *Forms of (Possible) Modernity*. In Schwartz, J. (ed.). *Brasil: 1920-1950, de la Antropofagia a Brasília*, catálogo de exposição, Valência: Ivam, 2000, pp. 533-539.

9 A pesquisa demonstrou que outras figuras centrais do modernismo brasileiro tinham conhecimento íntimo dessa seção dos círculos artísticos parisienses, como se pode ver no uso do termo Espírito-novismo por Graça Aranha e na coleção de todas as edições do *L’Esprit Nouveau Journal* pertencente a Mário de Andrade. Cf.: Teles, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1972, pp 25-35.

10 Sobre a questão do classicismo na arte moderna do entre-guerras, cf. Golding, J. & Green, C. *Léger and Purist*. Paris: Tate Gallery, exhibition catalogue 1970. Apesar de não mencionar Le Corbusier nessa passagem, Léger afirma, por exemplo, que seu filme *Ballet Mécanique* surgiu no tempo em que ‘arquitetos falavam a respeito de uma civilização mecânica’. Léger, F. *Functions de la Peinture*. Paris: Éditions Donoël-Gonthier, 1965. Edição revisada e ampliada: Paris: Éditions Gallimard, 2004, p. 133. Mais tarde, Le Corbusier teria influenciado profundamente os arquitetos brasileiros, após suas visitas ao país, em 1929 e 1936. Sobre questões de arquitetura e identidade nacional no Brasil, ver Asbury, M. *Changing Perceptions of National Identity in Brazilian Art and Architecture*. In Borden, Hernandez e Millington (eds.). *Transculturation: Cities, Space and Architecture in Latin America*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 2005, pp. 56-71.

Janeiro, também é significativo. Isso pode ser considerado algo sintomático da tentativa de emancipação política, cultural e econômica da cidade com relação ao resto do país. Essa manobra confiante efetuada por uma cidade um tanto provinciana foi o resultado do poderio econômico obtido via a produção cafeeira.

Por volta da virada do século, o Brasil tornou-se o maior exportador de café do mundo, provendo 70% da produção global.¹¹ No lugar da capital, Rio de Janeiro, o Estado de São Paulo foi o primeiro beneficiário dessa atividade em particular, pois possuía terras mais apropriadas para seu cultivo.¹²

O historiador de arte Mário da Silva Brito¹³ alegou que a arte moderna no Brasil surgiu do encontro dos campos de café com a Torre Eiffel. Poder-se-ia acrescentar que tal encontro aparentemente incongruente foi organizado com habitualidade pelo serviço diplomático dos dois países e abastecido por interesses econômicos.

Os jovens poetas e artistas brasileiros, beneficiários diretos ou indiretos da grande prosperidade advinda do café, graças ao clima econômico favorável puderam participar dos círculos vanguardistas parisienses ao longo da década de 1920.¹⁴ E, no centro de tais operações, estava a figura do milionário executivo Paulo Prado (1869-1943).

Como negociante de café, mesmo antes da existência de um grupo modernista coerente em São Paulo, Prado já havia planejado engenhoso acordo entre Paul Claudel (1868-1955) — diplomata francês então no Rio de Janeiro — e o diplomata brasileiro em Paris, Graça Aranha (1868-1931). O acordo consistia na exportação de dois milhões de sacas de café para o governo francês, visava encontrar um modo de escoar a produção em meio a restrições de mercado provocadas pela primeira Guerra Mundial e incluía o uso de 300 embarcações alemãs que haviam sido apreendidas na costa brasileira.¹⁵ Junto com Prado, Aranha seria mais tarde um dos principais protagonistas nos bastidores da Semana de Arte Moderna ao convidar figuras do modernismo europeu para que também visitassem o Brasil e editassem uma coleção de manifestos futuristas em português. Quando Paul Claudel foi designado para o serviço diplomático no Rio, trouxe como secretário o jovem compositor Darius Milhaud (1892-1974) que, fascinado com os diversos estilos da música popular brasileira, ao retornar a Paris, compôs várias peças musicais nitidamente influenciadas por sua experiência no Brasil. E assim surgiu, em 1920, a adaptação sinfônica do popular maxixe “Boi no telhado”, que foi literalmente traduzido como *Le Boeuf sur le Toit*.¹⁶ Adaptado para apresentação em cabaré, com a colaboração de Jean Cocteau e Raul Dufy, tornou-se enorme sucesso em Paris, durante o início da década de 20. Posteriormente, Milhaud produziu a partitura para outro musical, *A criação do mundo*, com palco e figurinos projetados por Fernand Léger, letras de Blaise Cendrars (1887-1961), e encenado pelo Balé Suedois, em outubro de 1923. Naquele mesmo ano, os modernistas brasileiros desembarcaram em massa em Paris, ansiosos por absorver as últimas tendências parisienses, e, muito para sua surpresa, verificaram que Paris já havia descoberto o Brasil.¹⁷

11 Tal porcentagem é extraída de Prado Jr. (1945), e coincide com a fornecida por Sevcenko (2000). Prado Jr. também mencionou que a cifra para o estado de São Paulo era, por si só, da ordem de 60%. Brito, M. S. (1978) sugeriu que a cifra era de 82,5% da produção global de café.

12 Prado Jr., op. cit., p. 190.

13 Brito, M. S. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

14 Tais indicadores de modernidade têm sido descritos por Sevcenko. De qualquer maneira, se vamos falar de beneficiários do café, é importante mencionar que aqueles que realmente lucraram foram especuladores europeus e norte-americanos. Cf. Prado Jr., op. cit., pp. 225-35.

15 Calil, C. A. M. Translators of Brazil. In Schwartz, J. (ed.). *Brasil: 1920-1950, de la Antropofagia a Brasília*, catálogo de exposição, Valência: IVAM, 2000, p. 565.

16 Sevcenko, op. cit., pp. 89-90.

17 Id., ibid.

18 É dada aqui ênfase a Tarsila do Amaral por sua relação com os manifestos de Oswald de Andrade e sua distinção do modelo de Picasso adotado por outros pintores modernos brasileiros como Di Cavalcanti e Portinari. Cf. Zilio, op. cit., p. 79.

19 Amaral, A. *Tarsila sua obra e seu tempo*. V. 1 e 2. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 84. Apud Zilio, op. cit., p. 48). Em Amaral V.2, há um catálogo da obra de Tarsila, onde se pode notar claramente como sua obra se ‘tornou’ moderna ao longo de 1923.

20 Herkenhoff, P. Tarsila: deux et unique. In Hedel-Samson, B. e Herkenhoff, P. *Tarsila do Amaral*, catálogo de exposição. Paris: Maison de l’Amérique Latine, 2005, p. 16.

21 Sendo a primeira a chegada de vários artistas franceses ao Rio, após o convite do príncipe regente português exilado, d. João VI, O que resultou na introdução da educação de arte no Brasil, mediante o estabelecimento da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em 1826. Posteriormente, a instituição foi dividida no Museu Nacional de Belas Artes e na Escola de Belas Artes, agora parte da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

22 Mais tarde, Oswald de Andrade seria nomeado por Washington Luís membro do comitê responsável pela construção do Monumento aos Pioneiros, de Victor Brecheret. Cf. Asbury, M. The Bienal de São Paulo: Between nationalism and internationalism. In Curtis, P. e Fekke, S. (eds.). *Espaço Aberto/Espaço Fechado: Sites for Sculpture in Modern Brazil*, catálogo de exposição. Leeds: The Henry Moore Institute, 2006, p. 78.

Tarsila,¹⁸ que estava em Paris durante a Semana de Arte Moderna de São Paulo, só se inteirou do modernismo ao retornar ao Brasil, e por intermédio da pintora Anita Malfatti (1889-1964), sua amiga. Foi durante seu retorno a Paris, em 1923, com seu novo companheiro, o poeta e ensaísta Oswald de Andrade (1890-1954), que ela alegou ter-se conscientizado do Brasil como possível referência cultural em sua obra. Em carta a sua família, refere-se à descoberta de sua própria pátria:

Sinto-me ainda mais brasileira: quero ser a pintora de minha terra. Como sou grata por ter passado toda minha infância na fazenda. As memórias daquele tempo têm se tornado cada vez mais preciosas para mim. Gostaria de ser, na arte, aquela pequena camponesa de São Bernardo, brincando com bonecas em meio à vegetação, assim como em minha mais recente pintura (...) Não penso que esta tendência brasileira é vista com maus olhos por aqui. Ao contrário, necessita-se aqui de que todos tragam contribuições de seus próprios países. Isso explica o sucesso das bailarinas russas, das impressões japonesas e da música negra. Paris está cansada da arte parisiense.¹⁹

Contudo, a descoberta de sua identidade cultural durante a estada em Paris pode não ter sido uma ocorrência tão surpreendente. Segundo Paulo Herkenhoff,²⁰ a visita dos modernistas brasileiros a Paris representou uma ‘segunda missão francesa’²¹ com a intenção de estabelecer “novos parâmetros para a arte e uma inserção audaciosa, embora não tão bem sucedida, no mercado de arte francês”.

A permanência em Paris de Oswald e Tarsila, em 1923, consolidou suas ligações com os milionários do café Paulo Prado e Olívia Penteado, que ofereceram ao poeta e à artista acesso sem precedentes aos círculos oficiais. Herkenhoff é bem claro a respeito da abordagem estratégica que tudo isso representou:

O projeto parisiense de um Oswald oportunista tinha como objetivo alcançar o sucesso na França por intermédio de duas estratégias: a primeira era consolidar a aliança entre representantes do poder oficial e a burguesia de São Paulo, através do contato com o presidente Washington Luís e o embaixador Souza Dantas²² (...) A segunda estratégia era a negociação simbólica com o meio artístico utilizando-se de uma moeda muito valiosa na França: primitivismo em arte.

Essa estratégia foi complementada por Tarsila e Penteado, que fizeram compras substanciais de obras de arte de Robert Delaunay (1885-1941), Lhote e de Léger, por intermédio do *marchand* de arte Léonce Rosenberg (1879-1947). A estratégia foi parcialmente bem-sucedida, tendo os jovens modernistas brasileiros sido apresentados a seus pares franceses durante almoço oferecido pelo embaixador brasileiro Souza Dantas (1876-1954). Entre os

presentes estavam Léger, Lhote, Cendrars, Milhaud, Tarsila, Oswald, Sérgio Millet (1898-1966), Victor Brecheret (1894-1955) e Vicente do Rêgo Monteiro (1899-1970).²³

Herkenhoff²⁴ sustenta que a surpreendente atenção que, na época, a obra de Tarsila recebeu na França, quando a artista ainda era estudante, foi de fato resultado de franco interesse comercial. Tanto Oswald quanto Tarsila logo estabeleceram laços de amizade com Cendrars e Prado, posteriormente convidando o poeta francês a visitar o Brasil com a perspectiva de futuras oportunidades de negócios. Durante as negociações para essa visita, Cendrars sugeriu que Tarsila expusesse na galeria de Rosenberg. A correspondência de Tarsila com sua família confirma que a sugestão foi transmitida ao *marchand*, alegando que Rosenberg “ofereceu-me uma exposição, no momento em que estou pronta para tal”. Para Herkenhoff a proposta não foi nada mais do que uma estratégia de negócios. Tarsila já comprara pinturas de Rosenberg, e as discussões dele com Léger, a respeito de como uma abertura no mercado de arte latino-americano poderia ser alcançada por meio da artista brasileira, confirmam esta suposição. Léger é citado por ter mencionado que “ontem jantei com a Sra. Amaral e soube que ela comprou coisas suas. Fico muito feliz em saber disto. Acredito que a propaganda dela, no Brasil, será proveitosa (...). Além disso, com o fim da Alemanha e da Rússia, precisam-se inventar novos mercados”. É verdade que, sob a tutela de Léger, Tarsila produziu, em 1923, a pintura icônica *A Negra*. Apesar do significado dessa obra na história de arte brasileira, Herkenhoff argumenta que seria ingênuo supor que um *marchand* da estatura de Rosenberg consideraria expor a obra de uma estudante imatura, sem um conjunto substancial de produção, sem que fosse pela perspectiva de uma abertura no mercado de arte brasileiro. A exposição não chegou a acontecer, uma vez que, de acordo com Herkenhoff, no ano seguinte a Alemanha recuperou seu antigo padrão de aquisição de arte.

A fascinação parisiense pelo exótico levaria Cendrars a planejar a produção de um balé de estilo semelhante de *A criação do mundo* (talvez como *Les ballets russes*, de Diaghilev, cujos projetos foram criados por Picasso), com música de Villa-Lobos (1887-1959), letras de Oswald e figurino de Tarsila. No entanto, assim como suas pretensões de negócios no Brasil, a idéia de Cendrars para tal balé não foi realizada. Não obstante, ele de fato visitou o Brasil em 1924 e colaborou com Tarsila e estimulou seu trabalho como artista. A experiência de Cendrars de Brasil teve o mérito de revitalizar sua produção poética, consolidando a presença dos modernistas brasileiros nos círculos de vanguarda parisienses e finalmente forjando o caráter nacionalista do modernismo entre 1924 e 1928.

Historiadores do modernismo brasileiro deram muita importância à visita de Cendrars ao Brasil, em 1924.²⁵ Apelidada pelos próprios modernistas brasileiros de “viagem da redescoberta”,²⁶ nessa incursão Cendrars foi acompanhado por Oswald, Tarsila, Mário de Andrade (1893-1945) e Paulo Prado, entre outros, ao interior do país, nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

23 Entre os brasileiros, Sérgio Millet – que primeiro relatou o evento na imprensa brasileira – foi uma das figuras centrais da Semana de Arte Moderna. Posteriormente, foi membro do júri da I Bienal de São Paulo, subsequentemente tornando-se seu diretor. Rêgo Monteiro, outro pioneiro do modernismo brasileiro, foi pintor modernista precursor no Brasil. Em 1930, com Geo Charles, organizou uma grande exposição de arte moderna, viajando a Recife, Rio de Janeiro e São Paulo. Essa exposição incluía artistas como Picasso, Braque, Lhote, Léger, Masson, Gris, Gleizes, Miró, Vlaminck, Severini, de Chirico, Herbin, Campigli, Marie Laurencin, Laurens, Marcoussis e brasileiros, como Tarsila e o próprio Rêgo Monteiro. Cf. Pontual, Roberto. *Entre dois séculos*. Rio de Janeiro: JB, 1987: 33. Como escultor, Brecheret foi figura central do grupo modernista de São Paulo. À medida que seu trabalho era aceito até mesmo nos círculos conservadores, ele recebia encomendas para produzir monumentos públicos, e posteriormente recebeu o Prêmio Nacional de Escultura na I Bienal de São Paulo. Cf. Asbury, 2006, op. cit.

24 As passagens desse parágrafo são de Herkenhoff, op. cit., p. 19 apud Aracy Amaral, op. cit., p. 101.

25 Ver, por exemplo, Amaral, 1975, op. cit.

26 Oswald de Andrade talvez tenha sido pioneiros nesse sentido, em sua ‘dedicação’ a Cendrars, no livro de poemas *Pau-Brasil*, publicado em 1924 pela própria editora de Cendrars, a Au Sans Pareil.

A pretensão da visita era propiciar a absorção de referências do legado nacional brasileiro como a arquitetura barroca de Minas Gerais e as tradições populares do carnaval e das favelas do Rio de Janeiro, incluindo o repertório dos interesses modernistas brasileiros. A “viagem” ocorreu no mesmo ano do *Manifesto Pau-Brasil*, de Oswald, em que ele declara a existência de um estilo nacional de poesia moderna, e da *EFCB* (Estrada de Ferro Central do Brasil), de Tarsila, que mostra uma abordagem dos objetos inspirada em Léger, enquanto descreve cenas de mecanização nos trópicos.

O interesse no passado colonial, combinado ao contato superficial com as culturas populares do Brasil, foi a consequência direta da “viagem” que, por sua vez, contribuiu na consolidação do modernismo como movimento nacional por sua própria conta, deslocando a ênfase de seu crescimento de suas fontes parisienses, ao estabelecer relação direta entre a produção e o território brasileiro.

27 Calil, op. cit., p. 567.

28 Amaral, T. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970, p.8. Edição revisada: São Paulo: Editora 34 Ltda, 1997.

29 Como na pintura *Antropofagia* (1929), de Tarsila do Amaral, na qual ela combinou figuras de outras pinturas, como *A negra* (1923) e *O abaporu* (1928).

30 A discussão que se segue sobre *A negra* de Tarsila foi adaptada de uma passagem de Asbury, 2003, op. cit., pp.148-150.

31 Morais, F. Entre la construction et le rêve: l'abîme. In Sayag, A. e Schweisguth, *Modernidade: Art Brésilien du 20e Siècle*, catálogo de exposição, Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1987, p. 53.

32 A distância que se mantinha entre o círculo modernista e um contexto social brasileiro mais amplo foi expressada por Mário de Andrade ao admitir, durante as celebrações dos 20 anos da Semana de Arte Moderna, que seu círculo geralmente tinha atitude aristocrática. Traduzido para o inglês in Schwartz, J. (ed.) Tupi or not Tupi: The Cry of Literature in Modern Brazil. In Schwartz, J. (ed.). *Brasil: 1920-1950, de la Antropofagia a Brasília*, catálogo de exposição, Valência: IVAM, 2000, pp. 593-601.

33 Cf. Amaral, T. *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos/DBA Artes Graphicas, 1998, pp. 32-33.

De fato, Carlos Augusto Machado Calil²⁷ viu fortes semelhanças entre *Pau-Brasil*, de Oswald e *Feuilles de route*, de Cendrars, ambas publicadas por Au Sans Pareil (editora de Cendrars), e Oswald dedicou sua publicação “a Blaise Cendrars, pela descoberta do Brasil”, em adição ao prefácio de Paulo Prado. Mais tarde, Cendrars teria papel central na organização da primeira exposição de Tarsila na Galerie Percier, em Paris, em cujo catálogo foi incluído um poema seu intitulado “Saint Paul”.²⁸ Além disso, Tarsila ilustrou a coleção de poemas de Cendrars, *Feuilles de route*. Como Cendrars já houvesse colaborado com Sonia Delaunay (1885-1979), na década anterior, em *Prose du Transsiberien et de la petite Jehanne de France*, era bem natural que a colaboração de Tarsila com o poeta fosse reconhecida como algo que seguisse uma grande linhagem, representando, dessa maneira, importante contribuição dentro de uma história mais ampla da arte moderna.

Um esboço de *A negra*, de Tarsila, de 1923, foi usado na capa frontal do *Feuilles de route*, de Cendrars. Como já mencionado, essa pintura é frequentemente citada como obra precursora, exibindo inúmeras questões e temas que emergiriam em sua produção ao longo dos anos 20. Entretanto, ela não detém o sentido de síntese visto em seus trabalhos posteriores, ao longo da década de 1920. Ainda assim, serve como meio adicional para o entendimento do impacto que a viagem com Cendrars teve em sua obra.²⁹

O aspecto formal mais imediato de *A negra* de Tarsila é sua abordagem distinta da relação entre primeiro e segundo plano.³⁰ O crítico Frederico Morais³¹ descreveu essa distinção como abismo que separa o primeiro plano, figurativo, do segundo, abstrato, sugerindo a partir daí dicotomia não resolvida entre a representação do nacional e as tendências abstratas da arte moderna europeia.³² Uma leitura mais plausível da tímida abstração de *A Negra* poderia posicioná-la como consequência das associações de Tarsila com o ambiente artístico francês, em vez de representar um pressentimento³³ do projeto abstrato que apareceria no Brasil durante os anos 40 e 50. Poder-se-ia ver tal abismo como o produto de uma artista recém-chegada a Paris, tentando assimilar as diversas tendências associadas

ao modernismo no início da década de 1920. Nesse sentido, *A negra* tem o conflito que afrontou Tarsila durante aqueles primeiros dias em Paris. Por um lado, ela foi exposta ao ideal do retorno à tradição clássica; isso agiria como uma ‘purificação’ do cubismo, livrando-o de suas conotações românticas; por outro, ela também respondeu à fascinação parisiense pelo não europeu, o primitivo, o Outro.

A negra se referiu abertamente, em sua relação composicional entre a natureza e o corpo feminino, ao ideal de primitivismo que em Paris vinha sendo algo corrente desde o início do século: a figura de uma mulher negra nua é arraigada ao solo como parte integral da natureza; a folha de bananeira, mais adiante, especifica a localização claramente tropical de tal natureza. Além disso, vindo a artista de uma próspera família proprietária de terras e considerando que a abolição da escravatura no Brasil só foi oficialmente decretada em 1888, amas negras poderiam ainda ser consideradas parte intrínseca da experiência cotidiana da filha de um proprietário de terras. Contudo, é mais possível que a inspiração para *A negra* tenha relação mais direta com fontes parisienses do que com brasileiras. O historiador e artista Carlos Zilio³⁴ apontou, por exemplo, similaridades com algumas esculturas de Constantin Brancusi (1876-1957). Tal alegação é perfeitamente aceita, levando-se em conta que o escultor romeno pertenceu ao círculo de amigos parisienses de Tarsila, que lhe visitou o ateliê em 1923.

34 Zilio, op. cit., p. 49.

Portanto, é possível declarar que *A negra*, de Tarsila, demonstra a ‘mulher negra primitiva’ não como representação regionalista do brasileiro, mas como consequência da fascinação parisiense pelo exótico. O segundo plano da pintura serve como meio para pôr tal figura de maneira clara, sem ambivalência, como o tema de um artista moderno trabalhando especificamente na tradição francesa. Além disso, uma pintura que antes de tudo reflete a proximidade que a artista tinha com a produção contemporânea de Léger, sobretudo se considerarmos *Femme à Genou* de 1921, e *Deux Femmes dans un Intérieur* de 1922. O próprio Léger havia passado por um período de intensa reavaliação de sua produção, consideravelmente afetada pela influência do purismo e pelo ideal do ‘clamor à ordem’. Dessa maneira, as composições tornaram-se muito mais estáticas, e seu imaginário padronizou-se numa forma purista.³⁵

35 Golding e Green, op. cit., pp. 61-62.

Em oposição ao ambiente fechado de *A negra*, as pinturas de Tarsila que se seguiram à visita de Cendrars ao Brasil apresentam, predominantemente, espaços abertos. São paisagens nas quais objetos tipicamente modernos se relacionam em cenário tropical. Na pintura *EFCB* (Central do Brasil), de 1924, sinais de modernidade, elementos de natureza caracteristicamente brasileiros e uma igreja barroca no horizonte formam sua base composicional. No espírito do manifesto *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, Tarsila transpôs a estética contemporânea francesa para o contexto brasileiro, passando a ser notável certa padronização de suas formas.

A influência de Cendrars durante o período *Pau-Brasil* começou a enfraquecer-se ao longo do fim gradual de sua amizade com Oswald de Andrade. O Manifesto Antropofágico, de

1928, anunciou relação mais irreverente com a fonte européia. A partir da asserção nacionalista do *Pau-Brasil*, a ênfase deslocou-se para a negação, em que o europeu tornou-se irreverentemente associado à nutrição. Tal posição é indicadora do próprio deslocamento de Oswald, que sai das premissas nacionalistas do purismo e rumo às propostas mais desagregadoras e não racionais do surrealismo. Tal deslocamento também se reflete nas pinturas de Tarsila, que sugerem um retorno à iconoclastia de *A negra*, enquanto o segundo plano abstrato é substituído por um espaço mitológico de um Brasil original imaginado. A transição entre 1924 e 28 demonstrou que a relação do modernismo com o caráter nacional partiu das referências concretas rumo às imaginárias. Em outras palavras, a representação de uma nação, de sua geografia e sítios históricos, foi gradualmente abandonada em favor de um conceito idealizado de origem nacional, que poderia ser descrito como uma arcádia pré-cabralina.

Hoje em dia, a arte contemporânea do Brasil é freqüentemente apresentada à arena internacional como algo pertencente a uma linha de desenvolvimento independente. Ela é vista como algo que surgiu da canibalização da cultura estrangeira, e essa estratégia de apropriação lhe garantiu a classificação de *avant la lettre* pós-moderna. Sendo assim, dá-se muito pouco espaço ao reconhecimento da presença de trocas com os círculos modernistas europeus.

Trocas como as que ocorreram com Cendrars tiveram função capital nas mudanças ideológicas dos anos 20 e foram resultados de amizade, mas também de puros interesses econômicos. É irônico que os aristocráticos modernistas brasileiros tenham embarcado em um projeto que pressupunha uma grandiosa modernidade cosmopolita em que artistas brasileiros podiam circular livremente no circuito de arte parisiense e que tenha chegado ao paradoxal modernismo, que fabricou seu próprio caráter nacional ao transpor a premissa central subjacente ao purismo. A alegação de que a França era a herdeira de direito da tradição clássica – o que produziu uma seção perversa da arte moderna que invocava abertamente noções de arcádia, embora renovadas pelas pinceladas pós-cubistas – transformou-se, para os brasileiros, no paraíso pré-europeu para os nativos Tupi-Guarani; uma arcádia tropical, baseada em mitos indígenas. Ainda assim, se devemos considerar a fascinação européia concomitante pelo exótico, que além do mais serviu para enfatizar as qualidades distintas da ‘tradição ocidental’, até que ponto o modernismo brasileiro pode ser considerado verdadeiramente nacional?

Michael Asbury é professor-associado (*reader*) de história e teoria de arte na University of Arts London, onde é membro do Centro de Pesquisas de Arte, Identidade e Nações Transnacionais, na UAL. É diretor da pós-graduação em Teoria e Prática da Arte Transnacional, e está associado à Camberwell College of Arts e à Chelsea College of Art and Design.