



Um interregno: os artistas da década de 1940

Priscila Rossinetti Rufinoni

Doutoranda em Estética pela FFLCH-USP

A tradição historiográfica legada pelo romantismo do século XIX procura, para compreender a descontinuidade da experiência, organizá-la em períodos, em “gerações”. Desta maneira, operando por analogias e aproximações, a história pôde ser pensada como ciência, pois passou do particular informe à forma universal. Pelo universal é possível pensar a causalidade, pensar em alguma “lei” ou “norma”, mesmo que muito tênue, para articular didaticamente o que é inapreensível em sua totalidade. A história da arte como a entendemos nasce dessa generalização, como “história dos estilos” ou dos períodos. O moderno é um desses lugares classificatórios, mesmo sendo um “período” reflexivo que se sabe e se pensa dentro da periodicização. É próprio da modernidade pensar-se e saber-se como um lugar transitório em busca de completar-se, em busca do “novo”, sua “norma” ou “lei”. Mas, como toda idéia de “período”, a modernidade delimita, também, pelo negativo, um espaço para o que lhe escapa. A esses inúmeros possíveis desarticulados do tópico geral de um tempo damos a rubrica de “pré” ou de “tardio”.

Para pensar a história, precisamos das datas. Como diz Alfredo Bosi, “datas são pontas de icebergs”¹, são pontos nodais nos quais se configura em um fato ou acontecimento toda uma situação. Na data “semana de 22”, como já escreveu Antonio Candido, se articulam, em uma espécie de alegoria, as várias tensões da cidade de São Paulo. Importa menos, assim, saber o que foi realmente a semana, o que foi tal evento. Não é raro entre os historiadores, desde o artigo de Sergio Milliet de 1951², entender como desdobramento desse gesto inaugural de 22, um segundo fato, sua, por assim dizer, consagração: a criação das Bienais e dos Museus de Arte Moderna. Entre uma ponta de iceberg e outra, um vasto oceano. Um tempo no qual, como escreve Danilo De Preti, “não aconteceu nada”. Sem “acontecimentos”, esses anos foram chamados de época da rotinização do modernismo. Uma época de movimento em direção à sua forma final: as bienais internacionais que, então, disseminariam realmente a “atualização modernista”.

Esse artigo pretende fazer um corte nesta linha histórica. Interrompê-la nos anos 40, (quase podemos dizer em 47), sem pensá-los mais ou como continuidade, ou como preparação de um próximo passo. Para entender o momento, escolhemos dois conceitos em circulação nos anos 40: arte moderna e expressionismo. Acabaremos por citar exposições, citar novas “datas”. Mas, como trabalhamos nos meandros não oficiais, que dão às escolhas um ar aleatório, esperamos que reproduzir a mesma forma soe como paródia, como ironia desconfiada. E essas outras datas menores podem servir para

¹ BOSI, Alfredo. O Tempo os tempos. In: Aduato NOVAES. *Tempo e História*. São Paulo: Cia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 19.

² *Apud* ALAMBERT, Francisco; CANHETÊ, Polyana. *As Bienais de São Paulo*, 2004, p. 11-12.

entender como as palavras, os conceitos em circulação são facetados, ambíguos e muitas vezes contraditórios. Ondulações, contradições e facetas que os grandes icebergs, as datas comemorativas, tendem a nivelar.

Se há continuidade em relação às formas artísticas da década de 20, há mudanças notáveis tanto na *posição* dos artistas junto ao meio quanto na *figuração* desenvolvida por eles, em um jogo entre subjetividade artística e situação histórica. Para esses anos, faz-se necessária uma nova forma de abordagem das relações entre artista e sociedade que não mais a positivista. Como tematizou Jean Paul Sartre em um livro deste período, *O que é Literatura* de 1947, nem as obras devem ser vistas como produto determinista do meio, portanto mecanicamente geradas por um contexto, nem devem ser entendidas como um mero impulso psicológico subjetivista, como emanção de recalques do “homem” artista. Para Sartre, o fenômeno da obra de arte se dá em um cruzamento entre as escolhas pessoais do artista e o meio. Mesmo que não aceitemos mais a posição clarividente da razão sartreana, cujas escolhas podem ser eticamente orientadas, as suas premissas põem em pauta as questões da época. Olhar para um pequeno momento histórico preciso permite pôr o artista em situação, sem classificá-lo na grande história, mas também sem retirá-lo de seu tempo.

A “arte moderna”

Nesses anos, Antonio Candido vê uma rotinização do modernismo, ou seja, uma transformação do que era “choque” em norma estética³. Os textos de autores modernistas passam a integrar coletâneas didáticas, as capas dos volumes da nova literatura põem em circulação imagens bruscas, angulosas, cuja matriz é ou o cubismo ou o expressionismo. Dessa disseminação em larga escala de uma poética moderna são exemplos não só os trabalhos feitos por artistas para as editoras, mas também as gravuras de Goeldi publicadas no jornal *A manhã* na década de 40.

Também não é novidade dizer que nos anos 40 os salões se abrem às artes modernas. Mário de Andrade chama a esta segunda fase modernista de “fase cotidiana”. Rotinizar-se é voltar-se para o cotidiano do homem das cidades, tanto no âmbito da representação, aí inclusas as temáticas do subúrbio, do trabalhador, quanto no espaço da existência material das obras, a partir de sua veiculação no cenário urbano, nas ruas. Problemática extremada na prática do muralismo, da produção de azulejos, tapeçarias, móveis, ilustrações e capas de livros.⁴

Entre os artistas relacionados, pela temática, com o cotidiano urbano estão Lasar Segall, Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo, os pintores da Família Artística Paulista; entre os muralistas temos Cândido Portinari, Clóvis Graciano, Di Cavalcanti. Ainda participando de uma divulgação maior da obra moderna nas ruas, o pintor Paulo Rossi Ossir cria uma fábrica de azulejos artísticos, a *Osiarte*, em que trabalharam Volpi, Zanini, Portinari. Por fim, a ilustração artística é encampada por editoras como a José Olympio e a Martins, empregando artistas renomados como Goeldi, Portinari, Graciano, Abramo, Santa Rosa, Marcelo Grassmann, entre outros.

Depois da semana de 22, com as mudanças já bastante conhecidas, os intelectuais que antes não tinham *necessariamente* um posicionamento político ou mesmo ético, agrupam-se em torno de associações como o SPAM, o CAM, a Família Artística Paulista, o Núcleo Bernardelli. Nestes grupos citados os artistas reúnem-se para fazer frente ao meio de divulgação artística – salões, escolas, curso etc – então sob a tutela dos profissionais ditos não modernos. No CAM são promovidas palestras que causam polemias como a do muralista Siqueiros, a de Tarsila do Amaral depois de sua ida à URSS, e principalmente a palestra proferida por Mário Pedrosa quando da abertura da exposição de Käthe Kollwitz, intitulada “As Tendências Sociais na arte de Käthe Kollwitz”. Este é considerado, por Otília Arantes, a primeira análise artística de teor marxista no país. A Família Artística em São Paulo, o Núcleo Bernardelli no Rio vão dominando um espaço de apresentação pública para a arte moderna. Se esta é

³ CANDIDO, Antonio. A Revolução de 30 e a cultura. In: *A Educação pela Noite*, 1987.

⁴ Cf. LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*, 1995.

uma época de efervescente debate político, é também um período que fomenta todo o tipo de politicas artísticas em torno dos salões, das mostras, das escolas. O “grande debate” político engrossa essas preocupações também políticas, só que localizadas.

Toda essa movimentação, já bastante estudada, traz à tona um conceito novo de “arte moderna”. Não só a rotinização mecânica de uma poética, mas sua normatização, sua correção. No final da década de 40, o modernismo passa a ser objeto catalogável, os museus proliferam. No Brasil, a onda museológica fica bem explicitada na exposição do MAM *Do figurativismo ao Abstracionismo*, organizada por Leon Degand em 1949. A arte moderna não só se torna dominante, mas também passa a ser entendida como processo, como sistema. Os “mapas” da modernidade, com suas linhas genealógicas, as mostras didáticas, as publicações de livros e revistas, configuram um novo conceito moderno: o de museu de tudo. Vale lembrar que o livro de André Malraux, *Psicologia da Arte – O Museu Imaginário*, saiu em primeira versão no ano de 1947, pela Skira, que não deixa de ser também uma editora de “museus imaginários”.

Essa “arte moderna” convida, não ao choque, mas à pesquisa silenciosa no museu da história, vislumbrada nas paisagens e naturezas mortas da década; mas convida, também, à miscelânea, ao ecletismo de soluções catalogadas. Em um texto de 1938, *O artista e o artesanato*, Mário de Andrade pensa essa fase mais cotidiana da arte como um momento reflexivo. O autor faz a crítica ao que se entendia por vanguarda, ao que se entendia por individualismo e ao mesmo tempo por arte intelectualista, pois programática (os “ismos”). Apesar da sutileza do crítico, ao entender como característica de nosso tempo o individualismo, o subjetivismo, Mário de Andrade destaca a importância do objeto. Em arte, o que existe é principalmente a “obra de arte” e não o artista, portanto arte não é o individualismo da “expressão de si mesmo”, esta perspectiva catártica que a vanguarda levava a extremos. Contudo, se os novos artistas paulistas aproveitaram-se das lições da história da arte, das várias técnicas artísticas, falta-lhes um influxo pessoal, falta-lhes uma coragem de errar. E, no texto, Mário aponta para o problema do virtuosismo, deste maneirismo que repete as formas do passado ou do presente em busca de um aplauso fácil, de um lugarzinho ao sol na política das artes. Em um texto sobre Cândido Portinari encomendado pela Editora Losada de Buenos Aires, que nunca chegaria a ser publicado, Mário vê na força antiindividualista de Portinari ao aproveitar-se de todas as formas da história da arte também uma fraqueza, uma vontade de agradar. Esses artistas acabam sendo “escravos da determinação contemporânea de que é preciso pesquisar. E o resultado é esse engano de descobrirem, descobrirem não, imporem uma ou outra suposta verdade”⁵.

Sérgio Milliet explicita a mesma contradição:

Chegamos, sem dúvida alguma, após alguns anos de pesquisas e inquietações a uma série de lugares-comuns e de imagens que constituem a linguagem artística moderna. Temos na hora atual um estilo próprio que se caracteriza pelo emprego sistemático, consciente ou não, de um conjunto de soluções típicas devidas em parte a Picasso, em parte a Braque, Matisse, Rouault, Bonnard, Clurico (sic) etc. E essa existência indiscutível de um ‘estilo moderno’ é que nos leva a descobrir influências e até plágios por toda parte.⁶

Nessa chave, Milliet diz dos novos artistas que estes são “jovens epígonos”. Um oxímoro que ilumina a ambigüidade dessa nova “arte moderna” tornada “estilo”, mas ainda assim preocupada em trilhar o caminho desenhado pela modernidade em direção ao novo; o caminho “do figurativismo ao abstracionismo”, para citar León Degand.

O “expressionismo”

Ao resenhar a exposição dos *Novíssimos* em 1945, Geraldo Ferraz pensa da mesma forma que Milliet. Os rapazes se filiam ao expressionismo e este é um caminho já trilhado, uma senda já aberta. A idéia de expressionismo no Brasil remonta à década de 20, ao texto de Mário de Andrade no qual o

⁵ ANDRADE, Mário de. O Artista e o Artesão, In: *O Baile das Quatro Artes*, p. 32.

⁶ MILLIET, Sergio. *Diários Críticos*, vol III (1946), p.127.

“barroco” de Aleijadinho é atualizado no conceito de deformação expressionista. E mais: tal como Aleijadinho profetizava americanamente o Brasil, o barroco mineiro – esse mito modernista – traz como desenvolvimento futuro a síntese plástica do expressionismo. Este movimento deixa de ser, então, apenas vanguarda alemã historicamente delimitada, para ser conceito chave do nosso modernismo. As ambigüidades entre uma plasticidade moderna e uma sociedade de contrastes podem ser amalgamadas nas deformações expressivas, nas caricaturas e protótipos. Nos anos 40, entretanto, expressionismo não é mais que um entre outros “estilos modernos”. Uma forma catalogada e epigonal.

Ao mesmo tempo, é nos anos 40 que toma novo impulso a procura de uma poética moderna que pudesse dar conta das pesquisas com os desenhos infantis, com as imagens criadas pelos doentes mentais. Novamente é ao expressionismo que se recorre. Um termo alargado, sem dúvida. Um termo de certa forma tão amplo que se torna moeda comum nos anos 40, a ponto de Luís Sacilotto, em entrevista, dizer: “havia poucas publicações de arte e conhecíamos apenas o Expressionismo alemão. Meu desenho começou a ficar mais rigoroso porque trabalhei na Hollerit, que depois seria a IBM.”⁷

Os Novíssimos (Sacilotto, Grassmann, Araújo, Andreatini) retomam uma tópica expressionista em seus desenhos: o tema do adolescente. Desenham com linhas vacilantes, toscas. Mas não são trabalhos que possamos, sem algum esforço, aproximar do também “expressionismo” de Segall ou Portinari⁸. A comparação entre Sacilotto e Grassmann, evidencia ainda mais a variação de aspectos formais que se esconde sob a chancela de “expressionismo”. Enquanto Grassmann procura a linha solta, Sacilotto já busca os planos facetados.

Nem mesmo o expressionismo mais canônico de nossos “grandes mestres”, como Segall e Portinari, pode ser encarado, nos anos 40, da perspectiva utópica dos anos 20-30. Se antes, na esteira de Mário de Andrade, a poética expressionista podia resolver, sintetizar contradições entre a arte e a vida; a rápida catalogação das formas e dos movimentos, a rápida proliferação das imagens (o fotojornalismo ganha força nos anos 30-40) já não permitem essa passagem imediata do real ao artístico. Uma página de *A Pintura e a Vida*, do crítico Luís Marins, conferência publicada em 1947, aproxima das pinturas a imagem do que se pensava como o “real” jornalístico. Nestas comparações fica evidente que a poética esta sendo posta a prova, pois o estatuto da “arte moderna” não é mais a espontaneidade, mas a revisão, a reinterpretação, a perlaboração.

Essa mesma proliferação de signos, do diverso, será reelaborada em obras que a crítica assimila apenas ao rótulo de modernismo tardio. Se voltarmos àquelas duas datas luminosas e ficarmos entre o Modernismo de 22 e a Bienal, Sacilotto seguiu o caminho da modernidade ao assumir a poética concreta e Grassmann é um “modernista tardio”, um “tardo-expressionista”. Esse tipo de afirmação explicita-se em um texto de Décio Pignatari. No grande catálogo dos possíveis posto em movimento pelas revistas, o crítico entendeu o “expressionismo” como um novo “serviço militar” da modernidade dos anos 40, e esta senda “em aclives e declives não muito íngremes” conduzia ao mesmo e não à inovação. Sacilotto teria preferido “caminho mais arriscado”⁹. Um tom que faz ecoar a primeira advertência de Geraldo Ferraz. Pignatari é um crítico engajado em uma poética, engajado em uma grande história da arte, aquela que delimita os campos de batalha e suas margens, suas vanguardas e seus retardatários. Uma perspectiva de crítica moderna que retoma as prerrogativas “comprometidas” de Baudelaire. Fazer um recorte no tempo evidencia, por outro lado, que entre as escolhas de Grassmann e Sacilotto, mais do que “coragem” ou “medo” individual, mais do que “vanguardistas” ou “tardios”, estão as contingências, os possíveis aos quais a obra dá forma.

Da nossa perspectiva, Marcelo Grassmann, artista que inicia sua carreira ligado ao expressionismo peculiar da década de 40, cada vez mais vai se valer de referências mistas, que circulam em ziguezague

⁷ SACILOTTO, Luiz. entrevista a Daniel Piza, Revista *Bravo*, n. 45, 2000.

⁸ Muito embora a gravura de Grassmann publicada em 1945 no jornal tenha nítida filiação nas planificações das gravuras de Segall.

⁹ PIGNATARI, Décio. *Sacilotto: expressões & concreções*. Exposição retrospectiva. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 11 set a 12 out 1980. Pignatari, como um dos mais importantes críticos engajados no concretismo, dá a melhor forma a esse discurso moderno.

pelas imagens impressas. Das reproduções de pinturas às revistas em quadrinho, do imaginário do fim-de-século à idade média. A obra de Grassmann pode ser entendida como uma alegoria desse interregno, dessa diversão caótica, dessa dispersão de possibilidades. Uma perlaboração¹⁰ dos mitos da modernidade.

Referências

- ALAMBERT, Francisco; CANHETÊ, Polyana. *Bienais de São Paulo*. Da era do Museu a era dos curadores. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1965.
- ANDRADE, Mário de. *O Baile das Quatro Artes*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1975.
- BOSI, Alfredo. O Tempo os tempos. In: Aduino NOVAES. *Tempo e História*. São Paulo: Cia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992
- CANDIDO, Antonio. *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- MANUEL, Pedro. *Marcelo Grassmann*. São Paulo, Art Editora, 1984.
- MILLIET, Sérgio. *Diários Críticos de Sérgio Milliet*. 2. ed. Introdução de Antonio Candido. São Paulo: Martins/EDUSP, 1981 (vol I e II).
- PIGNATARI, Décio. *Sacilotto: expressões & concreções*. Exposição retrospectiva. São Paulo: Museus de Arte Moderna, 11 set a 12 out 1980.
- SACILOTTO, Luiz. Entrevista a Daniel Piza, Revista *Bravo*, n. 45, 2000.
- SACRAMENTO, Enock. *Sacilotto*. São Paulo:Orbital/Unicid, 2000.

¹⁰ O conceito de “perlaboração” não arrasta, aqui, a reboque, a idéia casa vez mais generalizada de “pós-moderno”. Este rótulo, sempre mais alargado, já não serve para designar muita coisa. Retomemos apenas – sem reclassificar o artista ou a obra em categorias – o sentido que dá Lyotard ao termo: depois das vanguardas, não há como assumir uma atitude espontânea, portanto os artistas trabalham no campo da metalinguagem, da perlaboração. Cf. LYOTARD, *Que peindre? Adami, Arakawa e Buren*. Paris: Différence, 1987.

Referências Iconográficas

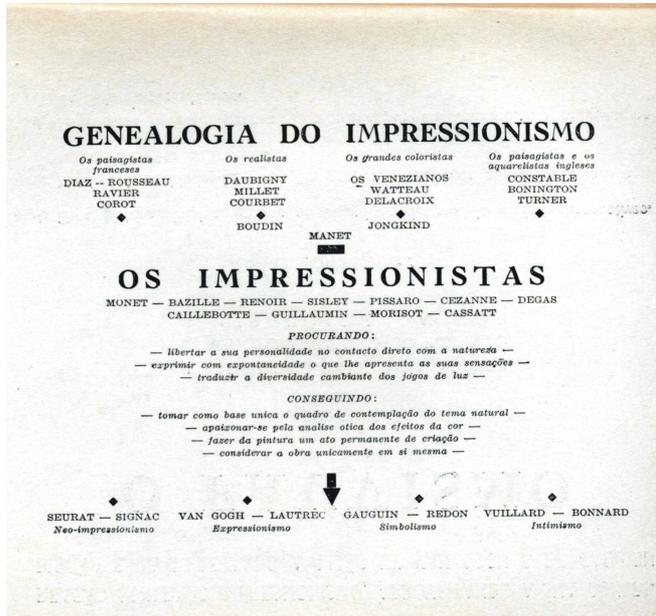


Figura 1



Figura 2 - "Pogrom", de Lasar Segall (1937)



Figura 3 - Dramática fotografia de corpos amontoados, num campo de concentração nazista (1945)