

Falar em modernismo, no singular, é excludente

Entrevista com Rafael Cardoso¹, realizada pela Plataforma zoom em 18/04/22.

Entrevistadores: Alexandre Sá², Fernanda Pequeno³ e Fernanda Pitta⁴.

Resumo: A entrevista com o historiador da arte Rafael Cardoso parte das questões relativas às modernidades e aos modernismos no Brasil e no mundo, abordadas por ele em artigos recentes e em seu mais novo livro, *Modernidade em preto e branco*. Também contempla a trajetória intelectual do autor, cotejando temas caros e urgentes para a historiografia da arte no Brasil, de modo a reavaliar criticamente o legado da Semana de Arte Moderna de 1922.

Palavras-chave: *Modernidades. Modernismos. Modernização cultural.*

To speak of modernism, in the singular, is excluding

Abstract: The interview with the art historian Rafael Cardoso starts from questions related to modernities and modernisms in Brazil and abroad, addressed by him in recent articles and in his newest book, *Modernity in Black and White*. It also contemplates the intellectual trajectory of the author, comparing important and urgent themes for the Brazilian's art historiography, in order to critically evaluate the legacy of the Modern Art Week in 1922.

Keywords: *Modernities. Modernisms. Cultural modernization.*

1 Rafael Cardoso é historiador da arte e escritor, membro colaborador do PPGHA-UERJ e pesquisador associado à Freie Universität Berlin (Lateinamerika-Institut). Atualmente, preside a comissão contra a censura e pela liberdade de expressão da AICA-International. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, R. São Francisco Xavier, 524 - Maracanã, Rio de Janeiro - RJ, 20550-013. E-mail: rafaelcardoso.email@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5055-7398>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/2594333217245826>. Berlim, Alemanha.

2 Alexandre Sá é artista-pesquisador, curador, crítico de arte e psicanalista. É procientista com o projeto As revistas acadêmicas de Artes Visuais. Atual diretor do Instituto de Artes da UERJ e professor do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES). Sócio da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Comitê de Poéticas Artísticas (ANPAP). Membro da Associação Nacional de História (ANPUH). Vínculo institucional: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Francisco Xavier, 524 - Maracanã, Rio de Janeiro, RJ, 20943000. E-mail: alexandresa-barretto@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7846-5145>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/0137944963846547>. Niterói, Brasil.

3 Fernanda Pequeno é coordenadora adjunta do PPGHA-UERJ, uma das editoras da Revista Concinnitas e membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. Entre 2019 e 2020, realizou estágio pós-doutoral na Universidade de Hamburgo, Alemanha, com financiamento parcial do DAAD. Além de pesquisadora, atua como curadora independente desde 2009. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, R. São Francisco Xavier, 524 - Maracanã, Rio de Janeiro - RJ, 20550-013. E-mail: fernanda.pequeno.silva@uerj.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8187-9077>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/4186121869977610>. Rio de Janeiro, Brasil.

4 Fernanda Pitta é historiadora da arte, professora do MAC-USP, membro do CBHA e coordenadora do projeto de pesquisa Aldear! Decay Brasil, com financiamento do Riksbankens Jubileumsfond (GI21-0001). Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Av. Pedro Álvares Cabral, 1301 - Vila Mariana, São Paulo - SP, 04094-050. E-mail: fernandapitta@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9892-5380>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/7787231161770667> São Paulo, Brasil.

Alexandre Sá: Eu quero te agradecer, Rafael, por você estar aqui conosco para a Concinnitas. Queria começar te citando. Tem um texto seu que acabou de sair na *Estudos Avançados* que se chama “A reinvenção da semana e o mito da descoberta do Brasil”¹. Você dizia assim, bem no final do texto: “O problema não é semana. O que aconteceu ou deixou de acontecer em fevereiro de 1922 está aí para ser estudado, pesquisado, discutido e até mesmo comemorado”. Aí você segue: “O problema está no que ocorreu de 1945 para cá, da constituição de um paradigma que transformou a semana em mito intocável no Brasil. Como se sabe, as pessoas frequentemente elegem um mito e descartam a crítica ponderada como “mimimi”. Gostaria de já abrir para essa conversa...

Rafael Cardoso: Eu sigo Walter Benjamin, que diz que fazer história é como uma pessoa fazendo uma escavação. Tem que estar atento para a posição da pessoa que cava, onde ela está situada. Ou seja, tem que ter noção da posição do historiador em relação àquilo que está sendo historiado. Essa última frase que você leu nos posiciona em relação ao governo Bolsonaro. Ele forjou o mito e descartou todo dissenso como mimimi. Isso foi muito usado na campanha dele. Daqui a dez, vinte anos, essa frase vai situar que o texto foi escrito nesse momento. Eu acho que tem uma relação aí muito complicada, que a gente precisa destrinchar. Qual a relação entre essa consagração da semana pós Estado Novo, depois a glorificação da semana em plena ditadura, em 1972, e agora a discussão do centenário? Estamos pisando aí num terreno movediço. Os generais dos anos 1970 se consideravam herdeiros do tenentismo e da Revolta dos 18 do Forte e, por conseguinte, herdeiros de 1922. Para eles, a comemoração do cinquentenário da Semana foi oportuna, porque era uma ocasião para reforçar o nacionalismo, a identidade nacional e o “Brasil brasileiro”. Brasilidade, para eles, estava perfeito. Eu não vejo nenhum problema em comemorar a Semana de 1922. Agora, o fato de que eles também não viram nenhum problema, é um problema para nós. A Semana de Arte Moderna serviu até como lustro para os generais da ditadura militar no auge dos anos de chumbo. E agora estamos no

1 CARDOSO, Rafael. “A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil”. In *Estudos Avançados*, 36 (104), 2022, p. 14-34. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2022.36104.002>

Bolsonaro, que se sente herdeiro da ditadura. O Bolsonaro é tão ignorante que não está nem aí para a Semana de 1922. O projeto dele é muito mais de terra arrasada do que o dos militares que ele idolatra. Eles eram pessoas bem mais cultas e inteligentes do que essa cambada que está aí agora. Mas a Semana não ameaça o bolsonarismo, porque tem um legado do qual ele também pode se apossar, que é o nacionalismo. E isso é um problema a ser pensado. Precisa destrinchar isso. De que modo o discurso da brasilidade se relaciona com um discurso normativo fascista? E não digo isso só em relação ao Grupo da Anta ou ao Verde-amarelismo. Aí é óbvio. Mas acho que tem algum lugar onde a consagração da Semana está relacionada a um discurso muito conservador que passa por essa questão do nacionalismo. É uma coisa que precisamos pensar coletivamente.

AS: Mas nesse artigo especificamente se fala muito dessa relação que você comentou agora, dessa reinvenção do mito, principalmente na relação com o Estado Novo. E eu fiquei pensando um pouco nessa relação quase diretiva que você está apontando dessas vanguardas e, em certo sentido, como elas ditam, como elas professam, como elas acreditam cegamente nessa nacionalidade. Por outro lado, é curioso que você marque, por exemplo, em algum momento do seu livro que, no caso do Brasil, essas relações da vanguarda com a ideia de bem estar coletivo e de uma possibilidade maior social, isso não estava em jogo. Eu fiquei um pouco com essa questão porque também tem um clichê de pensar as vanguardas europeias nesse sentido.

RC: Isso é uma crítica que o Néstor García Canclini fez em 1995². Ele dizia que na América Latina, o modernismo tinha em grande parte servido para disfarçar a falta de modernidade. Era um verniz, digamos assim. Era uma forma de mascarar a falta de modernidade social por meio da modernização cultural. Daí a facilidade com que os governos encamparam os movimentos modernistas. Eu acho que a briga do Canclini não era com os artistas

2 CANCLINI, Néstor García. "Modernity after Postmodernity". In MOSQUERA, Gerardo (ed.). *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Londres: Institute of International Visual Arts and MIT Press, 1995.

modernistas, era com a forma como eles foram cooptados pelo Estado. No México, está muito claro. Meu problema não é com os artistas. Não quero brigar com ninguém. Quem sou eu para brigar com Mário de Andrade? Depois que eu for esquecido como nota de pé de página, ele vai ser o Mário de Andrade ainda. O problema é a apropriação desse legado por regimes autoritários, por certas classes e castas que se estruturam de uma forma permanente no meio cultural brasileiro.

A entrevista do Ruy Castro no *Roda Viva* escancarou esse aspecto. Era fácil argumentar com ele, mas ninguém respondeu com ponderação intelectual. As pessoas responderam com o fígado. Um monte de gente foi dizer nas redes que o Ruy Castro era ridículo, que era um oportunista. Você pode reparar que muitas dessas pessoas que xingaram têm algo a perder. Têm um interesse em relação ao legado da Semana e se sentiram ameaçadas. O que estava em jogo ali eram estruturas de poder. O que eu faço não importa. Posso fazer uma crítica altamente elaborada, publicar na *Estudos Avançados* ou num livro, mas isso não atinge o poder. Isso não atinge a mídia. A minha crítica é fácil de ignorar, porque é uma crítica baseada em ideias, em argumentação histórica e historiografia. Agora, quando o Ruy Castro vem e se projeta na tevê falando que a Semana de 1922 não era nada de importante, isso ameaça quem vive ainda do legado e das relações sociais que foram estabelecidas durante o Estado Novo e depois.

Existem ainda os herdeiros da Semana, e isso é interessante de se pensar. Eu me lembro quando o Instituto Moreira Salles, o MAC-USP e a Pinacoteca do Estado fizeram aquele seminário *Modernismos em debate*³, que foi maravilhoso. Eles se anteciparam à efeméride e promoveram um debate sustentado ao longo de meses. Chamaram muita gente, uma diversidade incrível de pessoas. Não tinha muito o que reclamar daquilo, mas eu me lembro que um historiador conhecido comentou no Facebook: “o show de horrores do IMS”. E olha que é uma pessoa que eu admiro, que cito no meu trabalho. Fiquei espantado com a reatividade dele. E aí você começa

3 Ciclo de debates organizado ao longo de 2021 por Ana Magalhães, Heloisa Espada, Helouise Costa, Valéria Piccoli, Fernanda Pitta e Horrana Santoz, que contou com uma série de palestrantes, incluindo Rafael Cardoso. O ciclo foi uma parceria entre o IMS, MAC-USP e Pinacoteca de São Paulo, as mesas podem ser acessadas no endereço <https://ims.com.br/eventos/1922-modernismos-em-debate/>

a refletir: estão chamando mulheres, estão chamando negros, estão chamando pessoas de movimentos sociais, estão chamando pessoas que não são historiadores e isso mexe com estruturas arraigadas de poder.

A Semana de 1922 é um bem simbólico que garante a inserção de alguns e exclui muitos outros da narrativa. As pessoas estão perguntando com todo direito: “- onde eu me encaixo nessa narrativa; onde os meus avós estavam; onde meus bisavós estavam nessa historinha”? É uma pergunta inteiramente válida. O historiador não pode dizer para o público: “-você não tem o direito de questionar sua inserção na história que estamos ensinando para você”. Então, quando as pessoas perguntam onde estavam os negros em 1922, ninguém deve torcer o nariz. A pergunta tem que ser respondida.

Fernanda Pequeno: Você poderia falar um pouquinho sobre a ideia de modernismos alternativos, apontada no livro?

RC: Nossa historiografia situa a construção da ideia de modernismo entre as décadas de 1920 e 1960 mas, em vários outros idiomas, o termo era relativamente pouco usado antes da década de 1960. Era mais comum falar de arte moderna ou do moderno. O idioma em que foi inaugurado o termo modernismo foi o espanhol com Rubén Darío em 1888. Até recentemente, Darío era desconsiderado pela historiografia modernista, que dizia que aquilo não era modernismo. É curioso afirmar que alguém que cunhou um termo não o empregou corretamente. Esse é o tipo de coisa que o historiador quando vê, acende um alerta vermelho.

Quando se argumenta que o modernismo do Darío é outra coisa do que se entende pelo termo hoje, admite-se implicitamente que há diferentes concepções do modernismo. O que Darío queria dizer com “modernismo” não era a mesma coisa que Mário de Andrade quis dizer com “modernismo” e muito menos o que Clement Greenberg quis dizer. Mas, por que a versão do Greenberg vale mais do que a do Mário ou a do Darío? Simplesmente por colonialismo e elitismo, porque Greenberg era a voz autorizada no momento em que os Estados Unidos estavam se afirmando como sede do modernismo no mundo. Serge Guilbaut apontou como Nova Iorque ‘roubou’ a ideia do modernismo. É simplesmente uma relação de poder. Greenberg tem uma visão do modernismo, entre outras.

Então, quando falo em modelos alternativos, estou falando de duas coisas diferentes. Uma é que existem diversos movimentos que se dizem ou foram ditos modernistas e que tiveram objetivos diferentes. Por exemplo, o construtivismo russo e toda a tradição construtiva têm pouco ou nada a ver com as tendências surrealista e simbolista, em diferentes vertentes, que, por sua vez, não se casam entre si. Você não pode juntar o futurismo fascista com o construtivismo bolchevique, são coisas ideologicamente opostas. Em termos formais também foram muito diferentes entre si. Tanto do ponto de vista ideológico, político, quanto do ponto de vista artístico e estético, são coisas que não podem ser combinadas. Não são vertentes de um mesmo movimento. São movimentos diferentes dentro de um guarda-chuva amplo, que é a ideia de modernização cultural.

A outra questão é geográfica e cronológica. O modernismo brasileiro não é igual ao modernismo mexicano, ou ao francês, ou a outro qualquer. Os modernismos não aconteceram no mesmo momento em todos os contextos. Não é que um seja derivado do outro, mas que todos estão em comunicação. Precisamos de uma visão mais dialógica. O modernismo francês nasceu em diálogo com a ideia de primitivismo, mas isso não quer dizer que ele seja derivado da arte africana. Se a gente aceitar a premissa da derivação dentro da história da arte, estamos lascados. Nós brasileiros, então, vamos para o final da fila. É muito mais correto pensar que os movimentos culturais e artísticos se moldam uns aos outros. Não é derivação, é influência mútua e troca cultural. Podemos falar de transculturação. Aí a coisa começa a adquirir uma riqueza, uma complexidade diferente. Esse é o segundo aspecto da noção de modernismos alternativos. São vertentes diferentes de ideias, temporalidades e geografias de divergência.

É aí que você começa a ver coisas interessantes, como, por exemplo, a ideia de arte moderna do Gonzaga Duque, que eu destaco no meu livro. Ele propôs uma ideia do moderno em 1903, pautada em William Morris. Isso é interessantíssimo. Temos um entrecruzamento, uns curtos-circuitos aí que são muito interessantes do ponto de vista histórico, tentar pensar que as coisas não fazem um único caminho. Afirmar que o modernismo começou em Paris e foi levado para São Paulo é uma narrativa muito simplificada. O modernismo não começou num lugar, e foi para outro. Ele começou em muitos lugares, em múltiplos tempos, a partir de muitas trocas, o que gerou inúmeras permutações possíveis. No Brasil, a gente tem uma figura como Elysio de Carvalho, quase totalmente ignorado, esquecido. Ele escreveu o primeiro livro teorizando a literatura moderna no Brasil, em 1907, que se chamava

As modernas correntes literárias na literatura brasileira. Naquela época, ele era anarquista e simbolista; anos depois, virou fascista, criminologista e ultra católico. Isso funde a cabeça de quem tem um pensamento linear.

FP: Fiquei pensando muito num autor que você usa também no livro e que eu particularmente gosto muito, que é o Roberto Schwarz. Você usou o ensaio “As ideias fora de lugar”, mas eu penso muito num texto que está no livro *Que horas são?*, em que ele analisa Oswald de Andrade. No texto “O poeta, o bonde, e a carroça modernista”, ele vai pensar essas contradições do Brasil, a partir da poesia de Oswald de Andrade (focando, sobretudo, na seção “Postes da light” do livro *Pau-Brasil*), ele aponta essas disparidades, as descontinuidades que existem no Brasil, que são fascinantes, que de alguma maneira são a nossa marca e também o que tem de interessante e de diferencial. E eu gostaria de voltar, porque a gente está super entrando no tema do seu mais novo livro, *Modernidade em Preto e Branco*, e nessa efeméride da semana. Mas eu queria tentar localizar a própria publicação do livro, pensando um pouco na sua formação, na sua trajetória. De que maneira o livro surgiu agora? Enfim, localizá-lo um pouco dentro da sua sua trajetória intelectual.

RC: Sim, eu fiz bacharelado em Ciências Sociais. Acho que isso é uma coisa que marca a minha produção. Eu nunca entendi muito a discussão sobre história social da arte porque, para mim, a história da arte é necessariamente social. Tive essa formação inicial em ciências sociais, misturado com comunicação, muito cinema e um pouco de história da arte, e depois fui fazer mestrado em História da Arte. Na época só tinha o Fundão. Depois consegui - com muita sorte, fui daquela última leva de bolsa plena de doutorado pela Capes - consegui ficar quatro anos em Londres no Courtauld Institute of Art. Tive muita sorte de ter sido aceito. Eu não tinha cacife para estar lá, mas fui. Fui o primeiro orientando da minha orientadora de doutorado, uma pessoa incrível, maravilhosa, Caroline Arscott. Ela, por sua vez, foi orientanda da Griselda Pollock. Na época que eu cheguei lá, não havia ninguém que pudesse orientar pesquisa sobre o Brasil. Essa possibilidade não existia. Você vê como as coisas mudaram. Isso foi 1991, e ninguém no curso sabia nada de Brasil. Aí me disseram: “- você tem que fazer uma tese sobre algum assunto que a gente trabalha aqui”. Eu fiz minha tese de

doutorado sobre ensino artístico na Inglaterra vitoriana e o início do ensino de design no mundo. Foi uma experiência incrível, porque eu tive que começar tudo da estaca zero.

Eu aprendi lá a trabalhar em arquivo, o que eu não tinha feito até então. Foi no doutorado que eu me formei historiador da arte, tanto no sentido da pesquisa de arquivo quanto de leitura de imagem. Quando eu voltei da Inglaterra, como eu tinha feito a tese sobre educação artística, sobre a interface entre ensino artístico e ensino de artes aplicadas, o pessoal da Escola Superior de Desenho Industrial se interessou por mim. O Amador Perez, que é meu amigo, me indicou. Ele sugeriu meu nome para a Silvana Miceli, que era chefe do departamento de integração cultural da ESDI, e ela se interessou pelo que eu estava fazendo. Fiquei lá vários anos. A primeira vez foram cinco. Depois fiquei dez anos na PUC. Voltei para a ESDI em 2010, e fiquei mais dois anos como professor visitante. E aí vim para a Alemanha. Foi nessa época da segunda passagem pela ESDI que eu comecei a me envolver com o Instituto de Artes da UERJ, primeiramente como colaborador do PPGArtes, e, depois, quando surgiu o PPGHA, como professor colaborador. Então, essa é a trajetória: uma mistura de ciências sociais com história, design, história da arte. Isso talvez explique um pouco a gênese do livro, porque *Modernidade em Preto e Branco* repisa basicamente essa trajetória. A minha questão com a historiografia artística da Semana de 1922 é esse olhar que só olha para as belas artes.

AS: Pegando um pouquinho sua afirmação lá atrás, talvez eu tenha duas perguntas ao mesmo tempo. Você fala desse livro que aqui tem tido um efeito, eu entendo. Quando você diz a porcentagem de tudo, a gente concorda. Mas eu acho que se a gente pensa no mercado, ele está super bem de vendas. Faz uma diferença que ele foi publicado em 2021 pela Cambridge. Como é que foi a recepção disso, como você avalia essa diferença? É uma coisa que eu fiquei ouvindo. Lembrei do professor e pesquisador também presidente da ABRALIC, João César de Castro Rocha. Ele fala que um dos problemas, uma das questões ainda hoje é que quando você está em qualquer seminário internacional e você fala antropofagia, aquilo abre uma comoção. Enfim, toda a ideia de fetiche que a gente sabe bem que é isso. Pensando um pouco na sua trajetória e hoje no Instituto Latino Americano, em Berlim, como é essa negociação de forças na Freie Universität?

RC: Olha, aqui é tranquilo sim. O que aconteceu na minha trajetória acadêmica é que eu sou sempre um *outsider*. Na ESDI e na PUC, eu era o historiador da arte no meio dos designers. Na Inglaterra, eu era aquele brasileiro que estuda arte vitoriana. Minha vida inteira, nunca tive o privilégio e o prazer de estar num grupo homogêneo e consolidado. Isso é uma coisa que eu adoraria ter e nunca tive. Para mim é tranquilo porque minha relação com o Instituto de América Latina da Freie Universität é uma relação simbólica, honorária. Eu não estou enredado naquelas questões do dia a dia da instituição. Além do mais, é um instituto onde a maioria das pessoas está mais interessada em ciências sociais e políticas. História da Arte não é o foco do instituto, então eu continuo sendo um *outsider*.

Entendo o que o João Cézar está falando, e acho que ele tem razão. A gente tem que encontrar mais terreno em comum para dialogar com a multidisciplinaridade. É uma promessa que não se concretizou. O trabalho multidisciplinar de verdade, quase ninguém faz. Geralmente é uma divisão de tarefas, tipo eu vou fazer o meu, você vai fazer o seu, e no final vamos juntar tudo num volume editado. Pluralidade, e não multidisciplinaridade. Multidisciplinar mesmo é você introjetar a diferença e pensar sob várias perspectivas, tipo um historiador da arte que também entende de literatura. Isso já é uma raridade. Seria bom se a gente tivesse mais integração, seria bom se a gente conseguisse mais capilaridade, mais trocas.

Talvez porque eu esteja ficando velho, sentimental, mas eu percebo que os jovens estão fazendo isso. Quem agora está fazendo doutorado, tem mais facilidade de transitar entre disciplinas. Por outro lado, desconfio que tenham menos disponibilidade para lidar com o passado. Quando eu estava me formando como historiador poucas pessoas trabalhavam com o período contemporâneo. Agora, a impressão, ao contrário, é que todo mundo trabalha com contemporâneo, e isso é uma coisa meio bizarra para mim. Mas, pelo menos, parece ter mais integração de saberes. Hoje em dia ninguém precisa mais ficar batendo na tecla de raça, classe, gênero, como se fosse algo à parte. Porque isso já é tomado como um pressuposto básico, e isso eu acho bom.

FP: Você poderia falar um pouco do livro no Brasil e também da publicação pela Cambridge University Press?

RC: É até engraçado. A recepção do livro é completamente diferente nos dois lugares. São dois livros diferentes. De fato, eu reescrevi a edição brasileira. Ela é uma segunda edição, aumentada e melhorada. Mas a recepção tem sido bem diferente, no sentido de que a edição inglesa é um livro para especialistas, e seu público leitor está sendo construído na universidade. No Brasil, o livro está alcançando um público leitor mais amplo. Acho que a editora Companhia das Letras acertou em lançar esse livro para o centenário da Semana de 1922. O fato do livro ter saído na efeméride fez com que caísse no mundo, que atingisse outro público. Ele está chegando a um público que eu não esperava. Pelo que indicam as vendas, parece que ele conseguiu sair do gueto da história da arte e atingir um público mais interessado em cultura brasileira, de modo geral. Estou muito feliz com isso.

AS: Eu acho que é uma felicidade ter o tônus de um livro desse e a presença dele, inclusive na quantidade também. Sim, porque não? Nesse caso, eu vou tocar nisso daqui a pouco, de vendas, de circulação, de publicidade do livro. Vou fazer uma pergunta na sequência porque tem um texto seu que eu acho que tem a ver muito com isso, que é o “Porque não tivemos grandes historiadores da arte em língua portuguesa?”

RC: É um texto em inglês, um texto para o público de língua inglesa⁴.

AS: Exatamente, eu fui reler. Já tinha lido, falei que tinha que voltar a estudar muito inglês, inclusive. Mas você aponta coisas que eu acho importante aqui para a gente, inclusive na discussão da trajetória do livro porque você diz

4 .CARDOSO, RAFAEL . “Why Have There Been No Great Portuguese-Language Art Historians?”. In *Art History* (Print) , v. 42, p. 178-184, 2019.

que há inevitavelmente um certo paradoxo. Você comentou isso há algum tempo aqui entre nós, mas essa perspectiva de uma ideia global de discussão, mais uma necessidade de, por exemplo, debate ser feito como você já marcou agora em inglês e, eventualmente, em francês ou em alemão. Mas você marca, apesar da língua portuguesa ser uma das línguas mais faladas, e você vai trazendo uma discussão importante, inclusive com relação ao mercado, a alguns artistas. Você poderia comentar um pouquinho esse nó, esse problema, inclusive para esses leitores da Concinnitas, que são também pesquisadores?

RC: Isso é um problema enorme para resolver, porque todo mundo fala em descolonizar agora. Decolonização ou descolonização? Até o termo em português é problemático, porque a gente não sabe até que ponto *decolonialidade* não é uma adaptação do inglês. Tem gente elaborando uma diferença teórica, embora na verdade os dois sejam traduções do mesmo termo em inglês. É interessante que se criou uma distinção onde não havia. Eu acho isso rico, problemático e rico ao mesmo tempo. Essa questão da descolonização do saber, pesquisa, do conhecimento intelectual é muito complicada porque precisamos ter uma língua comum, isso é óbvio. Se você vai ter um debate em nível global, tem que ter uma língua franca. O inglês é a língua de troca científica, de conhecimento. Agora, isso cria uma desvantagem para quem não é nativo em língua inglesa ou que não teve condição de aprender. Eu aprendi a falar inglês cedo. Meus pais emigraram quando eu tinha cinco anos, então fui alfabetizado em inglês, o que me dá uma vantagem em relação a um pesquisador que aprendeu inglês com vinte e cinco anos de idade, que nunca vai ter a mesma facilidade no idioma. Hoje estou vivendo o inverso na Alemanha porque eu tenho um alemão deficiente. Não tenho condição de ter um debate intelectual de alto nível em alemão, e isso me impossibilita, por exemplo, de dar aulas de graduação aqui.

Mas existe essa convenção aqui também que a língua franca do trabalho científico é o inglês. Quem não fala, tem que aprender. Isso cria uma vantagem para os nativos, claro, mesmo os da África do Sul ou da Índia. O circuito dos falantes de inglês acaba criando um circuito institucional de relações. Essa é a questão central do artigo que você citou. O título é uma referência ao famoso ensaio de Linda Nochlin, “Why Have There Been no Great Women Artists?” Por que não houve nenhuma grande artista mulher?

Quem leu o texto da Nochlin sabe que a resposta é que a pergunta está mal formulada. Então, para fazer uma analogia, eu formulei essa pergunta: “Por que não há grandes historiadores da arte em língua portuguesa”? A pergunta é intencionalmente mal formulada. Esse artigo foi encomendado pelos editores da *Art History*. É uma das grandes revistas de história da arte no mundo, e ela quis lidar com o problema. Os editores da revista queriam abrir a cabeça dos leitores de língua inglesa. Estavam frustrados com a falta de conhecimento de línguas e literaturas estrangeiras, da parte do público. Muita gente só lê e só fala inglês e acha que só importa o que se publica em inglês.

A revista quis começar um processo de analisar outras vertentes de produção. O meu foi o primeiro, depois o segundo eu acho que foi sobre história da arte na China. Eles me pediram para fazer um apanhado do estado da arte. Aí eu falei para eles que isso é impossível, porque não existe uma única história da arte em língua portuguesa. Nós não temos unidade linguística. A história da arte escrita em Portugal não é a mesma que é escrita no Brasil. Não é a mesma que é escrita nos países lusófonos da África. Não existe nem mesmo uma ideia de história da arte em língua portuguesa. Eles me perguntaram: “- Mas quem seriam os autores imprescindíveis para um leitor de língua inglesa? Quais seriam os cinco livros que todo mundo deveria ler que foram escritos em português?”. Eu fiz uma listinha pessoal e percebi que nenhum deles era um livro de história da arte. Aí eu comecei a perguntar para outras pessoas: “- Faça uma lista dos cinco, dez livros que você acha mais importantes”. E, por incrível que pareça, quase nenhum título era de história da arte. As pessoas botavam que tinha que ler Hélio Oiticica, Oswald de Andrade, Nicolau Sevcenko, Alfredo Bosi, Sérgio Miceli. Mas onde estão os historiadores da arte? Eu cheguei a fazer um questionário e mandei para um monte de gente. Não tinha consenso, não tinha um nome de consenso. Antes de fazer o questionário, eu imaginava que os brasileiros fossem citar Aracy Amaral e Walter Zanini. Mas ninguém citou o Zanini. Mas, como assim, os historiadores da arte não acham que os textos escritos por historiadores da arte são importantes?

O problema passa por essa relação de instituições e pessoas que se bastam entre si, no mundo de língua inglesa. Os ingleses acham que, porque citam os americanos, estão sendo cosmopolitas. E os americanos acham que porque traduzem um francês, estão inovando. Isso gera uma câmara de eco. Eu publiquei outro artigo na revista *Panorama*, nos Estados Unidos, chamado “Decolonizing decolonization”. É uma reflexão sobre como

o discurso de descolonização costuma ser escrito em língua inglesa por pessoas sediadas em instituições no mundo anglo-americano. Quer dizer, eles querem nos descolonizar de acordo com o que eles acham que é decolonial. E isso me parece meio absurdo. Então agora, para culminar cinco séculos de colonização, imperialismo e escravagismo, todo o resto que nos foi imposto pelo Atlântico Norte, eles vão ditar as instruções de como devemos nos descolonizar. Precisamos reagir a isso. A repercussão desse segundo artigo foi interessante porque as pessoas de lá aceitaram a crítica, mas não sabem como processar. O que elas vão fazer? O indivíduo só fala inglês, só pensa em inglês, só lê em inglês. Aí, de repente, você fala para ele que isso é uma atitude colonial, que ele precisa pensar fora da cabeça dele. Como você vai resolver isso?

Como que a gente vai realmente descolonizar? Boa parte do discurso decolonial que estamos ouvindo hoje é raso, ele não está indo na raiz do problema, ele está olhando para questões muito superficiais. Quem ocupa um determinado espaço é o de menos para mim. Quem ocupa o poder? Acho que esse é o centro da discussão decolonial hoje. Como nós podemos trocar as pessoas que estão no poder? Vamos tirar a pessoa, o grupo A e colocar o grupo B. Eu diria que precisamos de uma discussão mais radical, foucaultiana mesmo. O problema é o poder. Não é somente subir quem está embaixo, não é trocar quem está no poder, é desmontar as relações de poder. Temos que realmente, radicalmente, mudar as estruturas. Aí sim, estamos começando a descolonizar. Agora, mudar as estruturas é fácil de falar, difícil de fazer.

FP: Posso fazer uma emenda? Queria voltar para o seu mais recente livro, *Modernidade em Preto e Branco*. Você já falou um pouco de como foi, ao mesmo tempo rápido e difícil esse processo de adaptação do livro, que foi primeiramente lançado em inglês e agora em português. Mas numa entrevista recente para o João Marcos Coelho, você mencionou que ficou quinze anos preparando o livro. Eu não li a versão em inglês, mas você comenta que ampliou as fontes. Trata-se de uma versão, de uma edição ampliada e atualizada, e não simplesmente uma tradução do inglês. E eu fiquei interessada nesse processo, primeiro nos quinze anos. Você comentou que quando estava fazendo doutorado, que alguns problemas sequer existiam para o campo da história da arte. Então fiquei interessada em perguntar como surgiu a ideia do livro e como, ao longo de quinze anos, um período

considerável, o que foi mudando na sua relação com o tema e quais hipóteses, os caminhos que você foi percorrendo, ao mesmo tempo que o tema foi sofrendo reavaliações historiográficas. Estou interessada nesse arco de tempo entre a ideia inicial do livro, como ele se consolidou primeiro em inglês e depois nessa ampliação e atualização para o português.

RC: Eu sou um pesquisador disperso. Faço trinta coisas ao mesmo tempo e não tenho muito foco. Acho que se eu tivesse um pouco de foco, talvez tivesse um bom emprego. Não é que eu tenha trabalhado quinze anos direto nesse livro. De dedicação integral, foram três anos mesmo. Porém, essa pesquisa começou em 2007, quando fui bolsista da Biblioteca Nacional. O tema era a relação entre arte e boemia no Rio de Janeiro, nas décadas de 1910 a 1930. Nessa época, encontrei duas coisas importantes no acervo. Uma foi a revista *Atheneida*, que é um documento fundamental, quase ignorado pela historiografia. Foi uma revista nada menos do que revolucionária, que mudou o jogo em termos de como se fazia publicação de arte no Brasil. Além de descobrir fontes importantes nessa época, me deparei com problemas que eu não conseguia resolver, problemas de pesquisa que me pareciam insolúveis e que me fizeram desistir naquele momento. Publiquei um primeiro artigo em 2008, na *Revista de História* da BN sobre essa relação entre a arte e boemia. A sementinha do livro está lá, mas levaria quinze anos para virar uma planta.

Em seguida, continuei a pesquisar algumas coisas relacionadas, mas quanto mais eu pesquisava, mais o tema se abria e ia apontando em várias direções. E aí fui me perdendo. Fui perdendo o fio da meada, escrevendo outras coisas, trilhando outros caminhos. Tudo isso foi virando uma grande confusão: cadernos de anotações, arquivos, a coisa foi abrindo, parecia que não ia fechar nunca. Aí eu ganhei um presente em 2015. Me chamaram para o Getty Research Institute e eu passei três meses em dedicação exclusiva a essa pesquisa. Só trabalho de pesquisa, estudar e pesquisar oito horas por dia. É um privilégio e um luxo que eu nunca tinha tido na minha vida. E foi naquele momento que o livro começou a tomar corpo na minha cabeça. Comecei a ver que as várias partes estavam ligadas, que a parte da favela e a parte do carnaval e a parte da imprensa ilustrada, que tudo isso era uma coisa só. Comecei a pensar no livro como livro. Acho que o projeto inicial ficou pronto em 2016. Outra coisa interessante é que nenhuma editora ortodoxa de história da arte quis esse livro. Eu ofereci para várias porque eu

não tinha a pretensão de sair do campo. E aí, em 2017, conheci Alejandro de la Fuente, que dirige o Afro-Latin American Research Institute da Harvard University. Em determinado momento, perguntei para ele se o projeto interessava para a série Afro Latin America, que ele dirige junto com George Reid Andrews, na Cambridge University Press. Ele falou: “-manda, que eu vou encaminhar para os pareceristas”.

É interessante que o livro saiu numa coleção voltada para estudos afros. Não sou um estudioso de questões raciais. Nunca tive esse propósito; porém, sempre me pareceu óbvio que raça e racismo eram questões incontornáveis. É impossível falar sobre história brasileira dos séculos XIX e XX, sem falar de escravidão e relações raciais, assim como falar sobre a história da Alemanha no século XX, e não mencionar antissemitismo, é impossível. Isso está entranhado na sociedade. Não é que eu tenha buscado esse olhar, de modo instrumental, mas é inescapável. Se você tem um mínimo de honestidade intelectual, você olha para a cultura brasileira e tem que falar sobre escravagismo e relações raciais. Eu não tinha essa pretensão de estar numa série sobre Afro Latin America, mas foi ela que me acolheu. Foram esses leitores que viram o potencial do livro.

Os dois *peer reviewers* gostaram do livro, mas deram sugestões de encaminhamento completamente diferentes, e a partir daí eu consegui escrever. O processo do livro começou em 2015 e terminou com a entrega do manuscrito em 2019. O livro demorou para ser lançado. O tempo das editoras estrangeiras é lento comparado com uma editora brasileira. A produção do livro levou quase dois anos, e aí veio a pandemia. Teve uma série de atrasos, imprevistos. Quando surgiu a possibilidade de escrever a versão brasileira, já era maio de 2021, tinha saído em abril na Inglaterra. Havia mais de dois anos, desde terminada a edição inglesa. Nesse meio tempo, muita coisa foi publicada, coisa nova. Li outros textos, repensei questões, e também tem aquela coisa de quando você reescreve em outra língua, você é obrigado a repensar os conceitos. Vilém Flusser tinha uma teoria a esse respeito. Ele traduzia o próprio texto do alemão para o português e de volta para o alemão. Ele dizia que assim você eliminava os cacoetes idiomáticos e as muletas estilísticas e chegava ao xis da questão. Pode ser exagero, mas há um fundo de verdade nisso. Tem trechos que eu eliminei do inglês e outros que eram mínimos na edição inglesa e tiveram que crescer na edição brasileira. Esse processo de reescrita foi fértil. Foi duro, foi sacrificado, mas valeu a pena. Acho que o livro brasileiro é mais sólido, melhor costurado do que o inglês.

FP: Agora uma pergunta de historiadora da arte, interessada nos acervos. Você falou da Biblioteca Nacional, que aprendeu a pesquisar em arquivo durante o doutorado. Então, pergunto: como foi esse contato com os arquivos, com as pontes entre Brasil e Alemanha? Você morando em Berlim, como foi essa organização para esses dados não se perderem?

RC: Eu tinha muita coisa de fonte primária compilada entre 2007 e 2012. Quando vim para a Alemanha, já tinha cinco anos de pesquisa em fontes primárias. Isso tudo, trouxe na bagagem. Agora, a salvação da lavoura hoje em dia se chama Hemeroteca Digital Brasileira. Existe o antes e o depois da Hemeroteca, que revolucionou completamente a pesquisa histórica no Brasil, principalmente para quem, como eu, trabalha com recepção. Isso é 80% do trabalho, do tipo de trabalho de pesquisa histórica que eu faço. Por causa da Hemeroteca, pude continuar a pesquisar da Alemanha. Em Berlim tem outra fonte maravilhosa que é o Instituto Ibero-Americano. No Brasil, todo mundo acha que para América Latina, deve-se estudar em Lisboa, Paris, Madri. Não, a maior biblioteca da América Latina da Europa fica em Berlim, e ela é incrível, com um acervo riquíssimo. Vem sendo construído desde os anos 1920. Finalizei a pesquisa, basicamente, na Hemeroteca e no Ibero. Também passei dois meses em Paris, no Institut National d'Histoire de l'Art. Foi bastante fértil, principalmente para ver a situação dos artistas brasileiros na França.

Fernanda Pequeno: Obrigada, Rafael! Olha, a Fernanda Pitta enviou as perguntas eletronicamente porque ela não conseguiu vir. São duas perguntas. Eu vou ler aqui. A primeira é a seguinte...

Fernanda Pitta: Rafael, queria que você falasse da cultura popular e de massas no modernismo, para além do carnaval abordado no livro. Como você vê vários outros fenômenos lidos geralmente na chave da tradição, mas que se organizam como manifestação popular, justamente nesse período. Queria que você falasse também do lugar dos artistas ditos populares, que

ganham visibilidade num contexto em que a arte moderna se institucionaliza, justamente com o discurso que amplia as fronteiras do artístico, dando ênfase ao autodidatismo e à ideia de que não existem regras para a arte. Gostaria que explorasse a ideia de que a arte pode vir de qualquer lugar.

RC: Essa é uma pergunta enorme. A questão da arte popular, da cultura popular no Brasil, é um problema central. Isso é uma coisa que a gente vai passar os próximos cinquenta ou cem anos discutindo e não vai dar conta do recado. A gente usa o termo cultura popular de forma muito solta, para significar muitas coisas diferentes. É preciso começar a organizar isso. Qual a relação do popular com a ideia do primitivo? O que é primitivismo, no contexto brasileiro? Isso são coisas que em outros campos, na literatura, na música, eu acho que estão um pouco mais avançados do que entre nós. Nas artes plásticas, ainda usamos esses termos de forma muito solta. Eu me lembro que Lélia Coelho Frota, quando lançou o *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro*⁵, ela botou esse título propositalmente. Ela dizia que não queria arte popular no título, porque o popular evoca um monte de preconceitos. Então, ela contornou o assunto com essa designação “arte do povo brasileiro”, que na verdade é uma forma de despistar para não cair no lugar comum. Mas, no fim das contas, voltamos ao início. Ela não atacou o problema na raiz, que é essa distinção que se faz entre diferentes tipos de arte.

Como se justifica essa distinção? Quem patrulha a fronteira entre o erudito e popular? Isso é muito interessante. Veja o caso do Arthur Bispo do Rosário, por exemplo. Ele virou, post-mortem, um artista erudito, mas ele não se dizia artista, não aceitava essa designação. Para ele, não era arte o que ele estava fazendo. Era muito mais do que arte na cabeça dele. E aí você vê uma figura como Djanira da Motta e Silva. Ela passou a ser aceita como artista erudita justamente no momento de abertura da arte erudita para o popular. Se tem alguém que é beneficiário do olhar modernista para cultura popular é Djanira, que foi alçada a um patamar que talvez lhe fosse

5 FROTA, Lelia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro: século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

negado, cinquenta anos antes. E aí temos o Arthur Timótheo da Costa, um artista treinado na Escola Nacional de Belas Artes, formado dentro do padrão institucional da arte erudita, porém desconsiderado por questões de classe social e preconceito racial. Você pega esses três exemplos: Arthur Timótheo, Djanira e Bispo do Rosário, e já tem aí vários problemas diferentes para resolver em relação a essa divisão entre arte popular e arte erudita. Quando você entra na relação da cultura popular com o folclore, aí você tem mais outros problemas. E nem começamos a arranhar a superfície de como ordenar a relação entre esses conceitos.

Então, a pergunta da Fernanda Pitta é perfeita. Ela foi logo ao xis da questão: Como é que eu olho para isso no meu livro? Em parte, eu não olho. A resposta honesta é essa. Tem muita coisa que a historiografia modernista chama de cultura popular, que eu não sei como situar. Eu poderia ter tentado encaixar Mestre Vitalino no capítulo sobre identidade nacional. Essa invenção do Vitalino é muito complicada. Como você estuda essas figuras que transpõem uma cultura popular para o público erudito? O Samico, por exemplo. Essas figuras confundem todas as tentativas de classificação. Como você classifica o Vitalino, o Samico? A solução fácil é reconhecer, dar prêmios, dar dinheiro, comprar, expor. Colocar na Bienal de São Paulo e dizer: “- Ah, sim, agora nós somos muito progressistas porque nós estamos mostrando isso aqui”. Só que em termos historiográficos essa construção do popular para o público erudito, ela é problemática. A Bienal de São Paulo fez isso lá atrás, na década de 1960, e, hoje em dia, continua a mesma relação desigual de poder. Quer dizer, a conversa não andou muito.

A gente continua resgatando o popular, mas resgatando de quê? Resgatando de onde? Quer dizer que ele estava no lixo antes? Quer dizer que aquilo não valia nada, enquanto um Mário Pedrosa não chega e diz que é bom? A gente tem que começar a pensar o que é a arte, o que a gente quer dizer com a palavra arte. Perguntar-se: a arte é a expressão orgânica de um povo, como talvez dissessem no século XVIII na Alemanha, ou a arte é um discurso, é uma linguagem construída de forma erudita para poucos, entre poucos? Se é esse o caso, se somos greenberguianos, então, Mestre Vitalino não é arte. Se somos greenberguianos, cultura popular não é arte. Eu não sou greenberguiano, então, para mim, Mestre Vitalino é importante. Mas, como justificar isso conceitualmente é um problema. Como você vai historiar isso? Nem comecei a arranhar a superfície disso nesse livro.

Eu agora estou trabalhando com o primitivismo. Estou escrevendo o texto

agora, que é o começo de um novo projeto. E descobri que tem muita gente mexendo com isso no mundo. O que entendemos como primitivismo não é necessariamente o que o primitivismo queria ser, ou desejava ser. Enfim, resumindo essa questão da cultura popular, eu não tenho resposta. Eu acho que a Fernanda Pitta está fazendo um bom trabalho nesse sentido. Ela está mexendo em coisas. A gente tem que começar a mexer, botar o dedo nas feridas. É isso que ela está fazendo com o trabalho dela. Ela está fazendo aproximações, justaposições que não são confortáveis. Por que você está vendo isso e não está vendo aquilo? Por que você não vê isso junto com aquilo? E isso me parece que é um exercício que nós, historiadores de arte, precisamos fazer cada vez mais. Então, para mim foi muito fácil no *Modernidade em preto e branco*, porque eu estabeleci um critério relativo à história cultural. Eu falei: “- se aconteceu ao mesmo tempo, no mesmo lugar, e houve relações, então, precisam ser vistos juntos”. Se Tarsila pintou um quadro da favela, então faz sentido discutir a favela num livro de história da arte. Mas, por incrível que pareça, ninguém fez isso antes. Todo mundo já viu aquele quadro, e nunca ninguém se deu ao trabalho de relacionar o quadro *Morro da Favela* com a história do Morro da Favela.⁶

Uma coisa que me deixou um pouco chocado é que agora está uma certa onda de aproximar a Semana de 1922 com Pixinguinha, como se houvesse uma conexão entre eles. Pixinguinha estava na França se apresentando no palco da boate Sheherazade em fevereiro de 1922, lá em Paris, apresentando o samba ao mundo, quase na mesma semana que a Semana de Arte Moderna. Por que não se fala nessa distinção? Rola um certo ufanismo em dizer que o Brasil era moderno porque tínhamos Mário de Andrade em São Paulo e Pixinguinha em Paris. Não, as duas coisas não estavam relacionadas. Ao contrário. Pixinguinha estava em Paris, revolucionando a cultura brasileira, e ninguém falava disso em termos de modernismo. Os primeiros estudos sobre os Oito Batutas são de duas décadas atrás; os estudos mais completos são dos últimos dez anos. Temos muito trabalho pela frente para pensar essas relações. Agora, eu não chamaria o Pixinguinha de cultura popular. Não mesmo. Aí entra outro pólo, que é o que a Fernanda Pitta introduziu

6 Uma exceção que confirma a regra: FERREIRA, Felipe e CONDURU, Roberto. “Carnaval à Madureira: modernisme et fête populaire au Brésil”. In FERREIRA, Felipe. **Samba etc.: carnivals du Brésil**. Binche: Musée international du Carnaval et du Masque, 2011.

na pergunta dela sobre a cultura de massa. Segundo o Renato Ortiz⁷, que escreveu sobre isso na década de 1980, a cultura de massa começa com o rádio, mas hoje temos mais informação a respeito de cinema, publicidade e imprensa ilustrada. Já existia toda uma cultura midiática no Brasil desde o final do século XIX. Quando que deixa de ser cultura midiática e vira cultura de massa? São problemas conceituais, historiográficos complexos. A gente precisa realmente se aprofundar na definição desses termos.

Fernanda Pitta: Você poderia comentar a questão gráfica das revistas que explorou no livro, a importância do design moderno e da experimentação nesse campo?

RC: O livro foi motivado por isso. As revistas ilustradas atravessam o livro inteiro como fontes e, no capítulo três, elas são vistas como objeto de estudo, não apenas como fonte. Elas não são usadas, elas são vistas, e isso me parece um dado importante. Nós temos que olhar a produção plástica modernista brasileira em toda a sua abrangência. O Brasil tem relativamente pouca produção pictórica e escultórica que se enquadre nas definições formalistas do modernismo. Onde estão as grandes obras cubistas brasileiras? Se você for aplicar um critério rigoroso, onde foi proporcionalmente maior e mais forte a produção plástica modernista no Brasil? Não na pintura, não na escultura, mas sim nas artes gráficas das décadas de 1910 e 1920. Temos produções que são páreo para as revistas francesas, alemãs, as melhores do mundo.

Precisamos considerar as artes gráficas como talvez sendo mais importantes para a história da arte brasileira do que a pintura, escultura e arquitetura. Ou seja, coerência lógica na argumentação. Metodologia, rigor histórico. Se é formalismo, é formalismo. Se não é, então a questão não pode ser a superioridade das ditas Belas Artes em relação às chamadas artes menores. Isso não existe, nós somos historiadores da arte, não críticos. Essa distinção entre belas artes e artes aplicadas é uma invenção das academias entre os

7 ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

séculos XVI e XVIII e só foi codificada no século XVIII. O termo *belas artes* foi inventado numa memória histórica relativamente recente. A separação entre quais seriam as tais belas artes, na Enciclopédia de Diderot e D'Alembert, não é a mesma que se emprega hoje.

Não existe nenhuma argumentação histórica sólida que permita a um historiador da arte dizer que pintura é mais importante do que desenho ou desenho é mais importante do que gravura, ou a gravura é mais importante do que a fotografia. Em termos históricos, isso não tem nenhum sentido, isso é um resquício de um pensamento ultrapassado. Você não pode dizer que um objeto é superior a outro objeto pela técnica empregada ou pela posição social do produtor. Não é porque alguém pertence a uma elite que o trabalho dessa pessoa é melhor do que o trabalho de outros. O que eu acho irônico é que essa crítica vai inventar um Bispo do Rosário, o indivíduo que é oriundo da parte mais massacrada da sociedade brasileira, um interno de manicômio e pós-morte reinventam esse sujeito como um membro honorário da elite que o massacrava em vida. A questão é fundamentalmente essa. A gente sabe como funciona a sociedade brasileira. Não se pode omitir a posição de classe da discussão.

Isso foi um erro de uma certa intelectualidade brasileira do passado, que achava que podia analisar à distância a sociedade brasileira e resolver o problema brasileiro com teses e institutos. Os militares entenderam isso. Estudos de problemas brasileiros. EPB. Essa coisa de ver o Brasil como um problema. Isso já dá a pista da posição de quem está falando. Eu acho fundamental abrir o diálogo, se situar dentro da pesquisa. Você perguntou logo no início sobre aquela frase do mito e do mimimi, Alexandre. Aquilo foi uma tentativa, como eu falei, de me situar no tempo e no espaço. Essa coisa de se situar em relação ao objeto de estudo passa por uma humildade em relação ao passado. Nós não estamos aqui para julgar o passado. Estamos aqui para entender, e para entender você tem que se posicionar no nível do chão. Você tem que descer do pedestal. Você não é um biólogo olhando pelo microscópio. Você não é um detetive olhando com uma lupa. Você não é um etnógrafo anotando o Outro no caderninho. Quando você se coloca no mesmo nível daquela coisa, você passa a entender que faz parte dela. Porque, afinal de contas, nós que lidamos com a história cultural do Brasil, somos um produto dessa história.

AS: Você se vê como um pesquisador disperso, mas eu vendo a sua produção, acho um paradoxo, porque nesse livro, a quantidade de pesquisa é de verticalidade e de afetos ao seu objeto de pesquisa, um arco temporal considerável. Eu queria comentar, mas vou só abrir uma pequena observação. O capítulo específico em que você diz que antropofagia é algo do inconsciente e, na sequência, comenta um pouco como era vista a macumba. Naquele mesmo grupo de texto, é curioso. Ficaria aqui um desejo de conversa. Estamos nos encaminhando pro final da entrevista, então, gostaria de saber se você quer fazer alguma sugestão para a capa.

RC: Qual é o tema da edição, “Outros Modernismos”? Eu acabei de falar nele e me vem à cabeça o Pixinguinha. Pixinguinha de terno, tocando o saxofone no palco em Paris. Aquilo para mim é o auge da modernidade brasileira. Se aquilo é modernismo ou não, é outra questão. E aí começam todos os debates complexos em relação à modernidade, ao modernismo. Ele nunca foi considerado como modernismo, e talvez não seja mesmo. Mas é importante a gente se perguntar por que aquilo nunca foi considerado modernismo. A pergunta é válida. A resposta pode até ser: porque não é. Acho totalmente plausível que a gente analise o assunto e se chegue à conclusão que Pixinguinha não era modernista. Acho provável, inclusive. Mas vale a pergunta. Aquela figura é de uma potência extraordinária. Os Oito Batutas se vestiram de jazz band. Eles queriam passar aquela imagem americana, e isso incomoda o nacionalismo no Brasil. Incomoda também o fato de Pixinguinha, que era um maestro, ser um erudito em termos de musicalidade. Não é um popular, não é um autodidata. Ao contrário, é a fina flor do conhecimento musical carioca daquela época. Um homem negro vestindo um terno, culto e sofisticado, e fazendo pose de jazz band americana no palco em Paris. Aquilo incomodou muita gente. Aquilo mexeu com muitos preconceitos e continua mexendo.

Transcrição: Felipe Coutinho, Fernanda Pequeno e Pio Drummond.

Edição: Fernanda Pequeno, Fernanda Pitta e Rafael Cardoso.

Recebido em 18 de agosto de 2022 e aceito em 25 de agosto de 2022.

Este é um conteúdo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

