



revista

INTERFACES

1922. Bem mais do que uma Semana:
rupturas, releituras, parangolés

Revista Interfaces, Rio de Janeiro
v.32, n.2
julho-dezembro, 2022
e-ISSN2965-3606

revista

INTERFACES

Centro de Letras e Artes
Universidade Federal do Rio de Janeiro

A **Revista Interfaces** foi produzida pelo Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro em dezembro de 2022, pela Coordenação de Integração Acadêmica de Pós-graduação. Cidade Universitária - Edifício Jorge Machado Moreira - Térreo - CEP: 21949-900 - Rio de Janeiro - RJ. E-mail: posgrad@cla.ufrj.br



Apoio



Roberto de Andrade Medronho
Reitor

Afranio Gonçalves Barbosa
Decano do Centro de Letras e Artes

Carlos Augusto Moreira da Nóbrega
Coordenador de Integração Acadêmica de Pós-graduação do Centro de Letras e Artes

EQUIPE EDITORIAL

Carlos Augusto Moreira da Nóbrega
Editor Responsável

Maria Lizete dos Santos
Editora Convidada

Leonardo Fuks
Maria Clara Amado Martins
Editores Associados

EDIÇÃO

Ermelinda Azevedo Paz Zanini (1998-2002) – Margareth da Silva Pereira (2002-2006) – Flora De Paoli Faria e Sonia Cristina Reis (2007-2010) – Celina Maria Moreira de Mello, Sonia Cristina Reis e Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina (2011-2016) – Fabiano Dalla Bona (2017-2022) – Carlos Augusto Moreira da Nóbrega (2023-2026)

CONSELHO EXECUTIVO

Escola de Belas Artes – Prof. Carlos A. M. da Nóbrega

Escola de Música – Prof. Pauxy Gentil-Nunes

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Profa. Mônica Santos Salgado (Proarb), Profa. Eliane de Almeida da Silva Bessa (Prourb)

Faculdade de Letras – Profa. Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

CONSELHO EDITORIAL

Alejandra Vitale (Univ. de Buenos Aires, Argentina), Anna Gural-Migdal (University of Alberta, Canadá), Carlos Eduardo Falcão Uchôa (UFF), Carole Gubernikoff (Unirio), Cecília Conde (CBM), Celina Maria Moreira de Mello (UFRJ), Claudia Poncioni (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, França), Cristiane Rose de Siqueira Duarte (UFRJ), Dinah Maria Isensee Callou (UFRJ), Evanildo Bechara (Uerj), Flora De Paoli Faria (UFRJ), Geraldo Ramos Pontes Júnior (Uerj), Jean-Yves Mollier (Univ. Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, França), Jean-Pierre Blay (Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, França), José Luiz Fiorin (USP), Joseph Jurt (Univ. Freiburg, Alemanha), Leonardo Mendes (Uerj), Márcio Doctors (Unesco), Márcio Venício Barbosa (UFRN), Maria Antonieta Alba Celani (PUC-SP), Marilena Giammarco (Univ. Pescara, Itália), Mauro César de Oliveira Santos (UFRJ), Mauro Porru (Ufba), Meri Torras Francés (Univ. Autònoma de Barcelona, Espanha), Orna Messer Levin (Unicamp), Paulo Venancio Filho (UFRJ), Sheila Ornstein (USP), Sylvia Ficher (UnB), Vera Lúcia Casa Nova (UFMG)

DESIGN e DIAGRAMAÇÃO – Isadora Pacini / Fabiana Costa / Renata Novoa

ASSESSORIA TÉCNICA – Fátima Alfredo

e-ISSN2965-3606

Revista Interfaces © 2022 Centro de Letras e Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Esta publicação segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado no Brasil em 2009.

REVISÃO – Maria Helena Torres

Catálogo: Sistema de Bibliotecas e Informação – SIBI/UFRJ

R349

Revista Interfaces / Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes – Ano 26, vol. 32 (julho-dezembro – 2022) – Rio de Janeiro: UFRJ/CLA, 2022 – semestral.

e-ISSN 2965-3606

ISSN: 1516-0033 (até 2018)

1. Arte – Periódicos brasileiros. 2. Arquitetura, Urbanismo e Design – Periódicos brasileiros. 3. Literatura e Linguística – Periódicos brasileiros. 4. Música – Periódicos brasileiros. 1. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes.

CDD: 705



Centro de Letras e Artes da Universidade Federal
do Rio de Janeiro
Av. Pedro Calmon, 550 – Edifício Jorge Machado
Moreira – Térreo – Cidade Universitária – Rio de
Janeiro – RJ – CEP: 21941-630
decania@cla.ufrj.br

SUMÁRIO

SUMMARY

07 Editorial *Editorial*

Maria Lizete dos Santos

10 Dossiê *Dossier*

11 Identidades nacionais em processo: a Semana de Arte Moderna e a Exposição do Centenário da Independência do Brasil

National identities in process: the Modern Art Week and the Brazil's Independence Centenary Exhibition

Cêça Guimaraens

32 “Carnavaleidoscópio Tropicáfico”: um ensaio sobre Tropicália, modernismo(s) e antropofagia em escolas de samba do Rio de Janeiro

“Carnavaleidoscópio Tropicáfico”: an essay on Tropicália, modernism(s) and anthropophagy in the samba schools of Rio de Janeiro

Clark Mangabeira; Helenise Guimarães; Tayana Quites Senra

56 A arquitetura neocolonial e a questão da identidade nacional: do apogeu nas exposições de 1922 à queda pelos modernistas fundadores do SPHAN em 1937

Neocolonial architecture and the question of national identity: from its heyday in the 1922 exhibitions to the fall of the modernist founders of SPHAN in 1937

Juliana Silva Pavan

81 **Villa-Lobos: paradigmas para a música brasileira e universal**
Villa-Lobos: paradigms for Brazilian and universal music

Raquel Beatriz Junqueira Guimarães; Maria Inês Junqueira Guimarães

100 **Não basta ser abstrato, tem de ser concreto: I Exposição Nacional de Arte Abstrata [1953]**

*Being abstract is not enough, it must be concrete:
I Exposição Nacional de Arte Abstrata (1953)*

Caroline Alciones de Oliveira Leite; Luiz Sérgio de Oliveira

EDITORIAL
EDITORIAL

MARIA LIZETE DOS SANTOS

EDITORIAL *EDITORIAL*

MARIA LIZETE DOS SANTOS¹

mlizete@letras.ufrj.br

1922 foi marcado por eventos impactantes: terremoto, fundação do Partido Comunista Brasileiro, greves de operários, primeira travessia do Atlântico Sul, Revolta dos 18 do Forte de Copacabana, oficialização do Hino Nacional Brasileiro, Exposição Internacional do Centenário da Independência, Semana de Arte Moderna.

Alguns desses eventos ainda reverberam – a Semana de Arte Moderna em destaque – e provocam acaloradas discussões.

O terremoto de 5.1 na escala Richter, registrado em Mogi Guaçu, interior do estado de São Paulo, no dia 27 de janeiro de 1922, abalou menos a sociedade paulistana – e brasileira – do que a Semana de Arte Moderna, que teve início poucos dias depois, em 11 de fevereiro, e oficializou o movimento modernista brasileiro.

A Semana de Arte Moderna marcou de forma indelével a história da arte brasileira, e seu legado, que repercute até hoje, mereceu atenção especial no ano de seu centenário. A *Interfaces*, por isso, reúne neste número cinco ensaios que discutem esse legado, bem como os eventos ou acontecimentos que, a partir de 1922, marcaram os rumos da nossa história cultural.

O primeiro ensaio – “Identidades nacionais em processo: a Semana de Arte Moderna e a Exposição do Centenário da Independência do Brasil” –, escrito por Cêça Guimaraens, focaliza eventos ocorridos paralelamente à Semana de Arte Moderna. A autora, que rememora importantes episódios ocorridos ao longo desse ano, discorre sobre as transformações havidas na cidade do Rio de Janeiro em decorrência dos preparativos para a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil e discute a quebra da hegemonia das linguagens estilísticas na arquitetura brasileira.

No segundo ensaio, “Carnavaleidoscópio Tropicáfago”: um ensaio sobre Tropicália, modernismo(s) e antropofagia em escolas de samba do Rio de Janeiro”, os autores – Clark Mangabeira, Helenise Guimarães e Taynara Quites Senra – apresentam um estudo de caso do Carnaval de 2017: o enredo desenvolvido pela Escola de Samba

¹ Professora associada da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Coordenadora de Integração Acadêmica do Centro de Letras e Artes (CLA).

Paraíso do Tuiuti, “Carnavaleidoscópio Tropifágico”, proposto pelo carnavalesco Jack Vasconcelos em homenagem ao modernismo brasileiro e à Tropicália, mostrando como o Movimento Antropofágico de Oswald de Andrade influenciou o tropicalismo. Os pesquisadores focalizam o enredo e seus desdobramentos visuais para demonstrar como o modernismo iniciado na Semana de Arte Moderna, passando pelo Movimento Antropofágico, foi carnavalizado por uma escola de samba.

“A arquitetura neocolonial e a questão da identidade nacional: do apogeu nas exposições de 1922 à queda pelos modernistas fundadores do SPHAN em 1937” é o título do terceiro ensaio, de Juliana Pavan, que traz a debate questões relacionadas às ideologias vinculadas às arquiteturas neocolonial e moderna, nas décadas de 1920 e 1930, e suas relações com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, e a questão da identidade nacional. A autora focaliza questões e contradições do movimento moderno que se refletiam na materialidade das cidades e na formação de uma identidade nacional, civilizada segundo os pressupostos de então.

No quarto ensaio, “Villa-Lobos: paradigmas para a música brasileira e universal”, Raquel Beatriz Junqueira Guimarães e Maria Inês Junqueira Guimarães apontam para o legado de Heitor Villa-Lobos à música e aos músicos brasileiros, explicitam a relação que essa herança teria com a participação do maestro na Semana de Arte Moderna e fazem reflexões sobre as inovações trazidas por Villa-Lobos: estabelecimento de novos toques para piano, violão, violoncelo; transformações timbrísticas, rítmicas propostas na escrita para as orquestras sinfônicas e outros grupos instrumentais. Beatriz e Maria Inês procuram comprovar que a obra de Villa-Lobos é singular, uma expressão da música brasileira e universal.

“Não basta ser abstrato, tem de ser concreto: I Exposição Nacional de Arte Abstrata [1953]” é o ensaio que encerra este número da *Interfaces*. Os autores, Caroline Alciones de Oliveira Leite e Luiz Sérgio de Oliveira, questionam o porquê de a I Exposição Nacional de Arte Abstrata, realizada em 1953, no Hotel Quitandinha (Petrópolis), ter sido preterida na historiografia da arte brasileira. Os pressupostos que orientam as reflexões acerca desse questionamento se ancoram em questões históricas dos anos 1950, investigadas em fontes arquivísticas nos acervos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, da Biblioteca Nacional e no acervo digital de periódicos editados no Rio de Janeiro e em São Paulo. Essa investigação é fundamental para trazer à luz o cenário da organização e da realização da mostra, identificar os interesses políticos que orientaram o acolhimento das correntes abstratas na arte brasileira no período, bem como o impacto da crítica de arte sobre o sucesso do evento.

Cem anos após a Semana de Arte Moderna, as rupturas e dissonâncias continuam.



DOSSIÊ
DOSSIER

**IDENTIDADES NACIONAIS EM PROCESSO:
A SEMANA DE ARTE MODERNA E A
EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO DA
INDEPENDÊNCIA DO BRASIL**

CÊÇA GUIMARAENS

IDENTIDADES NACIONAIS EM PROCESSO: A SEMANA DE ARTE MODERNA E A EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL

NATIONAL IDENTITIES IN PROCESS: THE MODERN ART WEEK AND THE BRAZIL'S INDEPENDENCE CENTENARY EXHIBITION

CÊÇA GUIMARAENS¹

maria.guimaraes@fau.ufrj.br
<https://orcid.org/0000-0003-1889-7883>

Resumo

Em paralelo à Semana de Arte Moderna, acontecimentos excepcionais de 1922 incluem a derrubada do morro do Castelo no Rio de Janeiro, com a qual também foi promovida a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, posto que parte do terreno que resultou do desmonte foi ocupado por pavilhões dos países convidados.

Este texto ressalta a realização da Semana e da Exposição como oportunidade especial para o entendimento da quebra da hegemonia das linguagens estilísticas na arquitetura brasileira. Para tanto, articula algumas das matérias da revista *Architectura no Brasil* e artigos de reconhecidos autores. A intenção é verificar a importância de exposições e revistas na produção do contexto de cultura em que foi estabelecido o modernismo arquitetural. Instrumentos de formação e divulgação de padrões formais e críticos, tais eventos anunciaram novas categorias e novos usos das práticas tradicionais.

Palavras-chave: Arquitetura; Estilo; Neocolonial; Semana de Arte Moderna; Exposição do Centenário da Independência do Brasil.

Abstract

Parallel to the Modern Art Week, exceptional events in 1922 include the demolition of Morro do Castelo in Rio de Janeiro, with which the International Exhibition of the Centenary of the Independence of Brazil was also promoted, insofar as part of the land that resulted from the dismantling was occupied by pavilions of the invited countries. It should be added that, among these facts, the first flight to cross the Atlantic to Brazil, the uprising of the

¹ Arquiteta e urbanista (UnB), é doutora em planejamento urbano e em museologia. Professora do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e do Mestrado Profissional em Projeto e Patrimônio da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Copacabana Fort, the expulsion of Leon Trotsky from the Jewish Church, and the creation of the Communist Party and the National Historical Museum were other events outstanding passives in the same decade.

The text displayed here emphasizes that the holding of the Week and the Exhibition constituted a special opportunity for understanding the break in the hegemony of stylistic languages in Brazilian Architecture. To this end, I articulate some of the articles referring to the Exhibition and the neocolonial 'style' published in the magazine Architecture no Brasill and articles by recognized authors regarding the language or "style" of the architecture presented in the Week of 22. The intention, therefore, is to verify the importance of exhibitions and magazines in the production of the cultural context in which architectural modernism was established. Instruments for the formation and dissemination of formal and critical standards, such events announced, at the same time, new categories and new uses for traditional practices.

Keywords: Architecture; Style; Neo-colonial; Modern Art Week; Brazil's Centenary International Exhibition.

A Semana em 1922

Marco reconhecido do movimento literário e artístico brasileiro, a Semana de Arte Moderna de 1922, cujo programa consolidou algumas diretrizes da modernidade cultural em nosso país, é também delimitada por paradoxos e contradições. As “datas redondas” do evento, o qual ocorreu em meados de fevereiro daquele ano, motivam retrospectivas críticas e apologéticas registros, conforme publicados em livros, periódicos e diferentes tipos de mídia impressa, visual e digital.

Lado a lado, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Manuel Bandeira pontuaram o evento que foi enfaticamente marcado por conferências de intelectuais, destacando-se as proferidas por Graça Aranha e Menotti del Picchia. Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Victor Brecheret foram os artistas que representaram as artes visuais no programa (A Gazeta, 1922, p. 3).

Oswald de Andrade, o principal personagem, escreveu:

Quereis saber com certeza como é que se produziu a Semana de Arte de 22? Vou dizer: Antônio foi à casa de Paulo, que o levou ao quarto de José, que lhe mostrou os versos de Pedro, que lhe contou que João era um gênio e que Carlos pintava. E saíram todos para descobrir Maricota. [...] Somos vaiados num dilúvio. Resistimos. O “terror” moderno começa. É preciso chamar Antônio Ferro de gênio e Carlos Gomes de burro. Chamamos (Andrade, 2011, p. 146).

Apesar de estar em acordo com Carlos Kessel (2002, p. 110), que considera ter sido a Semana de 22 “evento fluido, justamente por conta da relativa proximidade cronológica e da abundância de fontes que a caracterizam”, importa aqui estabelecer pontos coexistentes em outros autores na celebração do momento centenário.

Rafael Cardoso (2022, p. 220) considera que a balela do “modernismo paulista teria resgatado o rural, o indígena e a negritude de um suposto apagamento anterior. Em poucas palavras, a noção de que o movimento modernista pôs em andamento a famigerada descoberta do Brasil profundo”. Ao referenciar autores e artistas visuais que “havia se lançado, entre as décadas de 1890 e 1910, à busca pelo autóctone e o

autêntico, assim como ao exame da vivência urbana dos pobres e marginalizados” (p. 20), Cardoso dispõe ainda a condição de falácia da Semana no que diz respeito à temática negra, comentando texto de Robert Smith para o catálogo da exposição de Candido Portinari realizada em Detroit, Estados Unidos, em 1940. Escreve Cardoso (2022, p. 20) que as ligações entre a negritude e a Semana de Arte Moderna configurariam: “Relação fantasiosa, diga-se de passagem, já que não há praticamente manifestações ou representações de afro-brasilidade nas obras que participaram da Semana ou foram produzidas em sua decorrência imediata”.

Embora os sempre sacramentados personagens os mencionassem poeticamente, ao crescimento das cidades e às desigualdades sociais ou às decorrentes mazelas que as mudanças econômicas então traziam à cena urbana, acrescenta-se que a participação dos arquitetos na exposição dos “modernos” foi restrita e é quase desconhecida. No evento, ao mesmo tempo mundano e político, a predominância da literatura, da pintura, da escultura e da música poderia demonstrar que a arquitetura era especialmente considerada no campo das artes. Então, projetos de Antonio Garcia Moya e Georg Przyrembel representaram o expressionismo naturalista e o missionário revivalismo, respectivamente, ou seja, polares tendências das linguagens da arquitetura em meio às então produzidas.

Os estilos dos heróis modernos

A Semana de Arte Moderna e a criação do Museu Histórico Nacional, junto com a Exposição Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil, marcaram a atenção de arquitetos, museólogos e historiadores no início dos anos 1920. Modernização era a palavra de ordem, mas, entre os arquitetos, as disputas por clientes colocavam em polaridade os defensores dos estilos historicistas e os que estetizavam a linguagem despojada característica dos modernismos iniciais.

A crescente produção acadêmica sobre o modernismo arquitetônico desenvolvido no Brasil desvela de modo sucessivo autores e obras inéditas. Sempre se reafirma, no entanto, o fato de que arquitetos, urbanistas, construtores e criadores de ambiências, atuantes entre o final do século 19 e as primeiras décadas do século 20, só adotaram as expressões ditas modernas ou contemporâneas após meados da década de 1920.

Embora Victor Dubugras e Flavio de Carvalho preencham os registros sobre as prévias iniciativas do movimento moderno, a historiografia da arquitetura brasileira permanentemente assumiu que as obras dos arquitetos Gregori Warchavchik e Le Corbusier foram os marcos iniciais do modernismo em nosso país. 1926 e 1929 anunciaram, respectivamente, a chegada do primeiro, autor da “primeira casa \modernista” brasileira, e as conferências na Escola Nacional de Belas Artes proferidas pelo segundo, mestre e arauto do movimento moderno (Ferraz, 1965, p. 22).

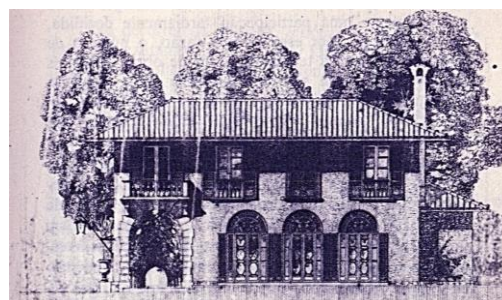
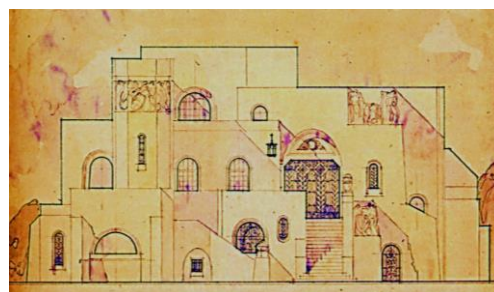
Nesse contexto, pergunto: Oswald de Andrade denotaria que os estrangeiros ensinaram os brasileiros a se (re)conhecer?

A categoria ‘identidade nacional’, atributo diferenciador e estratégico das expressões formais arquitetônicas de povos e países, foi, objetiva e circunstancialmente, “preocupação corrente na Europa do século dezanove” (Comas, 2006, p. 28). Os elementos de arquitetura e de composição ecléticos e historicizantes presentes nas obras derivadas do academicismo formal que mais se destacaram na época em pauta partilhavam, no entanto, os estrangeirismos e a idealização de certa (ou incerta) identidade nacional com os tímidos traços do sentido moderno.

A fim de verificar a acepção hegemônica sobre a cena arquitetônica moderna presente na Semana de 22, elaborei breve recuperação historiográfica das poucas menções analíticas a respeito das

Residência
(palácio), arquiteto
Antonio Garcia
Moya, sem data

Fonte: Amaral,
Aracy, Artes
plásticas na
Semana de 22. São
Paulo: Editora 34
Ltda, 1998, p. 151.



Taperinha na Praia
Grande, arquiteto
Georg Przyrembel,
sem data

Fonte:
<https://coisasdaarquitectura.files.wordpress.com/2010/10/copia-de-sam0003.jpg>
Acesso em mar.
2023.

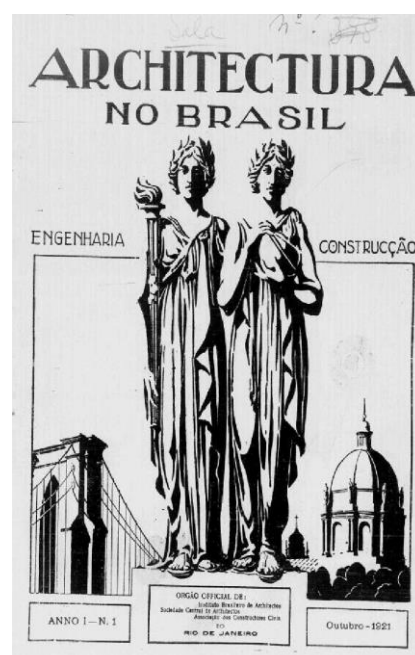
trajetórias e obras dos arquitetos Antonio Garcia Moya (Espanha, 1891-São Paulo, 1949) e Georg Przyrembel (Polônia, 1885-São Paulo, 1956). Para tanto, os escritos de Aracy Amaral, Carlos Kessel, Danilo Matoso e Sylvia Ficher, fundamentais entre outras fontes, muito contribuíram para o traçado das linhas principais deste artigo.

Adianto que na revista *Architectura no Brasil* há referências ao “Esboço de projeto para casa colonial” de Garcia Moya, apresentado na XXVIII Exposição de Belas Artes, inaugurada em 15 de agosto de 1921. Concorrendo com Victor Dubugras e outros colegas, o “Esboço” de Moya foi representado em desenhos de fachadas (principal, lateral e dos fundos) corte transversal, plantas e perspectiva, sendo, então, premiado com Menção Honrosa de Primeiro Grau (*Architectura no Brasil*, n.1, 1921, p. 42 e n. 25, 1923, p. 48).

Em Aracy Amaral (1998) é possível verificar que os desenhos primorosos de Garcia Moya eram despojados das fantasias híbridas e tradicionais, pois expressaram em linhas modernas os elementos decorativos e as figuras representativas da natureza e da ‘ideia’ dos povos latinos originais. Por outro lado, para essa autora, o estilo neocolonial também inspirava Przyrembel, o qual apresentou, na exposição da Semana, o projeto intitulado “Taperinha na Praia Grande”, idealizado para a residência de sua família.

Sylvia Ficher (2012) reproduz as afirmações biográficas e analíticas de Amaral e, também, informa que “Moya estava em contato próximo com Victor Brecheret (1894-1955), desde que este retornara ao Brasil em 1919 e, graças ao apoio de Francisco Ramos de Azevedo (1851-1928), instalara seu atelier numa sala do Palácio das Indústrias (1911-1924), então em construção”.

Danilo Matoso (2012), por sua vez, ao se perguntar sobre as diferenças do modernismo, sugere que tais características estivessem presentes “Talvez (n)a arquitetura despretensiosamente vernácula do



Revista
*Architectura no
Brasil*, reprodução
de capa – Acervo
Biblioteca
Nacional

polonês Georg Przyrembel. Ou (n)a erudita arqueologia iconográfica dos edifícios de Antônio Garcia Moya [...]”.

Observo, entretanto, que Carlos Kessel, ao recuperar os momentos mais representativos da Semana, afirmou:

no que se refere a Przyrembel, não se trata de algum artista ou literato de pouco fôlego, arrastado pelo ambiente ou pelas relações a participar do episódio, e sim de um dos expoentes da corrente neocolonial em São Paulo, que no decorrer das décadas que se seguiram passou a encarnar tudo o que o modernismo combateria na arquitetura brasileira (Kessel, 2002, p. 111).

Ao comentar que o tema do nacional estava na pauta cultural em São Paulo, pois a Belle Époque havia sido superada em razão da guerra, esse autor reitera que “embora as reações não se limitassem à busca nativista pelas raízes brasileiras, por algum tempo ‘modernidade’ e ‘nacionalismo’ foram quase sinônimos”.

Kessel pretendeu compreender, assim, a presença da arquitetura colonial na Semana, e seu posterior “desaparecimento” da cena principal. Segundo ele, apesar de, após, terem sido marginalizados ou considerados equivocados, os objetivos da arquitetura neocolonial se confundiram com os do modernismo. Então, informa esse autor que, antes, a *Revista do Brasil* realizara

campanha pela preservação e valorização do passado colonial, considerado base legítima para o florescimento de uma nova arte e arquitetura brasileiras, como atestam os artigos de Alceu Amoroso Lima e Mário de Andrade. O primeiro, em setembro de 1916, lamentava a situação de Ouro Preto, que visitara, e criticava o abandono e as restaurações apressadas dos monumentos históricos, lembrando a importância, para os “verdadeiramente patriotas”, de “comover o nosso espírito ante o espetáculo da tradição” (Lima, 1916: 4). O segundo, numa série de quatro ensaios, tratava da arte religiosa no Brasil e se mostrava favorável ao que chamava de “movimento nacionalista” (Andrade, 1920: 6) (Kessel, 2002, p. 117-118).

Os princípios do movimento neocolonial parecem também pautados nas diretrizes de recuperação do passado e da cultura hispânica fundamentadas na costa oeste dos Estados Unidos. As origens do estilo Missões geradas na descoberta, inventada e imaginada Califórnia produziram um mito descendente de mestiços – os califórnios – cuja origem era mexicana e não espanhola.

Contrariamente aos colonizadores da costa leste, que construíram cidades sem passado, os califórnios destacaram o papel dos ambientes e da paisagem original e instauraram princípios preservacionistas, desvendando, interpretando e restaurando coleções de plantas nativas, antigos jardins, igrejas, ranchos e vilas missioneiras remanescentes da comunidade hispânica. As ações de amadores, paisagistas e literatos que deram protagonismo ao mito dos califórnios no final do século 19, parecem, no entanto, incorrer em erros de interpretação, uma vez que configuraram as bases para uma espécie de sensibilidade antimodernista (Streatfield, 2005).

Casa em estilo neocolonial, autor desconhecido

Fonte:
Architectura no Brasil, edições 7-8, 1922, p. 5.

A modernidade e o neocolonial na *Architectura no Brasil*

Tradicionalismo e nativismo emolduraram tanto o movimento neocolonial quanto o estreante modernismo brasileiro. As contradições expostas por seguidores, entre eles Monteiro Lobato, Stockler das Neves e o arquiteto Ricardo Severo, ideólogo do movimento revivalista, cuja duração se estendeu até a década de 1940, foram muito

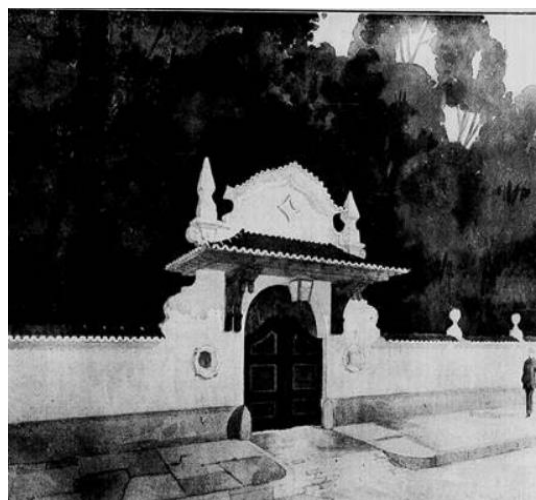


impulsionadas por desejos de atender às demandas de governos, incorporadores da construção civil, profissionais e respectivos clientes.

Na ocasião em que se definiram as pautas para a permanência dos ecletismos arquiteturais, segundo Paulo Ferreira Santos (1981, p. 14), “toda a América procurou renovar-se seguindo dois caminhos: um voltado para o passado, o neocolonial; outro para o futuro, o Moderno, que acabaria por prevalecer”. Na sequência, importa registrar, disse Carlos Lemos (apud Ficher, 2012): “*Sin embargo, lo más interesante de todo es que la variante ecléctica historicista lanzada por Severo al sugerir el “estilo colonial” agradó a todos los gustos y se popularizó, inclusive, en el ámbito de la arquitectura sin arquitectos [...]”*”.

Dessa perspectiva, confirmou Glauco Campello (2020, p. 52): “A fase áurea da nossa arquitetura moderna seguiu-se, como sabemos, a uma primeira reação ao ecletismo no início do século vinte. A essas construções ecléticas de ordem difusa, os nacionalistas conservadores quiseram contrapor o estilo neocolonial”.

Tais referências historiográficas comprovam que as manifestações das vanguardas artísticas de tendência renovadora foram marcantes na década de 1920 e se estenderam até a década de 1940. Destaca-se também que a reivindicação para uma arte brasileira genuína, ideal muito presente em elementos artísticos do *art déco*, do *art nouveau* e dos nativismos tradicionalistas, ganhou força no movimento moderno, cujos seguidores, no Rio de Janeiro, se “entrincheiraram” na Escola Nacional de Belas Artes.



Portão neocolonial, arquiteto Angelo Bruhns

O crítico de arte Paulo Herkenhoff (2005, p. 11) escreveu que “nenhuma instituição abrigou os artistas do país como o Salão Nacional” organizado pela Escola. Anita Malfatti, a principal artista de 1922, participou do Salão em 1917, sendo criticada por seu trabalho excepcionalmente moderno. Em 1931, o Salão realizado na fugaz gestão de Lúcio Costa, na Escola Nacional de Belas Artes, foi um dos marcos da estratégia dos modernistas no sentido da promoção dos princípios renovadores.

Segundo o mesmo Herkenhoff (p. 11),

Em 1931, o Salão organizado por Lucio Costa foi revolucionário, se constituindo na primeira exposição de arte que articulava efetivamente largos segmentos da produção moderna de artistas oriundos de todo o Brasil. Tinha objetivos bem diferentes dos interesses municipais de Mário de Andrade em 1922, quando exclui da Semana os principais modernos do Rio ou da Escola de Belas Artes, como insistiu P. M. Bardi.

Para os arquitetos, no entanto, o grande acontecimento da década de 1920 foi a criação do Instituto Brasileiro de Arquitetura (IBA), no dia 26 de janeiro de 1921. Naquele momento, na sala de teoria e história da Escola

Nacional de Belas Artes, 27 arquitetos e engenheiros do Rio de Janeiro estiveram reunidos para iniciar a trajetória do IBA, hoje o centenário Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB).

Entre os presentes na reunião, estava José Mariano Filho, influente personagem adepto do movimento neocolonial, que também fundou, no mesmo ano, a Sociedade Central de Arquitetos (SCA). Outros registros informam a criação, na mesma década, da Associação Brasileira de Architectos (ABA). As ações paralelas do IBA e da SCA foram encerradas apenas em 1924, ocasião em que as duas instituições se integraram.

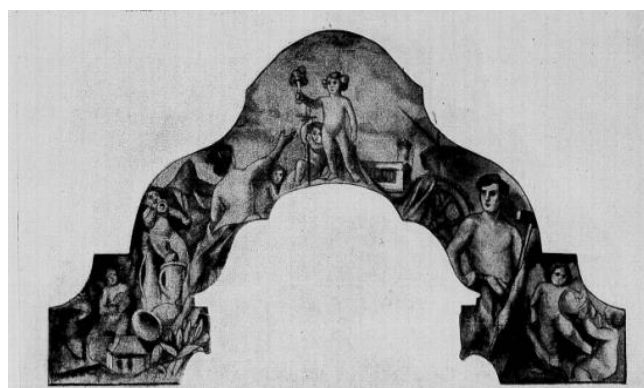
A edição inaugural da *Architectura no Brasil* foi realizada conjuntamente pelo IBA e SCA, entidades originais que constituíram o atual IAB, agregando ainda a Associação de Construtores Civis do Rio de Janeiro (ACC). As edições seguintes, porém, foram publicadas junto com outras instituições, destacando ainda as Corporações de Arquitetos e Construtores do Rio de Janeiro, a quem se atribui o número 3, publicado em dezembro de 1921. A partir de 1921 e até 1929, ano em que deixou de ser publicado, o periódico foi importante para a circulação e compreensão das ideias, ações e projetos que promoveram, junto à sociedade e ao Estado, o campo arquitetônico e urbanístico profissional. Em 1929, ano da primeira viagem de Le Corbusier ao Brasil, *Architectura no Brasil* não era mais publicada.

O conteúdo das matérias incluía desde o que se chamava de “arquitetura propriamente dita” até pintura, escultura, artes e ofícios anexos. Os assuntos tratados abrangiam a construção e os materiais, as estradas de ferro e de rodagem, e as obras hidráulicas e militares. O noticiário principal abordava economia, agronomia e tecnologia, áreas consideradas afins, e incluía bibliografia técnica e artística.

Embora haja notícia registrando nas comemorações do Centenário a exposição de arte – Retrospectiva e contemporânea –, as mostras de artes visuais não se enquadravam regularmente na pauta dos editores da

Painel em azulejo do frontão do Pavilhão das Pequenas Indústrias, Marques Júnior, pintor

Fonte:
Architectura no Brasil, n. 6, 1922, p. 193.



Architectura no Brasil. Na época, de acordo com Mário de Andrade, além de explosivamente performáticas e destrutivas, as “artes” da Semana eram consideradas nacionalistas e contrárias ao academicismo. Em conclusão, observo que, à exceção das notícias sobre o desempenho dos alunos da Escola Nacional de Belas Artes, há poucas imagens de esculturas e frisos componentes de monumentos. As referências às chamadas artes isoladas ou integradas na condição de adornos ou elementos decorativos pouco foram publicadas nas edições de *Architectura no Brasil*.

Dentre as raras referências às mulheres na revista, destaca-se a notícia publicada na coluna “Noticiário Técnico, Artístico e Social”, na qual se apresenta a listagem de nomes dos “Resultados dos concursos de fim de ano da Escola Nacional de Belas Artes”. Nessa lista, informa-se que: cursando a segunda série, Maria Alice Uzeda e Carmen Portinho alcançaram o quarto lugar, e Maria Lydia Fernandes o quinto na disciplina “desenho de ornatos e elementos de arquitetura, e composições elementares de arquitetura”; na categoria “Estatuária”, Margarida Lopes de Almeida recebeu a Grande Medalha de Ouro (*Architectura no Brasil*, n. 3, 1921, p. 125).

No editorial do primeiro número, *Architectura no Brasil* anunciou o desejo de divulgar os trabalhos, dar a conhecer as especialidades, estabelecer diálogo com os colegas engenheiros e os intelectuais, orientar os governos e todos que se interessavam pelo progresso do país. Comprometidos com a divulgação e a promoção das atividades, os arquitetos, na época, elaboravam as tabelas dos próprios honorários, discutiam a formação e o exercício profissional, e se ocupavam com a regulamentação dos concursos públicos de arquitetura.

Dentre as metas programáticas iniciais do periódico, destacavam-se a orientação à “remodelação das nossas cidades e o desenvolvimento da nossa viação. A cultura racional dos nossos campos e a intensificação das nossas indústrias” (*Arquitectura no Brasil*, n. 1, outubro de 1921).

O número inicial também noticiava o fato de que a maioria das construções da Exposição do Centenário da Independência fora projetada pelos associados da SCA. As matérias nas quais foram publicados aqueles

projetos do estilo neocolonial e os respectivos elementos expressivos da “verdadeira” identidade nacional são, portanto, fontes de valor para observar e compreender a noção de “modernidade” que a revista anunciava.

As referências ao estilo e à estilização colonial em *Architectura no Brasil* são acompanhadas de adjetivações como jesuítico, religioso, português, nortista, século 18 e outros termos que identificavam personagens, regiões, países e épocas históricas do domínio europeu nas Américas. O estilo era caracterizado “pela influência artística” das épocas de formação e passou a ser um “caldeamento de estilos desde o clássico ao barroco em todas as suas modalidades, até o rústico colonial” (*Architectura no Brasil*, n. 22, 1923, p. 76).

Nessa condição, o movimento neocolonial enfrentou preconceitos e desaprovação na sociedade. Há, portanto, que diferenciar o estilo colonial e o movimento que gerou o neocolonial.

O primeiro registro relativo ao estilo colonial encontra-se publicado na primeira edição. Na coluna consagrada ao então Instituto Brasileiro de Architectos, a menção diz respeito à organização de concurso cujo prêmio era dedicado a Heitor de Melo para “edifício no ‘estilo colonial’, comprovando a eficiência” do Instituto. Organizado por José Mariano Filho, o concurso, entre as exigências determinadas no edital, registrava que “todos os motivos arquitetônicos, quer decorativos, quer construtivos deverão ser inspirados *exclusivamente em modelos preexistentes no Brasil* através da arquitetura característica da época colonial” (*Architectura no Brasil*, n. 1, 1921, p. 38, grifo do original).

O movimento neocolonial, que o concurso inaugurava, era destinado a fazer “ressurgir a arquitetura no Brasil”. Segundo José Mariano, o evento “visava, antes de tudo, repor o espírito arquitetônico do passado dentro do ambiente social do século em que vivemos” (*Architectura no Brasil*, n. 1, 1921, p. 45).

Importante registrar que, dentre os concursos organizados pelo Instituto Central de Arquitetos, cuja divulgação consta das páginas da *Architectura no Brasil*, ressalta-se o que diz respeito ao pavilhão para a

Exposição Internacional Comemorativa do 150º Aniversário da Declaração da Independência dos Estados Unidos, que seria realizada na Filadélfia, em 1926. Segundo o programa do concurso, o estilo da construção deveria ser exclusivamente neocolonial.

Ainda na primeira edição da revista, constam na lista dos principais trabalhos de autoria do arquiteto Heitor de Melo sete projetos classificados nessa categoria estilística. Destaquem-se, nessa relação de obras do arquiteto reconhecido na condição do mais produtivo naquele tempo, os projetos identificados em estilos secessão e moderno, os quais configurariam versões da linguagem despida de adornos ecléticos e historicistas. Projetos para o Grupo Escolar D. Pedro II e hotéis no Leme e na avenida Atlântica em “estilo colonial” também foram listados nas páginas dedicadas à memória desse arquiteto.

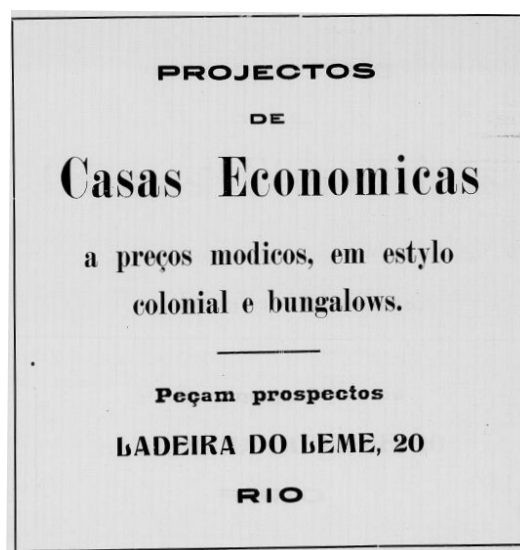
No artigo “Os dez mandamentos do estilo colonial” (*Architectura no Brasil*, n. 25, 1923, p. 49), José Mariano Filho afirma que considerava “o retorno às formas lógicas do estilo colonial dos nossos antepassados, o prelúdio de nossa emancipação social e artística”. Para ele, verdade, força, espírito clássico, cor, sobriedade, categoria, nobreza, conforto, caráter e nacionalidade seriam os “atributos” ou “propriedades” que expressavam as qualidades dos elementos da arquitetura representativos do estilo colonial.

As seções dos Classificados, ou seja, as páginas de propaganda de serviços e materiais traziam referências a empresas e lojas onde eram comercializadas as “telhas de canal” para construções de estilo colonial. “Casas econômicas” no mesmo estilo também eram produtos divulgados nessas seções.

O arquiteto Ricardo Severo visitou nosso país em 1922, momento em que lhe foi prestada homenagem pela Sociedade Central de Arquitetos; nota em coluna dessa instituição, na *Architectura no Brasil*, informa que o colega português doou para a SCA a Separata das conferências sobre arquitetura colonial e, também, fez referência à possibilidade de serem integradas as tabelas de honorários dos arquitetos com a dos engenheiros de São Paulo.

O número 25, de 1926, possui matéria que trata do Salão de Arquitetura de 1925, registrando que esse não fora dos mais “fortes” e afirmando, entretanto, o então crescente interesse dos arquitetos pelo “certame anual”. Com intenção noticiosa e crítica, dentre os diversos projetos apresentados a destacar no interesse deste artigo, encontram-se as propostas de residências com elementos de arquitetura em estilo neocolonial criadas por Victor Dubugras e Raphael Galvão, já reconhecidos arquitetos, incluindo estudantes da Escola, a ressaltar, entre outros, Atílio Correia Lima e Paulo Antunes Ribeiro.

Enquanto a maquete do monumental e híbrido palacete projetado por Victor Dubugras recebeu várias páginas, o projeto em estilo neocolonial, em linguagem contida e elegante, elaborado por Paulo Antunes Ribeiro, mereceu curtos comentários. Antunes Ribeiro resolveu, com maestria e com simplicidade em planta baixa concisa e cortes claros, os problemas que o programa da arquitetura residencial então apresentava. Além de “agradável”, [...] o “partido adotado em planta satisfazia perfeitamente” [...], as “fachadas são simples” e, em especial, a que “dá acesso ao pátio é “interessantíssima” (*Architectura no Brasil*, n. 25, 1923, p. 32).



Anúncio de projetos

Fonte:
Architectura no Brasil.

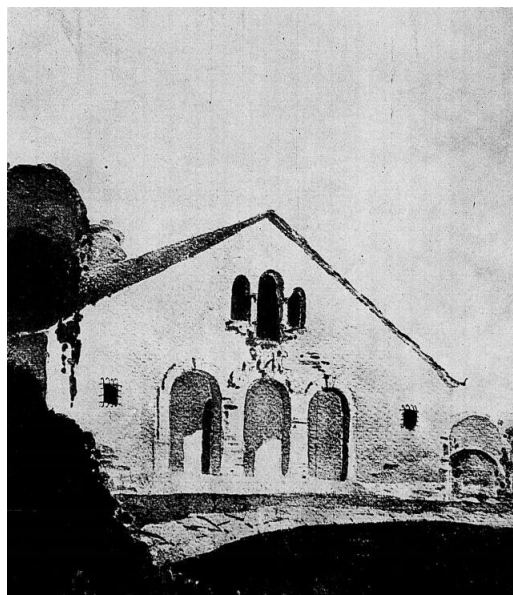
O estilo colonial na Exposição Internacional do Centenário

Ao se iniciar 1922, quando ocorria em São Paulo a Semana de Arte Moderna, a edição de número quatro de *Architectura no Brasil* publicou artigos sobre capitéis, estilos decorativos e reconstrução da avenida Atlântica. Colunas do Instituto Brasileiro de Arquitetos e da Sociedade Central de Arquitetos, junto com noticiário técnico e social, completavam a primeira edição daquele ano que seria excepcional para a cultura brasileira.

Na capital do país, o estilo neocolonial era promovido em meio às demais variações do ecletismo; e o veículo principal editado pelas instituições dos arquitetos e construtores não fazia menção alguma ao evento modernista.

O número estreante da *Architectura no Brasil* trazia a matéria intitulada “Notas sobre as portas monumentais para a Exposição Internacional de 1922”, na qual se pode ler que a arquitetura da porta principal, a de leste, que seria localizada ao lado do mercado em praça diretamente ligada aos espaços nacionais, “obedecerá às linhas gerais da arquitetura da época colonial tendo a completá-la flora e fauna, dando assim ensejo à formação de um estilo puramente nacional”. Após essa edição, realizou-se o concurso da Fonte Monumental também denominada Chateaux d’eau (*Architectura no Brasil*, n.1, 1921, p. 19 e 34).

O assunto - Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil - possui cerca de quatro centenas de referências na revista *Architectura no Brasil*, sendo a edição de número três quase totalmente dedicada ao acontecimento. A matéria, sem registro de autoria, publicada na terceira edição, ainda em 1921, cujo título principal é “O renascimento da arquitetura no Brasil”, tem o subtítulo “A Exposição Internacional do Centenário”. O texto se desenvolve com breve história da arquitetura brasileira, incluindo a criação da Academia e da Escola de



Casa colonial,
arquiteto Paulo
Antunes Ribeiro

Fonte:
*Architectura no
Brasil*.

Belas Artes, e faz referência elogiosa ao prefeito Carlos Sampaio, “homenageado” com retrato em página inteira (*Architectura no Brasil*, n. 3, p. 93-120).

O elogio ao então prefeito e, também, superintendente-geral da mostra, se justificava com a afirmação de que a Exposição do Centenário seria uma espécie de “maravilha de arte e o marco arquitetônico no Brasil”. A primeira edição destacou o fato de ter sido aquela ocasião o momento em que, pela primeira vez, “o governo, num gesto patriótico” chamou os arquitetos “não só para idear mas para executar suas obras” (*Architectura no Brasil*, números 1 e 3, 1921, p. 10 e 95).

A mesma edição inaugural, na coluna da Sociedade Central de Arquitetos, informava que a maioria dos profissionais chamados para colaborar com a Exposição Internacional, tanto na condição de autores de projetos quanto na direção das obras, era formada na Escola Nacional de Belas Artes e fazia parte da SCA.

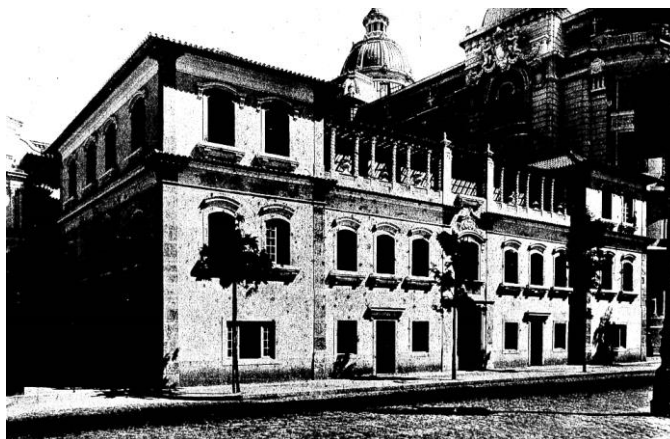
Embora restrita, a utilização de representações dos espécimes da flora e da fauna brasileiras na composição dos monumentos é destacada, sugerindo que a revista, ao atualizar a linguagem das estruturas e formas arquitetônicas, seria adepta do movimento neocolonial. O texto sobre o Palácio das Festas destaca “a criação de um estilo nacional”, exemplificando uma espécie curiosa de ‘ordem’, ou elemento de arquitetura, identificada por adornos próprios e diferenciados. Então, ao traduzir o estilo desejado, o “capitel nacional” foi assim descrito:

Há, nesta parte do palácio um motivo arquitetônico de um caráter nacional bastante interessante sob o ponto de vista artístico: os capiteis modernizados [...] Os arquitetos, sem fugirem à linha clássica da arquitetura acadêmica, criaram um tipo de capitel nacional, onde dentro do espírito jônico há uma cabeça de índio com seu cocar dominando o centro e arrematado por duas tranças que se prolongam até o fuste (*Architectura no Brasil*, n. 3, 1921, p. 95).

As colunas do “Noticiário” que integram os números 9 e 10 de 1922, e a edição 24 de 1923 contêm imagens e informações sobre a construção e a arquitetura dos pavilhões de países participantes, os quais, criando espaços e elementos do tipo galerias, pátios, arcos e balcões ou varandas,

buscaram construir representações expressivas das próprias ideias. Essas edições configuram fontes excepcionais e exemplares da arquitetura da Exposição, destacando e incluindo as descrições do pavilhão dos Estados Unidos, em estilo colonial português, e o do México também representativo dos tempos coloniais. (*Arquitetura no Brasil*, n. 9 e 10, 1922, p. 52-62; e n. 24, 1923, p. 142-157).

O Palácio das Grandes Indústrias, resultado da restauração do conjunto do Arsenal de Guerra, antes constituído com becos e construções, em que se destacavam o antigo Quartel e a Casa do Trem, e onde se instalaram, em 1922, as salas do Museu Histórico Nacional, foi considerado a obra mais importante



da Exposição. O projeto concebido pelos arquitetos Archimedes Memória e Francisque Couchet traduziu o estilo colonial em pátios e portadas, sob mesclas de elementos arquitetônicos e fenestrações que, na década de 1990, passaram pelo crivo de Lúcio Costa, o qual devolveu ao conjunto a simplicidade característica (Guimaraens, 2011).

O desmonte do morro do Castelo e respectivas consequências não constituíram comentários ou matérias nas edições da revista. A derrubada e destruição das arquiteturas históricas ali existentes foram devidas ao empenho do prefeito Carlos Sampaio. Assim, só na segunda edição da revista, a Sociedade Central de Arquitetos, em coluna dedicada à divulgação das próprias atividades, informou a realização de “excursão arqueológica” ao morro do Castelo e a organização de documentos arquitetônicos do antigo Colégio dos Jesuítas, identificando, ali, a paisagem e o ambiente da cidade.

O morro do Castelo está referenciado apenas em matéria sobre o monumento que seria oferecido pela colônia espanhola em homenagem ao centenário da Independência; e na menção ao projeto do arquiteto Francisco dos Santos para o Panteão Nacional, em estilo grego,

Palácio das Grandes Indústrias (Casa do Trem), arquitetos Archimedes Memória e Francisque Couchet

Fonte: Biblioteca Nacional.

apresentado na XXIII Exposição Geral de Belas Artes que aconteceu em 1921. Além dessa e de outras notas sobre os pavilhões, *Architectura no Brasil* também noticiou que, tendo em vista as preocupações com a finalização das obras e a quantidade de terrenos à disposição para as construções destinadas à Exposição, o desmonte do morro foi assunto tratado em jornal austríaco (*Architectura no Brasil*, números n. 7 e 8).

Os terrenos resultantes da derrubada ou “supressão” do morro do Castelo motivaram matérias e notas nas edições do período seguinte à realização da Exposição do Centenário da Independência. Desse modo, o despejo das terras do morro, o aumento da população, a concentração dos habitantes, os novos bairros então criados e, principalmente, os planos de remodelação ou melhoramentos da cidade configuraram temas de pauta constantes até o último número da *Architectura no Brasil*.

A arquitetura de nosso país

A Semana e a Exposição imprimiram ao ano de 1922 o sentido e a possibilidade de construir expressões modernizantes em simultâneo. As artes e a arquitetura brasileiras foram ali apresentadas afirmativa e contraditoriamente, fundamentando a nacionalidade em discursos específicos de grupos diferenciados. A virtuosa posição socioeconômica e política dos artistas, arquitetos incluídos, induziu a ideia de que as formas exibidas buscavam superar as amarras dos estilos historicistas e híbridos. As interpretações dos ambientes e dos problemas conduziram à integração de metáforas aparentemente polares. A extensão do “surto neocolonial” e o engajamento ao “surto moderno” foram conjunturas excepcionais em que predominou a adesão a novos movimentos estilísticos (Santos, 1981, p. 81 e 95).

Os movimentos neocolonial e moderno se ‘desgarraram’ das tradições exógenas, estabelecendo em linhas simples a nova língua. Então, para escapar do fio do punhal dos colonizadores, os revolucionários reviraram os conceitos de paisagem, clima, sertões, vilas e taperas,

configurando o caráter macunaímico sobre o qual traçamos o trabalho de construir, preservar e, também, destruir caminhos e cidades.

A (im)produção de espaços habitáveis e dignamente 'vivíveis' não distendeu os conflitos, os quais, até hoje, movem multidões.

A arquitetura, não importa o tempo, não distinguiu pessoas. Criou formas para representar a história social.

Referências bibliográficas

A GAZETA. São Paulo, 6 de fevereiro de 1922, p. 3. Futurismo. A Semana de Arte Moderna.

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. 5 ed. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1998 [edição original 1970, Editora Perspectiva].

ANDRADE, Oswald. *Estética e política*. Org. Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 2011.

ARCHITECTURA NO BRASIL. Distrito Federal: números 1 a 29, 1921 a 1926.

CAMPELLO, Glauco. O atributo da simplicidade. In: GUIMARAENS, C. (org.). *Arquitetura e Movimento Moderno*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2020, p. 50-63.

CARDOSO, Rafael. A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil. *Revista Estudos Avançados*, n. 104, dossiês 100 Anos da Semana de Arte Moderna de 1922 e Fapesp 60 Anos. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados; USP, 2022, p. 17-34.

COMAS, Carlos E. Moderno e nacional: uma incompatibilidade a questionar. In: PESSOA, José; VASCONCELOS, Eduardo; REIS,

Elisabete; LOBO, Maria. *Moderno e nacional*. Niterói: Eduff, 2006, p. 25-34.

FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1965.

FICHER, Sylvia. Antonio Garcia Moya, um arquiteto na Semana de 22. *MDC. Revista de Arquitetura e Urbanismo*. Disponível em: <https://mdc.arq.br/2012/03/20/antonio-garcia-moya-um-arquiteto-da-semana-de-22/>. Acesso em abr. 2023.

GUIMARAENS, Maria C. Alves de. *Modernização em museus: Museu Histórico Nacional e Museu Nacional de Belas Artes*. Tese (Doutorado em Museologia). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2011.

HERKENHOFF, Paulo. Prefácio. In: LUZ, Angela Ancora da. *Uma breve história dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005, p. 9-16.

KESSEL, Carlos. Vanguarda efêmera: arquitetura neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 30, 2002, p. 110-128. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2177/1316>. Acesso em mar. 2023.

MATOSO, Danilo. 1922: Quando o moderno não era um estilo, e sim vários. *MDC. Revista de Arquitetura e Urbanismo*, v. 6, p. 1, 2012. Disponível em: <https://danilo.arq.br/2009/01/19/1922-quando-o-moderno-nao-era-um-estilo-e-sim-varios/>. Acesso em abr. 2023.

SANTOS, Paulo F. *Quatro séculos de arquitetura no Brasil*. Rio de Janeiro: IAB, 1981 (Coleção IAB – v. 1).

STREATFIELD, David C. “Californio” Culture and Landscapes, 1984-1942: entwining myth and romance with preservation. In: BIRNBAUM, Charles A.; e HUGHES, Mary V. (ed.). *Design with Culture: claiming America’s landscape heritage*. Charlottesville/London: University of Virginia Press, 2005, p. 103-135.

Recebido em: 05 de maio de 2023

Aceito em: 10 de junho de 2023

**"CARNAVALEIDOSCÓPIO TROPIFÁGICO":
UM ENSAIO SOBRE TROPICÁLIA,
MODERNISMO(S) E ANTROPOFAGIA EM
ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO.**

CLARK MANGABEIRA; HELENISE GUIMARÃES; TAYNARA QUITES SENRA

"CARNAVALEIDOSCÓPIO TROPIFÁGICO": UM ENSAIO SOBRE TROPICÁLIA, MODERNISMO(S) E ANTROPOFAGIA EM ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO.

"CARNAVALEIDOSCÓPIO TROPIFÁGICO": AN ESSAY ON TROPICÁLIA, MODERNISM(S) AND ANTHROPOPHAGY IN THE SAMBA SCHOOLS OF RIO DE JANEIRO

CLARK MANGABEIRA¹

mangabeira.clark@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9867-0234>

HELENISE GUIMARÃES²

heleng46@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7717-7224>

TAYNARA QUITES SENRA³

taynarasenra93@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5486-060X>

Resumo

O presente ensaio é um estudo de caso do Carnaval de 2017 da Escola de Samba Paraíso do Tuiuti, que apresentou o enredo "Carnavaleidoscópio Tropifágico". O carnavalesco Jack Vasconcelos propôs uma homenagem ao modernismo brasileiro e à Tropicália, mostrando como o Movimento Antropofágico de Oswald de Andrade influenciou o tropicalismo. Foram

¹ Escritor e professor do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Mato Grosso, do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social/UFMT e do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem/UFMT

² Professora do Departamento de História e Teoria da Arte Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atua no Programa de Pós-graduação de Artes Visuais EBA/UFRJ, pelo qual é doutora em artes visuais.

³ Graduada em *design* de moda pela Faculdade Senai/Cetiqt, com especialização em figurino e carnaval pela Universidade Veiga de Almeida (2019). Tem experiência em artes. No carnaval, atuou profissionalmente em diversas etapas da construção do desfile como: desenvolvimento de enredo, confecção de fantasias, decoração de alegorias e organização de desfile.

analisados o enredo e seus desdobramentos visuais para compreender as representações significativas do desfile na Sapucaí. O objetivo central é o de demarcar como o modernismo iniciado na Semana de Arte Moderna de 1922, passando pelo Movimento Antropofágico, foi carnavalizado por uma escola de samba.

Palavras-chave: Escola de Samba; Modernismo; Oswald de Andrade; Tropicália.

Abstract

This essay is a case study of the 2017 Carnival of the Paraíso do Tuiuti School of Samba, which presented the carnival plot "Carnavaleidoscópico Tropifágico". The author of the parade Jack Vasconcelos proposed a tribute to Brazilian modernism and Tropicália, showing how Oswald de Andrade's Anthropophagic Movement had influenced tropicalism. There were analyzed the development of the carnival plot and its visual developments to understand the meanings of the parade in the Sapucaí. The main objective is to demarcate how the modernism started in the Modern Art Week of 1922, passing through the Anthropophagic Movement, was carnivalized by a samba school.

Keywords: Samba School; Modernism; Oswald de Andrade; Tropicália.

Infelizmente, não vamos começar do começo. Ou felizmente. Na verdade, vamos começar comentando as escolas de samba para chegar à(s) faceta(s) de modernismo(s) brasileiro(s) retratado(s) no enredo de uma delas. Como nosso objetivo é demonstrar o desfiamento de um tema – a Tropicália vinculada ao Modernismo – a partir do desfile de 2017 da GRES Paraíso do Tuiuti, propomos uma mescla de ensaio com estudo de caso para lançar luzes sobre o modo como temas que circundam a Semana de Arte Moderna de 1922 e com ela se relacionam, e a defesa de um nacionalismo identitário brasileiro foram (re)lidos no desfile de uma escola de samba em 2017, ano em que se comemorou o aniversário de 50 anos do terceiro Festival de Música Popular Brasileira, de 1967, quando veio a público a Tropicália.

Nesse movimento de traçar paralelos e influências, o presente ensaio, a partir da análise do enredo da Paraíso do Tuiuti de 2017 e de representações visuais que foram desfiladas na Sapucaí, identifica pontos de apoio e significado que demonstram como o Tropicalismo é apresentado ao público, naquele desfile, em sua relação intrínseca com a Semana de Arte Moderna de 22. Vamos, agora sim, começar do começo – ou melhor, de um começo.

O carnaval das escolas de samba é uma festa popular brasileira de importância cultural e turística para cidade do Rio de Janeiro. Se, na esteira clássica de Roberto DaMatta (1981), a princípio, o carnaval destrona o cotidiano, propondo inversão de regras estruturais da sociedade e sendo experimentado como um período mais libertário, menos sério, é com base nessa máxima que Maria Laura Cavalcanti (1999, 2002, 2012) diagnostica os desfiles como um ritual agonístico, uma competição que serve ao êxtase dos espectadores a partir da lógica maussiana de fato social total, no qual muitos níveis da realidade se encontram e se entrelaçam, surgindo “festas-totais a imbricarem muitos ângulos e aspectos da

realidade cujo sentido integrado importa apreender” (Cavalcanti, 2002, p. 38).

Os desfiles acontecem anualmente, apresentando-se as escolas de samba na Marquês de Sapucaí para competir pelo título de campeã. Durante o desfile, alegorias e fantasias, enredo, samba-enredo, mestre-sala e porta-bandeira, bateria e vários outros elementos são exibidos e julgados, definindo-se o campeonato na dinâmica de pontos corridos na Quarta-feira de Cinzas.

Izak Dahora (2019) comenta o carnaval carioca, para além de uma festa total (Cavalcanti, 2002), como uma obra de arte total, a mesclar diferentes formas e realizações artísticas – música, sons, performances, visualidades etc. – em uma totalidade que se coloca pronta na Avenida. Em suas palavras,

A multiplicidade de elementos envolvida em cada desfile de escola de samba é algo tão impressionante que muitas vezes pode ser difícil ao espectador racionalizar que em tal manifestação existe uma operação simultânea e cuidadosa dos seus diversos elementos, os quais não nascem justapostos, mas são orquestrados da forma mais harmônica possível. Música, cenografia, figurino, teatro, dança, performance, body art, vídeo, arte pública, caracterização, circo... ou se quisermos, samba-enredo, alegorias, fantasias, pintura, esculturas, dramatizações, coreografias, performances, instalações e outras expressões – são desenvolvidas para comporem na Avenida uma mesma narrativa que desfila diante do público (Dahora, 2019, p. 55).

Nesse universo, o carnaval das escolas de samba encanta e fascina, e, hoje, a indústria carnavalesca não gera apenas cultura e divertimento para a cidade, ela gera lucro, renda e emprego para várias pessoas na sua cadeia produtiva ao longo do ano, além do assombro aos espectadores da folia. No entremeio entre uma festa que encerra elementos variados da cosmologia social (Cavalcanti, 2002) e uma arte total, que se efetiva com e através mescla de diversas manifestações artísticas, é Clark Mangabeira (2020, p. 359) quem aponta os desfiles na direção de nos apresentar um “assombro holístico”, uma vez que,

Se no “assombro” domina a experiência emocional e emocionante reativa ao desfile, fragmentadamente assistido e recepcionado (Cavalcanti, 2012), o “holístico” aponta na direção da construção de sua significação dada pela interação entre as

diversas partes que o compõem sempre consideradas relacionalmente, nunca isoladamente; e, ao mesmo tempo, entre a relacionalidade das partes do desfile e as várias vozes que com ele e/ou a partir dele dialogam [...]

Diante desse preâmbulo, destaca-se um quesito de julgamento e elemento do desfile, o enredo, como a chave mestra do desfile. Espécie de história que se conta na Sapucaí, o enredo é o leitmotiv do desfile, o argumento que vincula visualidades e sons a partir de um tema específico, construído como polo de sentido para o espetáculo (Farias, 2007). Segundo Clécio Quesado (2006, p. 127), o enredo é “o componente basilar de toda a estrutura de sentido dos desfiles”, ao passo que é a partir do enredo “que todas as linguagens interligadas [...] se materializam na transmissão da mensagem proposta pela agremiação” (Farias, 2007, p. 13). Não à toa, portanto, o carnavalesco Joãosinho Trinta (1989, s.p.) descreve o desfile como uma “ópera de rua”:

O desfile das Escolas de Samba é hoje considerado o maior espetáculo da Terra em termos de grandeza, criatividade e vibração. Por ser um espetáculo completo, o desfile pode ser nomeado como nossa verdadeira ÓPERA DE RUA. Todos os componentes de uma Ópera erudita estão presentes na estrutura da Escola de Samba. Começando pelo enredo que é o libreto, passando pela música, dança, canto, cenografia, figurinos, orquestra e interpretação.

Se o desfile começa com a concepção de um tema, é ele o centro pulsional dos sentidos que figuram na Sapucaí, pois, como afirma Mangabeira (2022b, p. 129), “Consequentemente, cria-se um mundo com o enredo que é ali [na Sapucaí] desdobrado visualmente”.

Em todo esse trabalho de construção do espetáculo não é a partir do enredo, destaca-se paralelamente a figura do carnavalesco como o responsável pela elaboração, concepção e o desenvolvimento do desfile, um artista popular e, ao mesmo tempo, um profissional que reúne diversas aptidões, transformando os enredos em linguagem visual e plástica para as alegorias e fantasias.

Assim, o carnavalesco seria uma espécie de chefe de equipe que possui uma variedade de profissionais com especificidades múltiplas, de acordo com as funções necessárias à criação e ao desenvolvimento dos

desfiles. Enquanto, por exemplo, o carnavalesco desenvolve o enredo e desenha e projeta fantasias e alegorias, outros profissionais realizam a construção, a concretude do projetado, dando forma ao projeto como um todo (Oliveira, 2010).

Para chegar a esse cargo que inclui várias funções, o aprendiz vem de alguns anos nos bastidores do desfile, quando o profissional costuma estar ligado de alguma forma a um carnavalesco, ou no exercício de outras funções importantes para o saber carnavalesco, atuando como cenógrafo, figurinista, escultor, pesquisador, pintor, ilustrador etc. Nesse contexto, o saber carnavalesco forma no aprendizado por experiências; afinal, ele é um contador de histórias. Durante o desfile ele vai passar uma mensagem para o espectador.

Nesse amplo e resumido resgate dos desfiles das escolas de samba em sua contextualização teórica, passaremos à análise do enredo “Carnavaleidoscópio Tropicáfágico”, de Jack Vasconcelos, em seu trabalho no carnaval da GRES Paraíso do Tuiuti em 2017, de maneira que sirva como metonímia para análise de outros enredos e, principalmente, como uma leitura da Tropicália e da Semana de Arte Moderna. Como 2017 marcou, de certa forma simbólica, oficialmente, o início da Tropicália, privilegiar-se-ão no enredo as imagens acionadas para desfilar a Tropicália e o Modernismo na Sapucaí.

A Semana de Arte de 1922 é muito menos um período temporal e mais um centro pulsional. O modernismo brasileiro, se não fundado, fundante na Semana, trouxe à cena artística e intelectual brasileira, em um primeiro momento, o que Benedito Nunes (1978, p. xiv) chama de “primitivismo nativo”, inaugurado pelo “Manifesto pau-brasil”, de 1924. Já num segundo momento, com o “Manifesto antropofágico”, de 1928, radicalizou-se o primitivismo nativo, e o modernismo entrou, em tese, em sua fase mais radical:

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, – o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: — Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria de Fonte.

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama (Andrade, 1978, p. 19).

Ainda na esteira de Benedito Nunes (1978, p. xviii), o que se tentava com o “Manifesto pau-brasil” era chacoalhar as vanguardas europeias com as “forças étnicas que desembocavam na modernidade”. O ponto central, destaca Nunes, era menos o de enaltecimento e mais o de efetivação do choque das “forças étnicas” nas artes e sensibilidades eurocêntricas, tentando-se afirmar, pelo e no choque, tanto o primitivismo psicológico quanto o das artes, pendendo-se para o lado “da experiência da forma externa na estética do cubismo”.

Assim,

O Manifesto Pau-Brasil, que é prospecto e amostra da poesia homônima, situa-se na convergência desses dois focos. Pelo primitivismo psicológico, valorizou estados brutos da alma coletiva, que são fatos culturais; pelo segundo, deu relevo à simplificação e à depuração formais que captariam a originalidade nativa subjacente, sem exceção, a esses fatos todos — uns de natureza pictórica, (Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da favela...), folclórica (O carnaval), histórica (Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil), outros étnicos (A formação étnica rica), econômicos (Riqueza vegetal. O minério), culinários (A cozinha. O vatapá...) e linguísticos (A contribuição milionária de todos os erros) (Nunes, 1978, p. xix).

Buscava-se, pois, a originalidade nativa, na qual o carnaval surgia como importante elemento de uma certa identidade brasileira, tão cara aos modernistas da geração de 1922. Tratava-se de uma forma de reeducação cultural brasileira e à moda brasileira, com a finalidade de fundação de uma cultura nacional potentemente abrangente e primitivista no seu conteúdo, ao mesmo tempo que era uma teoria cultural pronta para ser posta em ação (Nunes, 1978).

Já com o “Manifesto antropofágico”, o canibalismo entra em cena. Critica-se a própria colonização da cultura brasileira, porém em um tom mais profundo e elevado, crítica ao mesmo tempo histórica e simbólica de estruturas artísticas e de dominação sobre a realidade artístico-

intelectual-identitária brasileira. Se faltava ao Brasil uma identidade formada ou que fosse passível de ser conformada, era devido a tudo aquilo que o Manifesto denunciava, e cuja solução era o canibalismo, a antropofagia dos conteúdos e formas, deglutinando-se o novo a partir do imposto. Criticava-se, pois, um Brasil, aquele moldado pelo

aparelhamento colonial político-religioso repressivo sob o que se formou a civilização brasileira, a sociedade patriarcal com seus padrões morais de conduta, as suas esperanças messiânicas, a retórica de sua intelectualidade, que imitou a metrópole e se curvou ao estrangeiro, o indianismo como sublimação das frustrações do colonizado, que imitou atitudes do colonizador (Nunes, 1978, p. xxv).

A antropofagia, ainda segundo Nunes (1978), seria, assim, avessa à lógica. É uma proposição metafórica e terapêutica de regurgitação de formas e conteúdos; um vórtex de crítica a todas as repressões que se constitui pela (re)formulação necessária e efetiva da própria teoria cultural brasileira (e abasileirante) nascente no e pelo Manifesto, e não um mero exercício intelectual de constatação daquilo que deveria ser criticado. A antropofagia da repressão, o canibalismo daquilo que nos (de)formou:

A sociedade brasileira surge aos olhos de Oswald de Andrade através das oposições que a dividiram, polarizando a sua religião, a sua moral e o seu direito, a partir de uma primeira censura, a da Catequese, que trouxe o cristianismo, e a do Governo-Geral, que trouxe as Ordenações. Da conquista espiritual dos Jesuítas conjugada ao poder temporal dos mandatários da Coroa, decorreu o código ético do Senhor de Engenho, patriarca dono de escravos, reinando sobre a Senzala e a Casa Grande. "Nunca fomos catequizados", diz o Manifesto num refrão. "Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará." O paganismo tupi e africano subsiste como religião natural na alma dos convertidos, de cujo substrato inconsciente faz parte o antigo direito de vingança na sociedade tribal tupi. Também ficou recolhido nesse substrato, por obra do patriarca puritano e de sua "Moral da Cegonha", a sexualidade envergonhada que nossos ancestrais indígenas não teriam conhecido, e que esse mesmo Senhor, austero na Casa Grande, soltou no desenfreamento sem vergonha da Senzala... Por baixo do Parlamentarismo do Império, ficou o poder real do tacape; sob o verniz das instituições importadas, a política e a economia primitivas, e sob os ouropéis da literatura e da arte, a imaginação, a lógica do indígena, surrealista *avant la lettre* (Nunes, 1978, p. xxvii).

O fio condutor é, portanto, deglutir o que vem de fora, canibalizar o estrangeiro e afinar a sintonia fina do modernismo dos anos 20 entre o

local – a cultura “daqui”, brasileira – e o global – a cultura “de fora”, europeia. Digerir o “de fora” para superar quaisquer diferenças e hierarquias, ruminando-se uma massa cultural brasileira e abrasileirada, forjada pela e na antropofagia.

O jogo antropófago proposto por esse viés dos modernistas da geração de 20 não constitui uma aversão ao externo, mas, ao contrário, um cotejamento do conhecimento “de fora” a partir das peculiaridades da realidade e da cultura brasileiras, da nossa identidade, de maneira que o assimilado, assim o fosse pela e através da perspectiva brasileira e, em um jogo de absorção-digestão-produção, se tornasse algo identitária e peculiarmente abrasileirado. Assim, a antropofagia, essa “metafísica bárbara que assume o terror primitivo” (Nunes, 1978, p. xxxiii), aparece como pilar e sustentação, como processo e ação da identidade brasileira.

É exatamente esse processo e ação antropofágicos – a antropofagia em si – que, recuperada de Oswald de Andrade, é radicalizada pelos tropicalistas da década de 1960. A Tropicália seria essa mobilização que propunha um movimento construtivo de Brasil diante do período da ditadura militar, resgatando o conceito de antropofagia exatamente para expressar a necessidade de superação das trivialidades e incitar uma real revolução nas sensibilidades, intelectualidades e artes brasileiras que, deglutindo tudo que fosse “de fora”, forjasse e regurgitasse sentidos potentes e reais de um Brasil enfim brasileiro:

O conceito de Antropofagia de Oswald de Andrade (1890-1954) adquire um sentido mais radical com a chamada geração tropicalista. Herdeiros do Concretismo e do Neoconcretismo estes artistas, segundo Hélio Oiticica (1937-1980), efetivaram a transformação no modo de ver e sentir a arte propondo novas estruturas que possibilitassem uma “posição crítica realmente universal, profundamente revolucionária, ao campo das artes, do conhecimento, do comportamento” (Oiticica, apud Pereira Jezzini, 2010, p. 51).

Tratava-se, ainda na esteira de Pereira Jezzini (2010), de ação e reação contra a ditadura, mas também contra a colonização cultural, fazendo reverberar aquilo que seria efetivamente brasileiro, construindo-se uma arte e uma linguagem artística brasileiras que não estivessem isoladas do cenário global, porém que, ao deglutir, devorar, canibalizar as

influências estrangeiras, trouxessem à luz a própria identidade brasileira, tudo realizado com base em um “projeto coletivo”, a partir do qual “o Tropicalismo foi um período em que todas as modalidades das artes de vanguarda do país (cinema, teatro, artes plásticas e música) buscavam estabelecer um fenômeno cultural que fosse dotado de sentido político, social e ético” (p. 52).

É nesse contexto, por exemplo, que Caetano Veloso (1997, p. 9) entendeu a música brasileira, apontando-a na direção da ação antropofágica herdada de Oswald de Andrade e reverberada pela Tropicália:

a música popular brasileira tem sido, de fato, para nós como para estrangeiros, o som do Brasil do descobrimento sonhado (e aqui já se vislumbra um outro descobrimento, mútuo, em que o coração tende mais para o índio, que subiu à nau alienígena tão sem medo que ali adormeceu, do que para o grande Pedr’álvares, que mal pôs os pés em solo americano). Ela é a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo, tantos insuspeitados amantes esta tem conquistado por meio da magia sonora da palavra cantada à moda brasileira.

Diante desse universo que tem seu *big bang* na Semana de Arte Moderna de 22, desenhando, na década de 1960, Tropicália, outro passo é dado quando a Escola de Samba Paraíso do Tuiuti incorpora o tema tropicalista e antropofágico para fazer seu carnaval de 2017. No aniversário de 50 anos das apresentações de Caetano Veloso e Gilberto Gil no III Festival da Música Popular Brasileira que deu à luz a Tropicália, a escola entrou na Sapucaí representando os ideários modernistas/antropofágicos.

Nesse contexto, a partir de Clark Mangabeira (2022), que entende o enredo dentro de uma lógica de signos, ou seja, nos quais elementos do enredo e do desfile são índices que representam e indicam outros elementos, determinando o jogo semântico proposto pela escola, chegamos à Paraíso do Tuiuti e ao carnavalesco Jack Vasconcelos, a fim de lançar luzes sobre o modo como a Tropicália, o Modernismo e a antropofagia foram construídos e representados pelo e no enredo de 2017, proposto pelo carnavalesco.

Nesse contexto, para Clark Mangabeira (2022b), o enredo é o centro pulsional que organiza os significados do desfile, sendo o que define todo o jogo de construção e realização do cortejo carnavalesco a partir do ponto de vista dos significados que o desfile que passar. Segundo o autor,

Focalizando, portanto, o aspecto semiótico do enredo (Farias, 2007), ele é o centro pulsional de significação do movimento centrípeto de junção e agregação de todas as partes – plásticas, visuais, musicais etc. – que serão desenvolvidas criativa e carnalizadamente pela equipe de criação a partir da intencionalidade definida pelo carnavalesco; e, ao mesmo tempo, o nó górdio da significação e do sentido do movimento centrífugo de esgarçamento materializado na estética apresentada na Avenida (Mangabeira, 2022b, p. 134-135).

A construção do enredo, portanto, é um jogo de representações, de signos (Mangabeira, 2022). A explicação de todos os elementos desse jogo está no “Livro Abre-Alas”, documento organizado pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro que é sempre entregue antes dos desfiles aos jurados e à mídia que transmite os desfiles, no qual cada Escola prepara seu enredo. O livro com todos os enredos, organizado pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, é entregue aos jurados antes dos desfiles; nele cada escola expõe seu enredo. Trata-se, basicamente, de um roteiro para o desfile, com descrição do que cada alegoria, ala de fantasias etc. representa dentro da temática recortada do enredo.

Sendo um cortejo que desfila em linha reta (Cavalcanti, 2006, 2012) no Sambódromo, cada parte é significativa em relação ao enredo como um todo e articulada às demais (Mangabeira, 2020), de maneira que o desfile é composto por setores. Cada setor, ou seja, cada parte do desfile, representa uma “parte” do enredo, contando a história de maneira sequencial. Normalmente, mas não exclusivamente, uma alegoria (carro alegórico) abre ou fecha um setor, resumindo nela mesma aquilo que o setor representa e indicando o que se pode ver nas alas anteriores ou posteriores, terminando um setor, em geral, com o começo de outro na alegoria subsequente. Em outras palavras, em geral, de uma alegoria a outra, com as alas entre elas, há um setor, um pedaço da história que está sendo contada, do enredo.

Já o enredo descrito no Livro Abre-Alas, é um texto que se divide em justificativa, histórico e sinopse. Enquanto a sinopse é o resumo do enredo, em geral uma peça literária com teor poético, a justificativa e o histórico descrevem minúcias do enredo, sua importância social e cultural, além da história efetiva que se verá na apresentação na Sapucaí, do começo ao fim. Vale ressaltar que, por vezes, essa divisão tripartida se confunde e, como no caso do enredo da Paraíso do Tuiuti de 2017, o histórico e a sinopse foram descritos em texto único. Por fim, ainda no Livro Abre-Alas, são apresentados o roteiro e as explicações de cada ala e alegoria, tudo tendo que estar “encaixado” semanticamente no enredo proposto, além de descrições de todos os elementos a desfilar.

Focalizando o enredo descrito no Livro Abre-Alas, a abertura do histórico/sinopse proposta pelo carnavalesco Jack Vasconcelos é direta em acionar o tom do desfile, baseado no modernismo da década de 1920 e, especial e diretamente, no “Manifesto antropofágico”:

Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia... Quando Pero Vaz Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao rei: “tudo que nela se planta, tudo cresce e floresce”. Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. Aqui, o Terceiro Mundo pede a bênção e vai dormir entre cascatas, palmeiras, araçás e bananeiras. Alegria e preguiça. Pindorama, país do futuro. Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós. Contra as sublimações antagônicas trazidas nas caravelas, contra todas as catequeses, povos cultos e cristianizados: — Eu, brasileiro, confesso minha culpa, meu pecado. Minha fome. Revolução Caraíba, maior que a Revolução Francesa e o bon sauvage nas óperas de Alencar, cheio de bons sentimentos portugueses. Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente (Vasconcelos, 2017, p. 9).

O enredo assim se inicia representando e se apoiando claramente nos elementos propostos por Oswald de Andrade no seu Manifesto. Estão ali as referências diretas a uma “brasilidade” essencial e ao “primitivismo nativo” (Nunes, 1978) assumido pela lógica da visceralidade brasileira e da necessária deglutição, revista pela Tropicália, dos elementos estrangeiros para criar a arte e uma teoria da cultura brasileira. Além do mais, elementos diretos são plasmados no enredo, retirados do “Manifesto antropofágico”: a antropofagia, como leitmotiv de todo o desfile, a

“contralógica” brasileira, abasileirante e abasileirada, a construção textual que se serve de contrários, Pindorama e a exaltação dos povos originários, tudo indicando que o desfile entoará o tom da antropofagia:

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. Única lei do mundo.
 Sou Abaporu faminto. Tupi, or not tupi? That is the question.
 #somostodosmacunaíma.
 Contra o aculturamento. Contra os bons modos. Contracultura.
 Por uma questão de ordem. Por uma questão de desordem.
 Não anuncio cantos de paz, nem me interessam as flores do estilo. Tropical melancolia de uma terra em transe onde reina o rei da vela. A burguesia exige definições. Oh! Good business!
 (Vasconcelos, 2017, p. 9).

A lógica enredística que se desdobrará nas fantasias, alegorias e no samba é organizada em torno dos ideais da Semana de Arte Moderna de 1922 e, mais diretamente, nos Manifestos de Oswald de Andrade. Jack Vasconcelos vai desenhando um enredo e um desfile quase metonímico em relação aos manifestos, ou seja, uma sinédoque na qual parte daqueles manifestos aqui são incorporados como um todo, o enredo, este fatiado nos setores e apresentado como desfile – textos que se tornam imagens e objetos. A antropofagia é o centro pulsional, e um Brasil aparecerá em desfile a partir dela, marcado pela Pindorama oswaldiana e pela crítica social: “A alegria é a prova dos nove. No matriarcado de Pindorama. Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. Não seremos belos, recatados e do lar” (Vasconcelos, 2017, p. 10).

O histórico/sinopse, demarcando no texto pontos visuais que serão observados na Sapucaí, demonstra que a base semântica do desfile segue o “Manifesto antropofágico” de Oswald de Andrade não apenas como representação direta, mas como ponto de apoio literário, quase filosófico, da apresentação. A antropofagia, no condão do aqui discutido, será o fio condutor da plástica do desfile e, mais ainda, o contexto central que servirá como eixo a organizar semanticamente todos os elementos do desfile (Mangabeira, 2022). Se há antropofagia, haverá um Brasil abasileirado, oswaldiano, antropofágico, “canibalizante” de tudo que é externo. Esse é o mote que Jack Vasconcelos parece propor no jogo de sentidos do desfile.

Paralelamente, se no histórico/sinopse o carnavalesco parece ter introduzido sua contextualização antropofágica para o desfile, na justificativa do enredo ele especifica o ponto de partir, ou seja, o ancoramento do desfile, o onde e o quando ele começa. Servindo-se do modernismo da geração de 1920, Vasconcelos salta no tempo e incorpora a Tropicália, exatamente pelo viés da antropofagia, que o tropicalismo incorpora. Assim,

O ano de 2017 marcará o cinquentenário das apresentações de Caetano Veloso e Gilberto Gil no III Festival da Música Popular Brasileira, onde cantaram, respectivamente, “Alegria, alegria” e “Domingo no Parque”. Naquele momento, o país estava assistindo ao início do movimento musical que mudaria, de forma definitiva, o olhar do brasileiro sobre si mesmo: a Tropicália. [...]

O espírito modernista da Antropofagia Oswaldiana fez as mentes dos chamados “tropicalistas” roncarem de uma fome inquietante de revolução. Então, comeram. Deglutiram tudo que os cercavam culturalmente: o estrangeiro, o nacional, o intelectual, o popular, o moderno, o arcaico, o consumo, o folclórico... Nos colocaram defronte ao espelho e não refletimos um espelho liso, homogêneo. Mostraram que somos um caleidoscópio cultural, uma colagem de referências e influências, heterogênea, repleta de diversidade cuja identidade é marcada (justa mente) por uma não identidade específica. Nosso enredo manifesto, Carnavaleidoscópio Tropifágico, é uma grande alegoria sobre o conceito de Tropicalismo em homenagem ao cinquentenário do movimento tropicalista e uma declaração de amor ao Brasil. Uma Nação que nunca foi catequizada, fez foi carnaval! E sempre fará! (Vasconcelos, 2017, p. 10).

Eis a Tropicália, introduzida por Jack Vasconcelos, trazendo a linha mestra de significação a partir da antropofagia oswaldiana. O “caleidoscópio cultural” brasileiro será apresentado na Sapucaí a partir da colagem de referências canibalizadas por esse Brasil Tropical. O contexto está dado no exato teor histórico, no qual a Tropicália bebeu diretamente da fonte oswaldiana e da antropofagia para fazer uma revolução cultural brasileiríssima.

Decantado o enredo, portanto, resta como isso foi à Sapucaí, quais os elementos o carnavalesco e a escola trouxeram para representar a temática proposta.

Sendo o foco a Tropicália, o desfile da Tuiuti em 2017 apresentou seis setores. O setor 1, “Ser’ tropical”, indagou sobre o que é ser tropical e que imagem tropicalista é essa, apresentando uma paisagem tropicalista. O setor 2, “Antropofagia: a revolução anticolonialista”, focalizou especificamente a antropofagia de Oswald de Andrade, informando que:

A “antropofagia” designa as práticas sacrificiais comuns em algumas sociedades tribais – algumas sociedades indígenas do Brasil, por exemplo –, que consistiam na ingestão da carne dos inimigos aprisionados em combate, com o objetivo de apoderar-se de sua força. A expressão foi utilizada por uma das correntes do modernismo brasileiro, querendo significar uma atitude estético-cultural de “devoração” e assimilação crítica dos valores culturais estrangeiros transplantados para o Brasil, bem como realçar elementos e valores culturais internos que foram reprimidos pelo processo de colonização. E é com esse mesmo espírito de “canibalismo” cultural e autonomia criativa, deglutindo informações tão díspares, que a contracultura tupiniquim dos anos 60 vai produzir e marcar, de forma original, a sua presença no cenário cultural brasileiro (Vasconcelos, 2017, p. 12-13).

Já o setor 3, “Neoantropofagia baiana: a revolução multicultural”, começa a focalizar o desfile na musicalidade baiana proposta por Caetano e Gil na década de 1960, ao passo que o setor 4, “Os reis do ‘mau gosto’”, continua a explorar a revolução cultural tropicalista. O setor 5, “Resistir e existir”, desfilou o contexto político da ditadura militar e do Ato Institucional n. 5, enfatizando como o movimento tropicalista foi prática de resistência política pelo cultural, pela experiência estética e artística.

Finalizando o desfile, o setor 6, “Nunca fomos catequizados, fizemos foi Carnaval!”, homenageou alguns personagens e artistas brasileiros de “alma tropifágica”, informando que:

Calçada no Cafonismo, o Tropicalismo definiu a cultura nacional como uma ‘não definição’, algo heterogêneo e repleto de diversidade cuja identidade é marcada por uma não identidade, porém bastante rica. Para ilustrar esse caleidoscópio carnavalesco antropofágico tropicalista, homenagearemos quatro artistas de alma “tropifágica”: Chacrinha, o “Rei da Tropicália” que em 2017 completa 100 anos de seu nascimento; o carnavalesco Fernando Pinto; a obra da artista plástica Beatriz Milhazes, como exemplo em nossa arte contemporânea; e a musa maior do tropicalismo para todas as gerações: Carmen Miranda (Vasconcelos, 2017, p. 13).

Definida a história que será contada, percebe-se que o enredo e o desfile de Jack Vasconcelos propõem, em primeiro plano, uma lógica

histórico-cronológica sequencial, começando pelo modernismo da década de 1920 e seguindo até elementos da Tropicália, bem como, em segundo plano, uma lógica carnalizada, na qual elementos variados – Chacrinha, Carmem Miranda, ditadura militar, carnaval, movimento tropicalista etc. – se entrelaçam semanticamente, se indicando como signos que representam a antropofagia, tema central do desfile, e o modernismo como contexto (Mangabeira, 2022).

Para os fins deste ensaio, focalizar-se-á o setor 2, pois é aquele que introduz o tema da antropofagia e se relaciona diretamente, nesse sentido, à Semana de Arte Moderna de 22 e ao “Manifesto antropofágico”, delimitando-se o começo do desfile como centro pulsional a clarear o restante: novamente, é a antropofagia o pilar semântico (Mangabeira, 2022) do enredo e do desfile, apresentado no início do desfile, destacando elementos que servirão de base à Tropicália e ao resto do cortejo.

Assim, o carro Abre-Alas, o primeiro a ser desfilado, que, nesse enredo, em termos semânticos, fechava o setor 1 para abrir o setor 2, apresentava Pindorama como um local mítico tupi-guarani em que prevalece simultaneamente um hibridismo estético, visto que o movimento tropicalista propunha um mosaico de referências. De acordo com Vasconcelos (2017, p. 19),

Pindorama é um local mítico dos povos tupis-guaranis, uma terra livre de malefícios. Durante a era do nosso “descobrimento”, o mundo dito civilizado viu em nossa natureza exuberante uma tropicalidade exótica e nos vestiram de paraíso terrestre. A fartura de frutos, a abundância natural e a escassez de padrão nos deram uma imagem selvagem e sedutora a ser incompreendida. A alegoria traz animais híbridos em meio a frutas, flores e plantas para sintetizar o conceito de beleza e caos tropical que nos fora atribuído, pois o tropicalismo é uma junção de referências sem nenhuma distinção.

Vasconcelos constrói uma alegoria cujo mote é, ao mesmo tempo, o “primitivismo nativo” (Nunes, 1978) e um hibridismo antropofágico para destacar a proposta canibalização de referências estéticas e culturais do movimento cultural em questão, alocando, por exemplo, esculturas que possuem corpos de onça, cara de jacaré e asas de araras. Destacam-se, ainda, o nome dos destaques e semidestaques – pessoas com fantasias

mais pomposas que ficam em lugar de destaque na alegoria, complementando-lhes a estética e o significado. Assim, temos como destaques fantasias representando “borboíndios” e “araronças”, mesclando-se indígenas e borboletas, araras e onças, numa metáfora visual do afã antropofágico.

Entre o Abre-Alas e a segunda alegoria, o carnavalesco alocou uma série de alas com fantasias que representavam personagens e elementos fundamentais do movimento modernista e da antropofagia. Surgem a ala 2, “Macunaíma”, representando-o; a ala 3, “Tarsila do Amaral”, com fantasias que remetem à estilização que a pintora propunha, dentro do contexto de que,

Com influência cubista e forte conceito de brasilidade, nas cores e nos temas, a pintora Tarsila do Amaral estilizava formas e volumes, fez história no movimento modernista brasileiro e influenciou Oswald de Andrade a criar o Movimento Antropofagista. A ala traz referências dos quadros “A Cuca” e “O Ovo” (Urutu), símbolos do conceito antropófago (Vasconcelos, 2017, p. 25).

Já a ala 4, “Antropófagos com Estandarte-Manifesto”, trazia uma representação do próprio movimento e do “Manifesto antropofágico” de Oswald de Andrade, destacando as propostas de deglutição de influências estrangeiras, bem como colocando na estética referências ao quadro *Abaporu*, de Tarsila do Amaral. Nesse contexto, a ala, em tons de verde, remetendo a uma “brasilidade”, é composta por duas fantasias que se complementam, destacando-se a metáfora visual para a antropofagia: vários elementos compõem as fantasias, como pés gigantes, um



Alegoria
“Pindorama
Tropifágica”

Fonte:
Vasconcelos, 2017,
p. 19.

estandarte com o manifesto oswaldiano, cocares indígenas e enormes bocas.

Na sequência, desfilarão alas representando a peça teatral *O Rei da Vela* (ala 5), de Oswald de Andrade, escrita em 1933 e remontada na década de 1960 pelo Teatro Oficina; o Cinema Novo, com destaque para o clássico *Terra em Transe* (ala 6), de Glauber Rocha, como mais um representante

artístico de adesão aos princípios modernistas oswaldianos; e, fechando o setor uma criativa ala 7 intitulada “Parangolés”, misturando referências a Hélio Oiticica, à escola de samba Estação Primeira de Mangueira e ao próprio samba, tudo dentro da proposta enredística de focalizar e usar esteticamente a antropofagia. Nesse sentido, a ala representa

Os Parangolés são “antiarte por excelência”, são bandeiras tupinambás da atual e universal antropofagia. O artista plástico Hélio Oiticica cria os Parangolés através do contato com a Estação Primeira de Mangueira e sua comunidade. O espectador veste a obra e a obra ganha vida através dele, é a capacidade de autocriação, de expansão das sensações e rompimento. Para Oiticica, o samba é uma desinibição intelectual (Vasconcelos, 2017, p. 27).

DADOS SOBRE AS FANTASIAS DE ALAS				
Nº	Nome da Fantasia	O que Representa	Nome da Ala	Responsável pela Ala
*	Antropófagos com Estandarte-Manifesto	O chamado “Manifesto Antropofágico” foi publicado por Oswald de Andrade em 1º de maio de 1928. Trazia desenhado o Abaporu, de Tarsila do Amaral, termo de origem tupi-guarani que significa “homem que come gente” (canibal ou antropófago).	Grupo 01 (2016)	Handerson Big
04	Antropófagos	O Movimento Antropofágico consistia na ideia de deglutição (consumo) das influências estrangeiras, incorporando-as na realidade brasileira para dar origem a uma nova cultura transformada, moderna e representativa de caráter nacional de vanguarda. Lança mão da paródia, da sátira, da anarquia para realizar a “canibalização” cultural das nossas fontes primitivas reprimidas e das experiências e informações estrangeiras.	Pavilhão (2016)	Maurício



Ala 04
“Antropófagos com Estandarte-Manifesto”

Fonte: Vasconcelos, 2017, p. 26.

Nessa miríade de referências indéxicas (Mangabeira, 2022) a Oswald de Andrade e ao movimento modernista de 1920, reabsorvido pela geração de 1960, o setor 2 fecha com uma alegoria que faz referência à primeira. Se, no começo do desfile, Pindorama já aparece hibridizada de alguma maneira, em uma versão mais idílica, aqui, no “Brasil Canibal” com evocação ao neantropofagismo e à radicalização da década de 1960, a canibalização de referências é elevada a outra potência.



Alegoria 2 – “Brasil Canibal: Neantropofagismo”

Fonte: Vasconcelos, 2017, p. 19.

A alegoria representa a antropofagia oswaldiana sendo reabsorvida em máxima evocação pela contracultura da década de 1960. Todas as fantasias que desfilaram à frente dessa alegoria, no setor 2, que ela encerra, estão nela referenciadas. O *Abaporu*, *O Rei da Vela*, tudo, enfim, está simbolizado e mesclado no carro alegórico em uma grande favela com boca enorme a “comer” todas as referências. É o ápice da antropofagia, na visão do carnavalesco:

A devoração da Antropofagia Oswaldiana feita pela contracultura dos anos 60 gerou a Neantropofagia. A estética orgânica das favelas influenciou as artes plásticas, alimentada pela desigualdade social brasileira. Uma representação alegórica da favela deglute o *Abaporu* para sintetizar o Neantropofagismo. Referências do cenário da peça *O Rei da Vela*, como o painel onde se lê “Criança...nunca, nunca verás nenhum país como este”, complementam a alegoria. Palafitas e folhagens tropicais estilizadas fazem alusão à obra de Hélio Oiticica que dará nome ao movimento musical: *Tropicália* (Vasconcelos, 2017, p. 19).

Fechando o setor 2, o desfile segue para a Bahia e a Tropicália. Eis, contudo, o Brasil que está demonstrado nesse início de desfile e que serve de farol semântico (Mangabeira, 2022) para o cortejo: surge um Brasil

Canibal, o Brasil Canibal, como signo da antropofagia. Na releitura carnavalesca dos princípios e proposições iniciadas na Semana de Arte Moderna de 1922, o resultado máximo nesse carnaval foi este: um Brasil canibal que come tudo, que tudo transforma, o ápice da proposta antropofágica de Oswald de Andrade.

No enredo da Paraíso do Tuiuti de 2017, o mote antropofágico surgiu, ao mesmo tempo, como tema do desfile e como forma de ação para o desfile. Desfilou-se uma certa “história” da antropofagia, desde a geração da Semana de Arte Moderna de 1922 até o reavivamento pela contracultura de 1960 e pela Tropicália. E, ao mesmo tempo, usa-se a antropofagia e seus princípios para se desenhar o próprio desfile que, em si mesmo, mescla referências variadas a partir da antropofagia, como ficou exemplificado nas alas e alegorias do setor 2.

Aparecem formas hibridizadas – uma favela engolindo o *Abaporu*, animais misturados no mesmo corpo etc. –, enfim, um Brasil Canibal como reflexo direto e preciso da “contra-filosofia” e da “contra-lógica” propostas por Oswald de Andrade. Aqui, o modernismo se reveste em radicalização como um Brasil Canibal que transforma tudo, que engole tudo, produzindo o caleidoscópio cultural que surge depois desse movimento, o qual é o começo e o fim do desfile de Jack Vasconcelos.

“Fizemos foi carnaval!”, escreveu Jack Vasconcelos em seu enredo. Como conclusão, esta ordem desordenada, ou desordem ordenada, deglutida do estrangeiro e cuspidada como brasileira, parecer ser o ponto final do desfile – e do ensaio – como um dos ápices da antropofagia: o carnaval brasileiro foi canibalizado do estrangeiro, digerido nestas terras para se tornar o que é aqui, e a carnavalização, a cada desfile de escola de samba, devora e vomita referências, mesclando tempos e lugares e pessoas, criando um mosaico ficcional na Sapucaí.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Oswald [1928]. Do Pau-Brasil às Antropofagias e às Utopias. In: *Obras completas de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CAVALCANTI, Maria Laura. *Carnaval carioca dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.
- CAVALCANTI, Maria Laura. *O rito e o tempo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CAVALCANTI. Espetacularidade, significação e mediação: as alegorias no Carnaval carioca. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 13, n. 2, p. 31-43, 2001.
- CAVALCANTI, Maria Laura. Os sentidos no espetáculo. *Revista de Antropologia*, v. 45, n. 1, p. 37-80, 2002.
- CAVALCANTI, Maria Laura. Tempo ritual: os desfiles das Escolas de samba do Rio de Janeiro. *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura*, Rio de Janeiro, Ano X, n. 14, p. 273-39, 2006.
- CAVALCANTI, Maria Laura. Alegorias em ação. *Sociologia & Antropologia*, v.01, n. 01, p. 233-249, 2011.
- CAVALCANTI, Maria Laura. Formas do efêmero: alegorias em performances rituais. *Ilha*, v. 13, n. 1, p. 163-183, (2011) 2012.
- CAVALCANTI, Maria Laura. As escolas de samba e suas artes mundo afora. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, Renata de Sá (orgs.). *Carnaval sem fronteiras: as escolas de samba e suas artes mundo afora*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020, p. 13-34.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- DAHORA, Izak. *Arte total brasileira – a teatralidade do “Maior Show da Terra”*. Niterói: Editora Cândido, 2019.
- FARIAS, Julio Cesar. *O Enredo da escola de samba*. Rio de Janeiro: Litteris Ed., 2007.
- MANGABEIRA, Clark. Da Sapucaí, assombro holístico: breve (re)ensaio sobre o carnaval e o desfile das escolas de samba do

Rio de Janeiro. *Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*. Rio de Janeiro, ed. especial, p. 338-363, 2020.

MANGABEIRA, Clark. Morcegos e borboletas: indagações semióticas sobre o Teste de Rorschach. *Estudos Semióticos*, v. 7, n. 2, p. 34-43, 2011.

MANGABEIRA, Clark. Uma vida desfi(l)ada: Maria Bethânia, corpo/signo e significação artística no carnaval carioca. *Arte & Ensaios*, v. 28, n. 43, p. 122-146, 2022.

MANGABEIRA, Clark. Aquelas belas vidas que desfi(l)amos: ensaio sobre a criação de enredos biográficos de escolas de samba do Rio de Janeiro. XVIII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, *Anais*, Salvador, Bahia, 09 a 12 de agosto de 2022. Disponível em: enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-607/139216.pdf. Acesso em 5 de novembro de 2022.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. *Obras completas de Oswald de Andrade – Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. iii-liii.

OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de. *Imaginários da criação: o tempo e o espaço dos souvenirs carnavalescos*. Tese Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 224f., Rio de Janeiro, 2010.

PEREIRA JEZZINI, Jhanainna Silva. Antropofagia e Tropicalismo: identidade cultural?. *Visualidades*, Goiânia v. 8, n. 2, p. 49-73, 2010.

QUESADO, Clécio. O enredo: uma proposição imaginária (ada) para a representação no desfile. *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura*, Rio de Janeiro, Ano X, n. 14, p. 127-134, 2006.

TRINTA, Joãosinho. Sinopse do Enredo “Ratos e urubus, larguem minha fantasia!”. *Site Galeria do Samba*: Rio de Janeiro, 1989. Disponível em: galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/1989/. Acesso em 28 de outubro de 2022.

VASCONCELOS, Jack. *Carnavaleidoscópio Tropifágico (Enredo da GRES Paraíso do Tuiuti)*. Livro Abre-Alas. Rio de Janeiro: Liesa, 2017. Disponível em:

liesa.globo.com/material/carnaval17/abrealas/Abre-Alas%20-%20Domingo%20-%20Carnaval%202017.pdf. Acesso em 10 de novembro de 2022.

VELOSO, Caetano. *Verdades Tropicais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Recebido em: 10 de novembro de 2022

Aceito em: 10 de junho de 2023

A ARQUITETURA NEOCOLONIAL E A QUESTÃO DA IDENTIDADE NACIONAL: DO APOGEU NAS EXPOSIÇÕES DE 1922 À QUEDA PELOS MODERNISTAS FUNDADORES DO SPHAN EM 1937

JULIANA SILVA PAVAN

A ARQUITETURA NEOCOLONIAL E A QUESTÃO DA IDENTIDADE NACIONAL: DO APOGEU NAS EXPOSIÇÕES DE 1922 À QUEDA PELOS MODERNISTAS FUNDADORES DO SPHAN EM 1937

NEOCOLONIAL ARCHITECTURE AND THE QUESTION OF NATIONAL IDENTITY: FROM ITS HEYDAY IN THE 1922 EXHIBITIONS TO THE FALL OF THE MODERNIST FOUNDERS OF SPHAN IN 1937

JULIANA PAVAN¹

juliana.pavan@fau.ufrj.br

<https://orcid.org/0000-0002-7097-0796>

Resumo

O ano de 1922 pode ser considerado significativo pela comemoração do Centenário da Independência, mas também pelo debate sobre as influências culturais europeias na produção artística brasileira e sobre questionamentos relacionados à elite burguesa e política conservadora da República Velha. Os movimentos artísticos desse período, apesar de aparentemente antagônicos, trazem em comum o questionamento em relação às referências europeias e têm como referencial a tradição cultural ligada ao passado colonial, abordados, de um lado com a vontade de se rebelar contra o conservadorismo acadêmico e político, e, do outro, com idealização de apresentar ao mundo uma arquitetura brasileira. São diversas as questões e contradições do movimento moderno que vão se refletir na materialidade das cidades e na formação da “nova” identidade nacional de uma sociedade dita “civilizada”, um dos focos da política ditatorial de Getúlio Vargas no período do Estado Novo. O objetivo deste artigo é compreender e analisar nossa história e discutir as ideologias (e contradições) vinculadas às arquiteturas neocolonial e moderna, nas décadas de 1920 e 1930, e suas relações com a criação do SPHAN e a questão da identidade nacional, tema esse ainda atual, mas com a necessária ampliação e inclusão da diversidade cultural.

Palavras-chave: Exposições de 1922; Neocolonial; Moderno; Identidade.

¹ Professora do Departamento de História e Teoria da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura da UFRJ. É colíder do Grupo de Pesquisa Preservação e Restauração do Patrimônio Edificado.

Abstract

The year 1922 is considered significant due to the commemoration of the country's Independence Centenary, but also due to the debate on European cultural influences on artistic production in the country, and on questions related to the bourgeois elite and the conservative policy of the Old Republic. The artistic movements of this period – Modern and Neocolonial –, although apparently antagonistic, have in common the questioning of European references in artistic production in the country. They have as a reference the cultural tradition linked to the Brazilian colonial past, approached, however, in different forms: on the one hand, with the will to rebel against academic and political conservatism; and on the other, with the idea of presenting Brazilian architecture to the world, through the construction of buildings with national references. These issues will be reflected in the materiality of cities and in the formation of the 'new' national identity of a so-called 'civilized' society, one of the focuses of Getúlio Vargas' dictatorial policy during the Estado Novo period. The aim of this article is to understand and analyze our history and discuss the ideologies (and contradictions) linked to neocolonial and modern architecture in the 1920s and 1930s, and their relationships with the creation of SPHAN and the issue of national identity, a topic that is still current, but with the necessary expansion and inclusion of cultural diversity.

Keywords: Exhibitions of 1922; Neocolonial; Modern; Identity.

Introdução

Com a Proclamação da República brasileira, em 1889, o país deixou de ser governado pela família imperial de origem portuguesa, cortando o que restava de vínculo político/cultural com Portugal. A República trouxe o imperativo de se estabelecer a “ordem” na sociedade para o “progresso” do país, e para isso os governantes da época acreditavam que a capital dessa nova República não poderia apresentar características de uma cidade colonial portuguesa; deveria simbolizar a importância econômica do país no contexto internacional, como principal exportador de café do mundo, o que – para eles – não condizia com as características físicas coloniais (arquitetônicas e urbanísticas), junto com a insalubridade, epidemias e os problemas de infraestrutura e de circulação da cidade; era preciso construir uma nova capital de acordo com os moldes europeus de cidades ditas civilizadas.

A primeira década do século 20 representa o período das grandes transformações motivadas pela necessidade de adequar a forma urbana às demandas do novo país republicano. O presidente Rodrigues Alves (1902-1906) indicou para o cargo de prefeito do Distrito Federal o engenheiro Francisco Pereira Passos (1902-1906), que comandou a maior transformação ocorrida na cidade até então. Pereira Passos forneceu o apoio logístico necessário às obras que pretendia realizar, as quais foram discriminadas na mensagem encaminhada à Câmara em primeiro de setembro de 1903 sob o título “Embelezamento e Saneamento da Cidade”. Essa reforma ocorreu não somente por razões higiênicas e estéticas, usadas para justificar a demolição do tecido urbano e arquitetônico existente, mas principalmente pelo interesse de se alterar a “fachada” da cidade, com o intuito de “europeizar” a capital do país, demonstrando o “progresso”, a “ordem” e o “desenvolvimento”, muito defendidos na primeira República. Os planos de reurbanização apresentados, e executados, inspiravam-se na reforma de Paris, realizada pelo prefeito Georges Eugène Haussmann (1853 e 1870). A intenção era apagar o passado colonial da capital republicana brasileira; assim, a

reforma de Passos, segundo Abreu (2006), foi a primeira intervenção direta do Estado sobre a cidade do Rio de Janeiro, modificando o padrão de evolução urbana que se seguiu no decorrer do século 20, e marcou o início da Belle Époque carioca – período que se estendeu até a exposição de comemoração do centenário da Independência, em 1922.

Após a administração de Pereira Passos, o marechal Francisco Marcelino de Sousa Aguiar é nomeado prefeito da capital (1906-1909), e suas ações se concentram em finalizar as obras empreendidas na gestão anterior; ele também administra a preparação da cidade para a “Exposição Nacional do Centenário da Abertura dos Portos”, em 1908, cuja motivação principal era apresentar ao mundo a “nova” capital republicana, além de celebrar o comércio e desenvolvimento do país desde a abertura dos portos ao livre comércio, em 1808. A exposição ocorreu entre a praia da Saudade e a praia Vermelha, no atual bairro da Urca. O governo construiu todos os pavilhões e um imponente eixo com 30 metros de largura e 560 metros de extensão: a avenida dos Estados, atual avenida Pasteur. A influência europeia com a arquitetura eclética estava marcada nessa apresentação da capital brasileira para o mundo, como uma forma de ocultar o passado colonial.

A administração do engenheiro Carlos Sampaio (1920-1922) teve como meta prioritária preparar a cidade para as comemorações do primeiro centenário da Independência do Brasil, com a realização da Exposição Internacional de 1922. A principal ação do governo de Sampaio foi o desmonte do morro do Castelo, com a intenção de “arejar” a área central, e, também, em nome da “higiene” e da estética do Centro da cidade. Nessa realização vemos a destruição do núcleo inicial de formação da cidade do Rio de Janeiro e a perda material de uma tradição urbanística portuguesa de implantação urbana caracterizada pela Cidade Alta e Cidade Baixa. A perda das características físicas do “berço da cidade” não se restringe ao morro na paisagem, mas inclui suas edificações, que marcaram a formação da cidade e contribuíram para seu desenvolvimento, como a perda do edifício do antigo Colégio dos Jesuítas. Mesmo com toda a destruição do passado colonial em decorrência da

reforma anterior de Pereira Passos, acreditamos que a perda total do morro do Castelo, em 1922, foi ainda mais significativa pelo evidente desaparecimento da identidade visual da paisagem de uma cidade luso-brasileira (fortemente marcada pelas áreas "alta" e "baixa").

De forma geral, as ações públicas do período da Velha República brasileira eram intensamente baseadas no repúdio ao nosso passado colonial, incentivando, em consequência, a destruição das referências materiais da tradição colonial de construção das cidades brasileiras. A ideologia vinculada à arquitetura neocolonial e sua presença na exposição do centenário da independência e na Semana de Arte Moderna, em São Paulo, vão trazer novos olhares para a arquitetura colonial brasileira e influenciarão a futura proteção e preservação do patrimônio colonial pelo SPHAN, visando à formação de uma identidade nacional.

1. A Semana de Arte Moderna de São Paulo e a Exposição do Centenário da Independência do Rio de Janeiro: da arquitetura neocolonial nas exposições de 1922 ao nascimento da arquitetura moderna brasileira

O ano de 1922 pode ser considerado significativo não apenas pela comemoração do Centenário da Independência do país – com a Exposição de 1922, no Rio de Janeiro, e a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo –, mas também pelo debate acerca das influências culturais europeias na produção artística no país e sobre questionamentos relacionados à elite burguesa e política conservadora da República Velha. Os movimentos artísticos desse período – neocolonial e moderno –, apesar de antagônicos em diversos pontos, trazem em comum o questionamento às referências europeias e têm como referencial a tradição cultural ligada ao passado colonial brasileiro, abordados, entretanto, de formas diversas: de um lado com a vontade de se rebelar contra o conservadorismo acadêmico e político, pelas mãos dos artistas e intelectuais da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo; e do outro

com a idealização de apresentar ao mundo uma arquitetura brasileira, por meio de edificações com referências nacionais, principalmente a partir dos pavilhões construídos pelo governo para a Exposição do Centenário da Independência de 1922.

Assim, no mesmo ano [1922], a arquitetura neocolonial concretizava tanto as aspirações dos participantes da Semana de Arte Moderna, com os seus componentes de sintonia com as vanguardas e de rebeldia em relação ao oficialismo acadêmico, quanto os sonhos estatais de apresentação de uma arquitetura brasileira digna de ser mostrada aos estrangeiros que visitavam o Rio de Janeiro, preparado, como uma vitrine decorada, para o deleite dos visitantes (Kessel, 2002, p. 123, grifos nossos).

O movimento neocolonial surge como mobilização estética no início do século 20, principalmente na América Latina e no sul dos Estados Unidos da América. Sua ideologia é a busca de uma arte “genuína nacional”, de uma arquitetura contemporânea que simbolize a nação, criticando o vocabulário eclético importado da Europa do século 19. O Brasil teve como marco de início do movimento neocolonial a conferência “A Arte Tradicional no Brasil: a casa e o templo”, proferida em 1914 pelo arquiteto e engenheiro português Ricardo Severo, que evidencia o valor da arte tradicional, da arte brasileira, e da necessidade de se promover o renascimento dessa arte pelo estudo e conhecimento da tradição de construção, desconsiderando, entretanto, a forma de construir nativa indígena, como não significativa para a edificação das cidades brasileiras:

Os fundamentos da arte tradicional brasileira não assentam, pois, nas artes elementares do primitivo indígena. Teremos que os procurar mais perto da nossa idade e da nossa índole, após o estabelecimento dos povos que pelo século XVI partiram do Occidente Europeu, para a descoberta do resto do mundo.

[...]

No decorrer desta exposição não vos tenho mostrado senão formas de uma singeleza verdadeiramente primitiva. Não deveis chamar barbara a essa arte, porque tem uma expressão de extrema modéstia; [...] E esse caracter não vale por ser portuguez de origem; hespanhol que fosse, italiano ou outro, mas latino, seria o único adaptável ás condições phisicas e moraes do meio brasileiro; e por isso aqui tomou uma feição local, para não dizer desde já nacional (Severo, 2016, p. 46 e 78).

Junto da importante participação de Ricardo Severo, na introdução – e com diversos projetos executados – do pensamento do movimento

neocolonial no país, o médico, historiador e crítico de arte José Marianno Filho foi outro importante contribuidor para a consolidação do movimento neocolonial.

José Marianno Filho foi diretor da Sociedade Brasileira de Belas Artes, diretor da Escola Nacional de Belas Artes em 1926 e 1927, patrocinou uma série de concursos² públicos pelo Instituto Brasileiro de Arquitetos³ e, também, viagens de arquitetos recém-formados às cidades mineiras coloniais para fazer levantamentos da arquitetura colonial, como, por exemplo, Lúcio Costa a Diamantina (1922) – além de outras viagens (1926-1927) –, Nereu Sampaio a São João del-Rey e Congonhas do Campo (1924).

Em 1922 dois importantes eventos visam comemorar o centenário da Independência. No Rio de Janeiro, a “Exposição Internacional do Centenário da Independência”, inaugurada em 7 de setembro de 1922 e se estendendo até a primeira semana de julho de 1923, ocupa a área decorrente dos aterros realizados pelo desmonte do morro do Castelo. A área destinada à “avenida das Nações” se estendeu do Palácio Monroe até a ponta do Calabouço e, entre os principais pavilhões ali construídos, estava o edifício que hoje abriga o Museu Histórico Nacional: o Palácio das Indústrias. Diversos desses pavilhões se associavam ao pensamento neocolonial: “É nessa Exposição, inaugurada em setembro, que o neocolonial vai conquistar a chancela oficial e uma visibilidade que transcende os círculos de iniciados” (Kessel, 2002, p. 123).

Em São Paulo, entre 11 e 18 de fevereiro de 1922, foi realizada a Semana de Arte Moderna, que envolveu não apenas a arquitetura, mas abrangeu diversos intelectuais e artistas brasileiros abrangendo a pintura, a poesia, a escultura e a música, reunindo diversos intelectuais e artistas brasileiros, entre eles Mário de Andrade, Graça Aranha, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Oswald de Andrade, Victor Brecheret, Heitor Villa-Lobos, Manuel Bandeira, que se apresentavam como um movimento

² Entre eles, em 1921, para o projeto de residência em estilo neocolonial (Prêmio Heitor de Mello: Casa Brasileira) e, em 1923, para um solar no Jardim Botânico.

³ José Marianno Filho é um dos sócios fundadores do Instituto Brasileiro de Arquitetos.

antiburguês, que criticava os modelos políticos e culturais da Velha República e o Brasil europeizado, sendo a questão da identidade nacional amplamente manifestada na busca de traços primitivos de nossa cultura. Apesar de Paulo Santos (1981) afirmar que na Semana de Arte Moderna de 1922 “a arquitetura esteve praticamente ausente”, é interessante perceber que dois eram os nomes de arquitetos associados, inicialmente e na Semana de Arte Moderna de 1922, aos intelectuais modernistas de São Paulo: o espanhol Antonio Garcia Moya e o polonês Georg Przyrembel. De acordo com Kessel (2002, p. 121) diversos trabalhos de Moya foram expostos, bem como uma maquete da “taperinha da Praia Grande”, projeto de Przyrembel “de inspiração claramente neocolonial”. Não é de estranhar, então, que a afirmação de Paulo Santos (1981) – “a arquitetura esteve praticamente ausente” –, ou, no nosso entender, que ela ainda não tivesse assumido as características, posteriormente, relacionadas ao imaginário da Semana de Arte Moderna e sua crítica ao conservadorismo, elitismo e influências europeias, originando o movimento Moderno de Arquitetura Brasileira. Interessante notar declaração de Mário de Andrade, segundo Kessel (2002), de que o projeto de Przyrembel representa o fim da “hegemonia da corte”:

Projeto [de Przyrembel] de inspiração claramente neocolonial, estilo que, na opinião de *Mário de Andrade* expressa em artigo publicado em plena Semana, era um dos argumentos a serem utilizados para comprovar que “a hegemonia artística da corte não existe mais”. Mário afirmava que “no comércio como em futebol, na riqueza como nas artes São Paulo caminha na frente”. E provocava: “*Quem primeiro manifestou a ideia moderna e brasileira na arquitetura? São Paulo com o estilo colonial*”. [...] Todavia, nesse momento, o neocolonial não é somente nacional e moderno: *representa a vanguarda da arquitetura brasileira*” (Kessel, 2002, p. 121-122, grifos nossos).

No final da década de 1920 os intelectuais associados ao movimento moderno, como Mário de Andrade, passam a questionar a validade da arquitetura neocolonial por conta da existência de outras correntes que iniciavam em São Paulo, como o caso da construção da casa do ucraniano Gregori Warchavchik, na Vila Mariana, em 1928, e o manifesto por ele publicado, em 1925, pregando os cinco pontos da arquitetura de Le Corbusier. Warchavchik foi então “adotado” pelos

artistas modernistas de São Paulo, o que lhe rendeu notoriedade para se inserir no círculo intelectual paulista, promovendo a Exposição de uma Casa Modernista, na residência da rua Itápolis, por ele projetada, com interiores decorados por obras de artistas modernistas, como: Tarsila do Amaral, John Graz, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Victor Brecheret, e mobiliário desenhado pelo próprio arquiteto.

Em 1929, Le Corbusier visita a casa da Vila Mariana de Warchavchik e o convida para delegado da América do Sul na próxima dos Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna (Ciam).

Outro momento norteador da modificação do entendimento da arquitetura brasileira moderna foi quando Lúcio Costa, em 1931, assumiu a direção da Escola Nacional de Belas Artes, uma rápida gestão de nove meses, mas que promoveu profundas mudanças na ideologia da arquitetura brasileira.

Apesar de Lúcio Costa ter-se associado ao movimento neocolonial – construindo diversas edificações neocoloniais – a reforma que ele instituiu no programa da faculdade acabou por consolidar o início da arquitetura moderna brasileira, mais precisamente da Escola Carioca Modernista, tendo incluído, além das alterações no currículo, a contratação e demissão de diversos docentes, como a contratação de Gregori Warchavchik para a cadeira de Composição de Arquitetura (Santos, 1981). Essa mudança ideológica de Lúcio Costa se deve à vinda ao Brasil, em 1929, do arquiteto francês Le Corbusier para quatro conferências que o convertem, como afirma Paulo Santos (1981), à corrente moderna, passando a criticar veementemente a produção arquitetônica de inspiração colonial, considerando suas produções “falsos coloniais”. Dentre os alunos da Escola desse período que se vincularam ao movimento moderno de arquitetura brasileira, destacamos: Affonso Eduardo Reidy, Atílio Corrêa Lima, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos, Jorge Moreira, Luiz Nunes, Marcelo Roberto e Oscar Niemeyer.

O que se percebe claramente nesse momento (1920-1930) é a existência de forte questionamento sobre quem nós somos e que passado nos representa. A questão da identidade nacional brasileira se torna o foco

– não diretamente, mas pela valorização do passado colonial – de ambos os movimentos, neocolonial e moderno, o que irá contribuir para o reconhecimento do valor cultural das arquiteturas coloniais – bem como de sua importância para a identidade da nação –, que de forma imperiosa vinham sendo destruídas desde a proclamação da República, como foi o caso da lastimável perda do morro do Castelo e de suas edificações, dando irônica e incoerentemente lugar, com os aterros, à Exposição de 1922 em que foi exaltada como arquitetura brasileira aquela de inspiração colonial – o neocolonial.

Na década de 1930, serão esses artistas e intelectuais associados ao movimento moderno, anteriormente defensores da arquitetura neocolonial – como Mário de Andrade e Lúcio Costa –, que darão início à preservação e seleção do passado colonial junto com a criação do SPHAN, em 1937. São diversas as questões e contradições do movimento moderno que, ao mesmo tempo, seguem os princípios de Le Corbusier – autor da Carta de Atenas de 1933⁴ do Ciam – e são precursoras da defesa e do reconhecimento do patrimônio histórico e artístico (luso-brasileiro) no país. Essas divergências vão se refletir na materialidade das cidades e na formação da “nova” identidade nacional de uma sociedade “civilizada”, um dos focos da política ditatorial de Getúlio Vargas no período do Estado Novo.

2. Os modernistas, o SPHAN e a busca de uma identidade “genuína” brasileira: o reconhecimento da arquitetura colonial e o desprezo em relação à arquitetura neocolonial e eclética.

Em 1937, com a instauração do Estado Novo – que aboliu liberdades democráticas elementares com o fechamento do Congresso Nacional, o fim das eleições, a instituição da censura na imprensa, perseguições políticas etc. –, um novo panorama político foi consolidado para a

⁴ O documento considera o patrimônio histórico obstáculo ao progresso e à funcionalidade das cidades (Ciam, 1933).

implantação de um projeto ‘modernizador’, com o objetivo de criar um novo país sob uma ideologia nacionalista. Para isso, propostas políticas de modificação nas áreas de cultura e educação foram postas em prática pelo novo ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, que convidou Rodrigo Melo Franco de Andrade para dirigir o SPHAN, com o intuito de o auxiliar nessas modificações, segundo Gonçalves (2002, p. 40).

o ano de 1937 foi marcado por um golpe de Estado e pela radicalização daquele projeto modernizador com o estabelecimento do Estado Novo, um regime político autoritário em que as liberdades democráticas elementares foram abolidas. O Congresso Nacional assim como os partidos políticos foram fechados. As eleições foram suprimidas, a imprensa submetida à censura, líderes, partidos e organizações políticas perseguidos pela polícia. Foi nesse contexto político autoritário que veio a ser implementado o projeto de modernização do país. Na esfera cultural e educacional, grande número de intelectuais – muitos deles, de diferentes modos, identificados com o "movimento modernista" em arte e literatura – desempenharam um importante papel. Seu objetivo principal era criar um novo Brasil, um novo homem brasileiro, concebido em termos de uma ideologia nacionalista.

Desde a nossa independência política em relação a Portugal, continua Gonçalves (2002, p. 41), a “questão da identidade nacional brasileira impunha-se aos intelectuais brasileiros”. Inicialmente, a temática era centrada “na ideia de raça”, porém, no decorrer das décadas de 1920 e 1930, passou a ser discutida em termos culturais, “como uma busca da ‘brasilidade’, de uma ‘essência’, ‘alma’ ou simplesmente ‘identidade’ da nação brasileira”. O debate entre os intelectuais modernistas – como auxílio dos questionamentos advindos do movimento neocolonial – contribuiu para que fosse introduzido o tema patrimônio histórico e artístico no país, criticando os modelos políticos e culturais da Velha República e a forte influência da Europa no Brasil, afirmando a questão da identidade nacional manifestada na busca de traços primitivos de nossa cultura, que eram, na República Velha e até então, tidos como sinais de atraso. Ocorre, assim, uma valorização da arquitetura colonial que, segundo os modernistas, simbolizava verdadeiramente a nossa identidade nacional.

Com a instauração do Estado Novo, e com base no anteprojeto de Mário de Andrade de 1936, é assinado por Getúlio Vargas o decreto-lei n. 25 de 30 de novembro de 1937, criando o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Percebemos que o instrumento de criação do SPHAN sendo um decreto-lei, e não uma lei aprovada por um congresso nacional, evidencia o caráter de imposição autoritária, demonstrando a missão dos modernistas de “modernizar” e “civilizar” o Brasil de acordo com seus ideais identitários e culturais. Nesse período, vemos a preservação, quase exclusiva, de edificações que eram consideradas representativas da “identidade da nação brasileira”, ou seja, principalmente exemplares da arquitetura colonial, e em sua maior parte as igrejas, com raras exceções, sendo o valor histórico das edificações desconsiderado (Fonseca, 1997; Gonçalves, 2002). Assim, o conceito de patrimônio cultural brasileiro teve sua origem na busca de uma identidade nacional, e, dessa busca, a questão do patrimônio surge dirigindo-se a identificar, valorizar e proteger os monumentos e objetos do passado, os vestígios da nação, considerados possuidores de valores artísticos e históricos.

Segundo Fonseca (1997, p. 87) é importante analisar a criação do SPHAN em relação a dois fatos “que marcaram a vida cultural e Política do Brasil na primeira metade deste século [20]: o Movimento Modernista e a instauração do Estado Novo”. Ele afirma que o surgimento do movimento moderno contribuiu para que, pela primeira vez no país, fosse formulado, explicitamente, o tema patrimônio histórico e artístico nacional.

Gonçalves (2002, p. 41-42) considera que esse pensamento faz parte de uma “luta” para afirmar “uma identidade nacional brasileira”:

Em textos produzidos por intelectuais associados ao patrimônio lemos que o reconhecimento da necessidade de proteger o *patrimônio histórico e artístico nacional* havia sido apontado por intelectuais e políticos, ainda nos anos 20 [...]. *Obviamente, isto era parte de uma luta para definir e afirmar uma identidade nacional brasileira.* No entanto, não foi senão em 1937 que o Estado brasileiro veio a criar uma instituição de

alcance nacional para a preservação daquele *patrimônio*. (grifos nossos).

Rodrigo Melo Franco de Andrade, como diretor do SPHAN, tinha como objetivo principal afirmar e defender a existência de uma genuína cultura nacional brasileira. Dessa forma, o reconhecimento dos monumentos históricos e artísticos no Brasil se fez de forma diferente da que ocorria na Europa. Segundo Gonçalves (2002), Rodrigo lutava pela “causa” do patrimônio nacional, combatendo em suas narrativas os que não acreditavam no valor do patrimônio cultural brasileiro e que viam apenas os conceitos de patrimônio das “nações civilizadas” europeias. Para Rodrigo, afirma Gonçalves (p. 44, grifos nossos) “o *patrimônio* histórico e artístico é concebido como um *documento de identidade* da *nação brasileira* [...] *autêntica e afirma a existência do Brasil*”; o Brasil seria, então, “a obra de civilização” desenvolvida no território desde a colonização portuguesa.

Desse modo, o valor que se atribui ao patrimônio brasileiro na concepção de Rodrigo Melo Franco de Andrade é afetivo e memorial em relação ao passado colonial, mas, ao mesmo tempo, imposto como “documento de identidade” aos cidadãos brasileiros, pela seleção do que é considerado patrimônio pelos modernistas do SPHAN. É a busca pela identidade nacional brasileira por meio da arquitetura e dos sentimentos que esses patrimônios históricos – coloniais selecionados – nos trazem.

Nesse período, denominado por diversos autores como a fase heroica do Iphan, a seleção se faz de forma pontual e desconsidera outros valores que não estejam relacionados aos valores artísticos e históricos do período colonial.

Importantes ações a ser debatidas ocorreram na cidade de Ouro Preto, antiga Vila Rica (1711-1823), capital de Minas Gerais de 1720 até 1897, quando a capital foi transferida para a cidade de Belo Horizonte.

A colonial Ouro Preto passou por diversas modificações físicas em alguns de seus casarios, no decorrer do século 19, com a intenção de tornar

a então capital mineira mais “adequada” à “modernidade” desse século e perdendo um pouco de suas características arquitetônicas coloniais, se adaptando às novas técnicas, materiais e formas de construir ao gosto estilístico de então. Nesse período, novas construções neoclássicas e ecléticas vão fazendo parte do cenário da cidade de Ouro Preto, além de adaptação dos antigos sobrados coloniais com platibandas, sacadas em ferro, janelas de vidro, portas almofadadas, vãos em arco pleno etc.

Com a transferência da capital, a cidade de Ouro Preto perdeu grande parte de sua movimentação e importância e, de certa forma, ficou protegida dos processos de renovação urbana comuns do início do século 20. A mudança da capital mineira também é representativa do descaso com a arquitetura e o urbanismo colonial. Com a Proclamação da República brasileira (1889), o repúdio pelo passado de colônia estigmatizou a arquitetura e o urbanismo coloniais, ainda existentes na cidade de Ouro Preto, porém, como já abordamos, nas décadas de 1920 e 1930, o entendimento do valor do passado colonial sofre modificações, e Ouro Preto torna-se um marco nacional, símbolo de identidade “genuinamente” brasileira.

Em 1933, durante o governo provisório de Getúlio Vargas, o decreto-lei n. 22.928, erigiu em “monumento nacional a cidade de Ouro Preto”, antes mesmo da criação do SPHAN. O reconhecimento do patrimônio focalizava o patrimônio colonial, e, a ele era limitado. Nesse período, ocorreram as viagens de “redescoberta” da tradição e cultura brasileiras, realizadas por diversos modernistas, como Mário de Andrade e Tarsila do Amaral. Esse primeiro reconhecimento do valor desses sítios históricos mineiros foi significativo do ponto de vista nacional e, em 1938, logo após a criação do SPHAN, a cidade de Ouro Preto foi tombada.

A maioria dos imóveis pesquisados e tombados nessa “fase heroica” do SPHAN fora constituída até o século 18, sendo, principalmente, de arquitetura religiosa, seguindo parâmetros predominantemente estéticos; o valor histórico não era objeto de grande atenção para o tombamento de bens, até porque havia poucos técnicos do SPHAN

formados em história (Fonseca, 1997). A maior parte dos exemplares do século 19 não era reconhecida como representativa da identidade brasileira e, assim, as restaurações em edificações inseridas em Ouro Preto se baseavam na busca pela unidade de estilo e/ou de recomposição da estrutura dita “original”, ou seja, colonial. Esse sentimento de nostalgia dos modernistas, similar à “síndrome da era de ouro”⁵, tornou a cidade de Ouro Preto a idealização de um determinado período símbolo da nação, uma utopia, um ideal de cidade colonial a ser alcançado e mantido a todo e qualquer custo.

Em 1938 o prefeito de Ouro Preto, Washington Dias, tem a iniciativa de construir um hotel na cidade e foi apoiado pelo SPHAN, que abriu concurso para o projeto. Segundo Dangelo e Brasileiro (2008) duas propostas representavam as oposições da época entre a tradição e a inovação: a de Carlos Leão, neocolonial, e a de Oscar Niemeyer, modernista. Inicialmente, Rodrigo Melo Franco concedeu o projeto ao arquiteto Carlos Leão, porém, Lúcio Costa, em carta ao diretor do SPHAN, interferiu na decisão e, assim, o projeto de Niemeyer foi aprovado:⁶

Lucio Costa [na carta endereçada ao diretor do SPHAN] abordou a cidade da mesma forma que abordou o projeto de Oscar Niemeyer - como duas obras de arte. Despida de sua componente social, a cidade, obra de arte como monumento tombado, era preservada pelo IPHAN através de ações de conservação e restauração. *As supostamente poucas edificações novas no conjunto eram encaradas como um retoque, devendo ser executadas de forma a diluir-se no contexto antigo ou ser contemporâneas (leia-se modernistas), desde que de boa arquitetura, quando se tratasse de obras de caráter excepcional, como o próprio Grande Hotel (Dangelo, Brasileiro, 2008, p. 15, grifos nossos).*

⁵ Sensação que podemos ter sobre uma determinada época do passado, que acreditamos ter sido a melhor.

⁶ Ocorreram posteriormente algumas modificações do projeto inicial de Niemeyer, após debates no SPHAN; entre elas foi decidido que a cobertura não seria plana, mas de uma água.

A Carta de Atenas de restauro, de 1931 (Icom, 1931), documento internacional sobre patrimônio histórico válido no período do debate sobre a construção do hotel em Ouro Preto, recomenda que na construção de edifícios se respeitem o caráter e a fisionomia das cidades “sobretudo na vizinhança de monumentos antigos cuja envolvente deve ser objeto de cuidados particulares” (p. 1), além da preservação de perspectivas pitorescas. Ao analisar a implantação e a forma do novo hotel construído a partir de projeto de Niemeyer, percebemos que, apesar de haver uma tentativa de conciliação e respeito com a fisionomia e o caráter locais, o edifício em forma de “fita” trouxe um impacto negativo na perspectiva geral da cidade histórica tombada, destoando do restante de edificações em pequenos lotes, típicos do assentamento urbano luso-brasileiro. Além disso, segue o questionamento se o projeto neocolonial de Carlos Leão não se adequaria melhor à cidade, principalmente em relação às características estilísticas (uma edificação neocolonial em uma cidade colonial). Em carta de 1938 endereçada ao diretor do Iphan, Lúcio Costa (apud Dangelo, Brasileiro, 2008, p. 14-15) assim se manifesta:

Rodrigo, na qualidade de *arquiteto incumbido pelos CIAM* de organizar o grupo do Rio e na de *técnico especialista encarregado pelo SPHAN* de estudar a nossa arquitetura antiga [...] Admitindo-se que o caso especial dessa cidade justificasse, excepcionalmente, a adoção de tais processos [o projeto de Carlos Leão], teríamos, depois de concluída a obra, ou uma imitação perfeita, e o *turista desprevenido correria o risco de, à primeira vista, tomar por um dos principais monumentos da cidade uma contrafação, ou então, fracassada a tentativa, teríamos um arremedo neocolonial sem nada de comum com o verdadeiro espírito das velhas construções. Ora, o projeto do O.N.S. [Oscar Niemeyer Soares] tem pelo menos duas coisas de comum com elas: beleza e verdade [...]*

E não constituirá um precedente perigoso – possível de ser imitado depois com má arquitetura – porquanto *Ouro Preto é uma cidade já pronta e as construções novas que, uma ou outra vez, lá se fizerem, serão obrigatoriamente controladas pelo SPHAN, que terá mesmo de qualquer forma, mais cedo ou mais tarde, de proibir em Ouro Preto os fingimentos coloniais* (grifos nossos).

Importante notar a incoerência de Lúcio Costa, que condena um “arremedo neocolonial” – ou os “fingimentos ‘coloniais’” – na nova

construção proposta por Carlos Leão, e tinha pensamento e prática ‘imitativa’ ao tratar uma edificação já existente em um contexto histórico, como veremos a seguir. Podemos perceber que o entendimento de Lúcio Costa acerca de patrimônio histórico é o mesmo encontrado na Carta de Atenas de 1933 (do CIAM), que muito difere do que se debatia na época a respeito da preservação do patrimônio histórico utilizando como referência a Carta de Atenas de 1931 (sobre preservação dos monumentos). Esse “equivoco” ao tratar o patrimônio das cidades brasileiras com base nos princípios do CIAM é evidente ao analisar outras intervenções ocorridas nesse período em Ouro Preto.

Um exemplo é o caso da restauração estilística e “corretiva” do antigo Liceu de Artes e Ofícios (de 1889), ocorrida em 1956 e 1957, comandada por Lúcio Costa, adaptando a edificação para o uso de cinema – Cine Vila Rica. A intervenção modificou completamente a edificação, eliminando os elementos neoclássicos e imprimindo uma linguagem falsamente “colonial”, de acordo com as características do sítio histórico tombado. A edificação se tornou um falso histórico, um “pastiche”, um “fingimento colonial”. A intervenção visava à pureza estilística – uma homogeneidade – no contexto da cidade, ou seja, uma cidade colonial não poderia apresentar edificações que não se adequassem a esse passado de influência luso-brasileira, com exceção para as novas construções da elite modernista do Estado Novo. Assim, edificações de inspiração neoclássicas, como o antigo Liceu, ou neocoloniais, como a proposta de Carlos Leão, não eram aceitas pelos intelectuais e arquitetos modernistas à frente do SPHAN nesse período. Essa restauração estilística e corretiva de Lúcio Costa exemplifica o desprezo que os modernistas tinham a respeito das arquiteturas do século 19 e início do 20, e de sua dita influência europeia (como cópia da Europa), e desprovidas de qualidade arquitetural. Essas medidas tomadas nos edifícios dos séculos 19 e 20 visavam à unidade colonial de Ouro Preto, falsificando sua imagem e seu percurso histórico. Os casos de restauração eram baseados na busca pela unidade de estilo e/ou de recomposição da estrutura dita ‘original’, muito semelhante à

teoria do arquiteto francês Viollet-Le-Duc (2006), que na época da intervenção já era muito criticada pelos teóricos da Restauração. De certa forma, é uma tentativa de criar a ilusão de que a cidade parou no tempo, de que ela foi cristalizada no século 18, período áureo de Ouro Preto e do ciclo do ouro, e assim afirmar a identidade 'genuinamente' brasileira que os modernistas pretendiam defender. Como afirma Le Goff (2003), a nostalgia de um tempo não vivido contribui para a consagração dos lugares de memória, do "prestígio da noção de patrimônio". A nostalgia, porém, possui perigos, como o modismo de determinada época do passado, e a "síndrome da era de ouro", a idealização de um determinado período, uma utopia. É de interesse para esse período o fato de que a Carta de Atenas de Restauração de 1931 (Icom, 1931) afirmava em seus princípios gerais a necessidade de abandonar as reconstituições integrais, sendo recomendado, nos casos em que a restauração fosse indispensável, "o respeito pela obra histórica e artística do passado sem banir estilo de nenhuma época". Ao percorrer Ouro Preto, atualmente, a imagem colonial que ela nos transmite não é ao todo verdadeira, devido a essa "homogeneização" colonial ocorrida no decorrer da "fase heroica" do SPHAN.

3. Novos olhares sobre a preservação do patrimônio no Brasil: identidade, cultura e diversidade

A proteção de imóveis artísticos e históricos, até o início da década de 1960, era atribuição exclusiva do Iphan, e por isso limitada a seu entendimento de patrimônio histórico e artístico. Em 1964, porém, pelo decreto-lei n. 346, é criada no Rio de Janeiro a Divisão do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Guanabara (DPHA), primeiro órgão de patrimônio cultural em nível estadual do país. Seu primeiro tombamento, de 1965, já demonstra a ampliação do entendimento de patrimônio

histórico e artístico, ao preservar o Parque Henrique Lage⁷ sua edificação, um palacete eclético construído na década de 1920. Segundo Peixoto (1990, p. 1) “sua preservação seria quase impossível de acordo com os rigorosos critérios de seleção de bens para tombamento que vigoravam naquele momento [pelo Iphan]”. Os critérios de seleção do DPHA diferiam daqueles do Iphan, como se pode perceber por alguns dos primeiros tombamentos do órgão: Ladeira da Misericórdia (resquício do morro do Castelo), o Instituto de Educação (edificação neocolonial), a Reserva Biológica de Jacarepaguá, entre outros. Nessa diferente linha de tombamentos, a preocupação do Departamento abrangia edificações construídas no período pós-império brasileiro, e, também, os bens naturais “tanto pelo valor ecológico-ambiental como pelo seu valor de referência cultural” (p. 1). O novo departamento de proteção do estado do Rio de Janeiro teve um olhar diverso do praticado pelo Iphan – principalmente em relação aos critérios de seleção –, procurando bens de importância cultural para o estado, e na conjuntura do momento, uma crise identitária repercutia na Escola Moderna de Arquitetura, e conseqüentemente no Iphan:

[No DPHA] Recusava-se de certo modo a exclusividade de interesse numa linhagem de construções especialmente valorizadas pela geração que produziu o modernismo arquitetônico brasileiro no momento mesmo em que Brasília, maior expressão de seus ideais estético-arquitetônicos, ficava pronta e precipitava a *crise de identidade* da própria escola de arquitetos que a criara (Peixoto, 1990, p. 1).

Após a fusão dos estados da Guanabara e do Rio de Janeiro, em 1975, estabeleceu-se denominação atual do órgão de preservação do estado de Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac). Peixoto (1990, p. 2) evidencia a ampliação conceitual da instituição demonstrada no novo nome:

Já o antigo nome – Patrimônio Histórico e Artístico – foi substituído por um Nome-conceito mais amplo e abrangente: Patrimônio Cultural que corresponde também à rejeição do

⁷ Importante informar que o conjunto paisagístico do Parque Lage foi tombado pelo Iphan em 1957, porém inscrito no livro histórico (e não no artístico) e como conjunto paisagístico devido, principalmente, aos jardins do paisagista inglês John Tyndale.

conceito excessivamente histórico e à substituição por uma noção maior que inclui a história como uma das possibilidades de interpretação do ente geral – *Cultura* (grifo nosso).

Percebemos que a seleção do Inepac visava à preservação da cultura do Rio de Janeiro, que, evidentemente, não é comum a todo o Brasil, principalmente pela dimensão territorial – quase continental – do país e pelas diferentes influências em suas regiões, o que torna as culturas e identidades coletivas dentro de um único país tão diversas e enriquecedoras. São justamente essas diferentes culturas e tradições, regionais, locais etc., que conformam a identidade coletiva brasileira. Utilizando apenas uma palavra para definir a identidade brasileira poderíamos escolher a palavra “diversidade”; assim, o papel que o Inepac se propôs a fazer, em nosso entender, não foi propriamente questionar o tipo de seleção do Iphan, mas selecionar o que é representativo para o estado do Rio de Janeiro e, também, para a cultura de cada uma das cidades que o compõem. Seu olhar não é voltado para o todo, ele é voltado para “dentro”: para uma das partes que compõem esse todo. Exemplo disso é a seleção e percepção da importância das edificações ecléticas e neocoloniais como representativas da identidade cultural do estado do Rio de Janeiro, principalmente devido à expressividade e ao simbolismo que o ecletismo teve na conformação ideológica da capital da nova República brasileira, a partir da reforma de Pereira Passos. Esse momento de criação de um órgão estadual foi essencial para a compreensão de que a identidade cultural coletiva brasileira não é formada apenas por determinadas representatividades de âmbito nacional, daí a importância da criação posterior de outros órgãos estaduais (e também municipais) com a missão de reconhecer os valores culturais representativos de cada região – contribuindo para a identidade cultural daquela coletividade – e, também, contribuidores para a identidade coletiva brasileira que deve ser inclusiva, e não mais exclusiva pela seleção apenas de um organismo nacional.

Segundo Sant’Anna (1995, p. 260) até a década de 1970 o Iphan permaneceu “fechado e dominado por arquitetos modernistas”. Porém,

em 1979, o Instituto passa por uma grande modificação do entendimento dos valores significativos para o patrimônio do país. Esse novo panorama político se inicia quando o recifense, *designer*, artista plástico e advogado, Aloísio Magalhães assume a direção.

Segundo Sant'Anna (1995), a ampliação do conceito bem cultural, dentro do Iphan, teve grande relação com o trabalho de Aloísio Magalhães na direção do órgão. De acordo com Gonçalves (2002), a nova política de Aloísio Magalhães enfatiza mais o presente do que o passado, valorizando a ideia de trajetória histórica, em que o passado é importante por ser garantia de continuidade de um processo cultural. Os “bens culturais” são concebidos como indicadores a utilizar no processo de identificação do caráter nacional brasileiro, definido não apenas pelo passado ou pela tradição, mas por uma trajetória histórica norteadá pelo futuro. Diferente de Rodrigo, seu objetivo não é civilizar o Brasil preservando uma tradição, mas revelar a diversidade da cultura brasileira e assegurar que ela seja levada em conta no processo de desenvolvimento. A cultura agora é pensada como um processo de transformação histórica e não em termos de uma clássica exemplaridade do passado. Assim, Aloísio amplia a noção de patrimônio cultural incluindo elementos que não se restrinjam à categoria de arte e arquitetura colonial brasileira. Importante informar que já existiam alguns poucos tombamentos de edifícios ecléticos pelo Iphan anteriores ao período de Aloísio, mas com base apenas em seu valor histórico, não incluindo o valor artístico. No período de Aloísio, percebemos a abertura política do Iphan a respeito da importância de diferentes estilos arquitetônicos, como o ecletismo e o neocolonial, reconhecendo-os como patrimônio cultural brasileiro e com valores histórico e artístico (Gonçalves, 2002). Aloísio Magalhães, entretanto, morre em 1982, e, segundo Lyra (2005, p. 17), sua morte interrompeu uma revisão da instituição que poderia modificar a linha de preservação até então adotada. “Sua mensagem [de Aloísio Magalhães] em prol de um patrimônio vivo, não chegou, na época, a ser absorvida a ponto de

redirecionar a instituição para uma preservação com mais participação da comunidade.”

Percebemos que foi fundamental a passagem, infelizmente rápida, de Aloísio Magalhães na direção do Iphan para a ampliação do entendimento de cultura, tradição e valores dos bens culturais brasileiros, que vão muito além daqueles exclusivamente artísticos e históricos da concepção dos modernistas fundadores do SPHAN.

Considerações finais

Os debates e ações ocorridos a partir dos movimentos moderno e neocolonial, nas décadas de 1920 e 1930, e a discussão sobre identidade nacional geradas pela Semana de Arte Moderna e pela Exposição Internacional do Centenário da Independência, ambas em 1922, foram essenciais para o reconhecimento do patrimônio histórico do período colonial brasileiro. Devemos salientar, porém, que tanto a rejeição ao nosso passado colonial pela Velha República quanto a proteção somente de exemplares de um determinado período arquitetônico pelos modernistas filiados ao SPHAN permitiram a destruição de diversos elementos arquitetônicos que contribuíam para a compreensão de nosso percurso histórico e para o entendimento da diversidade que é a identidade cultural brasileira. A nostalgia excessiva de valorização de um determinado período do passado, como ocorreu em Ouro Preto pelo SPHAN, se demonstra ilógica quando compreendemos que não se pode parar o tempo, é necessário o reconhecimento do patrimônio em sua trajetória histórica, reconhecendo-a no presente e vislumbrando seu futuro. Devemos compreender a identidade da sociedade incluindo a diversidade cultural que está, e deve se manter, em constantes transformações.

Referências bibliográficas

ABREU, Maurício de Almeida. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPP, 2006.

CIAM, Congresso internacional da arquitetura Moderna. Carta de Atenas, 1933. Trad. - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>. Acesso em março de 2012.

DANGELO, André Guilherme Dornelles; BRASILEIRO, Vanessa Borges Brasileiro. Reflexões sobre intervenções arquitetônicas em ambientes sob proteção cultural em Minas Gerais (1937-2007). *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, v. 15, n. 17, p. 9-29, 2008. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/Arquiteturaeurbanismo/article/view/1000>. Acesso em junho 2016.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Iphan, 1997.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Iphan, 2002.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 1988, vol. 1, n. 2, p. 265-275. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2163/1302> Acesso em 09 set. 2011.

ICOM, International Council of Museums. Carta de Atenas, 1931. Trad. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>. Acesso em março de 2012.

KESSEL, Carlos. Vanguarda efêmera: arquitetura neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, 2002, n. 30, p. 110-128.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5 ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

LYRA, Cyro Corrêa. *Casa vazia, ruína anuncia: a questão do uso na preservação de monumento*. Tese (Doutorado História e Teoria da Arte), Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

PEIXOTO, Gustavo Rocha. INEPAC: Um perfil dos 25 anos de Preservação do Patrimônio Cultural no Estado do Rio de Janeiro. *Arquitetura Revista FAU/UFRJ*, Rio de Janeiro, m. 8, p. 8-23. 1990. Disponível em: <http://www.inepac.rj.gov.br/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=2>. Acesso em junho de 2013.

SANTOS, Paulo. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro: Instituto dos Arquitetos Brasileiros, 1981.

SEVERO, Ricardo. A arte tradicional no Brasil: a casa e o templo. In: SOCIEDADE de Cultura Artística. *Conferências: 1914-1915*. São Paulo: Typographia Levi, 2016, p. 37-82. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4045/1/017115_COMPLETO.pdf.

SANT'ANNA, Márcia. *Da cidade-Monumento à Cidade-Documento: a trajetória da norma de preservação de áreas Urbanas no Brasil (1937-1990)*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. Trad. Beatriz M. Kuhl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

Recebido em: 06 de março de 2023

Aceito em: 10 de junho de 2023

VILLA-LOBOS: PARADIGMAS PARA A MÚSICA BRASILEIRA E UNIVERSAL

RAQUEL BEATRIZ JUNQUEIRA GUIMARÃES; MARIA INÊS JUNQUEIRA GUIMARÃES

VILLA-LOBOS: PARADIGMAS PARA A MÚSICA BRASILEIRA E UNIVERSAL

VILLA-LOBOS: PARADIGMS FOR BRAZILIAN AND UNIVERSAL MUSIC

RAQUEL BEATRIZ JUNQUEIRA GUIMARÃES¹

raquelbea.junqueira@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2890-8999>

MARIA INÊS JUNQUEIRA GUIMARÃES²

mijg@sfr.fr
<https://orcid.org/0000-0002-4630-1373>

Resumo

Este artigo se orienta por duas questões: qual seria o legado de Villa-Lobos para a música e para os músicos brasileiros, e que relação teria essa herança com a participação do compositor na Semana de Arte Moderna de 1922. Consideraremos em seu desenvolvimento a notória importância do maestro para a música brasileira; as inovações no estabelecimento de novos toques para piano, violão, violoncelo e as transformações timbrísticas, rítmicas propostas por ele na escrita para as orquestras sinfônicas e outros grupos instrumentais. Neste sentido, serão focalizadas aqui obras fundamentais para solistas, em piano e violão, bem como para pequenas formações ou para grandes orquestras e coros, a saber: o *Guia prático*, as *cirandas*, os *choros*, as *bachianas* e textos sinfônicos. Ao abordar esse repertório objetivamos demonstrar como Villa-Lobos cria obra singular tornando-a expressão da música brasileira e universal.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Arte moderna; Música brasileira; Ritmo; Timbre.

¹ Professora da PUC de Minas Gerais. Mestre e doutora em estudos literários (UFMG), atua na área de literatura brasileira. Coordena o grupo de pesquisas Versiprosa, no Programa de Pós-graduação em Letras/PUC Minas. Na Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia é professora de literatura do Ciclo de Formação Humanística.

² Pianista, musicóloga, compositora, arranjadora, professora. Atua também nas áreas de dança e cinema. Doutora pela Universidade Paris-Sorbonne. Codirigiu o grupo Jorart, em Uberaba (MG), e, em Campinas (SP) o Centro de Música Brasileira e a associação Levare. Em Paris, fundou e assumiu, desde 1996, a presidência do Centro Euro-brasileiro de Música. É presidente do Club du Choro de Paris, bem como criadora e diretora artística do Festival et Rencontre International de Choro de Paris.

Abstract

This article will focus on two questions: what would be Villa-Lobos' legacy for Brazilian music and musicians and what would be the relationship between this legacy and his participation in the 1922's Modern Art Week. To answer, we will consider the maestro's notorious importance in Brazilian music; his innovations in the development of a new piano and guitar technique, the transformation of timbres and rhythms in his writing for symphonic orchestras and other instrumental groups. To this end, we will analyze major pieces for piano and guitar soloists, as well as for small ensembles or large orchestras and choirs, namely: the guia prático (Practical guide), the cirandas, the choros, the bachianas and symphonic texts. While approaching this repertoire we will demonstrate how Villa-Lobos creates a singular work, making it an expression of Brazilian and universal music.

Keywords: *Villa-Lobos; Modern art; Brazilian music; Rhythm; Timbre.*

Introdução

Qual seria o legado de Villa-Lobos para a música brasileira e universal? A participação do compositor na Semana de Arte Moderna teria relação com essa herança? Para desenvolver essas questões partimos do pressuposto de que o maestro se torna referência fundamental para a música brasileira, abre caminho para nossos músicos na Europa e nos Estados Unidos e inaugura novos toques para piano, violão, bem como uma nova concepção na utilização de certos instrumentos na escrita de natureza sinfônica. Visando demonstrar a pertinência desse pressuposto, apresentaremos, inicial e brevemente, o personagem que ele se tornou e, em seguida, orientadas por sua obra, demonstraremos como a “criatividade antropofágica”³ se apresenta na obra de Villa-Lobos.

Do nosso ponto de vista, a referida “criatividade antropofágica” de Villa-Lobos pode ser exemplificada por suas diferentes maneiras de apropriação de temas e formas musicais originários do Brasil ou da Europa. No caso do Brasil, destacaremos apropriações e transformações de músicas e sons dos povos indígenas, dos afrodescendentes, ou de manifestações rurais e urbanas muito ao gosto popular, de modo geral. Inspirações de formas originárias da Europa são aquelas tomadas de compositores como Debussy, Chopin, Bach, por exemplo. Neste artigo, trazemos exemplos do processo criativo do maestro em peças consideradas fundamentais em sua obra: o guia prático, as cirandas, os choros, as bachianas e textos sinfônicos. A fim de analisar a importância de Villa-Lobos e o legado de sua obra para a música brasileira e universal, vamos percorrer tanto peças para solistas, em piano e violão, quanto para pequenas formações ou para grandes orquestras e coros.

³ Ouvimos essa expressão em aula de extensão universitária proferida por Almeida Prado, na Unicamp, provavelmente em 1986.

Villa-Lobos - personagem

Ernani Braga (1982, p. 67) indica que ele e Villa-Lobos foram convidados por Graça Aranha para fazer parte do grupo de artistas, oriundos do Rio de Janeiro, que iria participar da Semana de Arte Moderna em São Paulo. Quando ele entrou no palco com Paulina d'Ambrósio, Alfredo Gomes, Frederico Nascimento e Frutuoso Lima para mostrar a obra de Villa-Lobos, o público os recebeu bem, depois de ter vaiado acintosamente o Graça, que criticara os grandes mestres do passado, Carlos Gomes entre eles. Esse clima hostil deixou os intérpretes estressados durante o concerto, mesmo tendo sido, eles mesmos, recebidos com palmas.

Ainda assim, há comentários sobre a reação, às vezes, agressiva do público durante o concerto. Kiefer (1981, p. 95) analisa o comportamento dos diversos perfis do público presente: uma parte, que teria se escandalizado com o que foi apresentado na Semana, era de pessoas que nunca ouviam música erudita; os amantes da ópera italiana se aborreciam; os apreciadores dos clássicos e românticos europeus se indignavam com cada acorde “dissonante”; e, finalmente, os que já apreciavam a música francesa da época, Debussy, Ravel, Poulenc, puderam acompanhar com interesse o evento.

Além dessa agressividade de uma parte da plateia, outros problemas parecem ter tomado conta dos artistas. O próprio Ernani estava preocupado com a maneira como deveria tocar “Fiandeira”, com ou sem pedal, dilema que sempre provoca muito debate sobre a obra do mestre carioca. Durante a execução, o instrumentista se perdeu na obra e tocou apenas uma parte da peça. O público “gostou daquela peça tão viva, tão extravagante, e... tão curtinha” (Braga, p. 69), aplaudiu muito, e Villa-Lobos não teve como protestar.

Outro fato digno de nota é a informação de que das peças que foram programadas para a apresentação durante a Semana de Arte Moderna de 1922 não constou, na verdade, aquela que seria a mais importante composição de Villa-Lobos, o poema sinfônico “Amazonas”, de

1917. Não se sabe exatamente o motivo, mas pode-se supor que seja por razões de falta de estrutura para exibição do modo que a composição exigia. Kiefer (1981) afirma que a maioria das composições apresentadas tinha grande inspiração francesa, principalmente de Debussy, e argumenta com clareza que Villa-Lobos trouxe para a Semana a influência de uma certa modernidade, mas que, enquanto ele “seguiu aqui o caminho aberto por Debussy” para se liberar do sistema tonal, “o compositor francês, na época, já era considerado ultrapassado [na Europa]” (p. 42).

Entre as obras tocadas em 1922, podemos citar as “Danças características africanas” (“Farrapós”, “Kankukus”, “Kankikis”) para piano (1914-15 com versão para octeto em 1916), (Villa-Lobos, 1989, p. 89) que são as que trazem mais aspectos brasileiros e uma “primeira incursão corajosa no terreno da atonalidade” (Kiefer, 1981, p. 43). Para os musicólogos, é unânime a opinião de que as três danças foram as composições mais arrojadas do compositor apresentadas naquela ocasião. As demais eram, pode-se dizer, pouco revolucionárias, principalmente pela sonoridade “debussysta” distante da linguagem arrojada de Stravinsky, já presente no século 20, mas, ainda assim, com soluções timbrísticas pouco usuais.

Por ocasião da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, Villa-Lobos já era um artista reconhecido no Brasil e, certamente, relevante para a arte brasileira. O fato mesmo de ele ter sido convidado para o evento, sendo carioca e morando no Rio de Janeiro, e a Semana ter sido construída basicamente por artistas paulistas, já o mostra personagem que se destacava como nome mais nacional, não exclusivamente fluminense. Para muitos, no entanto, em 1922, Villa-Lobos não era, ainda, o compositor inconfundível que se tornou. Não se pode negar, que a participação na Semana impactou sua carreira de músico tanto como forma de reconhecimento nacional quanto como modo de dar relevância a certos temas que já estavam em seu horizonte. De acordo com Kiefer (1981, p. 102), a participação na Semana certamente “não suscitou o interesse de Villa-Lobos pela criação de uma música nossa; apenas reforçou e sistematizou nele a postura dita nacionalista”. José Miguel Wisnik (2022)

avalia o período de 1923 a 1929 como aquele em que a obra do compositor se mostra mais ousada. O que se sabe é que entre 1922 e 1930 as composições de Villa-Lobos são impregnadas de autoafirmação nacional; de diluição das barreiras que separam o popular e o erudito; de uma radicalização da propensão para obras não lineares:

Se as peças de Villa-Lobos, mesmo as da primeira fase (como aquelas apresentadas nos programas da Semana), sempre procederam por impulsões, por “golpes sonoros de invenção subitânea”, apresentando ‘uma infinita variedade de linhas’ e arabescos que se entrelaçam ‘numa polifonia sensual não raro deliciosa’ é logo depois da Semana que ele radicaliza essa propensão, estruturando suas obras de maneira francamente não linear, compondo por *assemblage* descontínua de motivos interferentes e chocantes. Como um estouro liberador, esse fluxo pulsional encontra nas percussões, nas vozes e nos gêneros cruzados da música do Brasil seu substrato somático e seu corpo sonoro de destino. (Wisnik, 2022, p. 187-188).

Ainda que os analistas argumentem ser depois da Semana que ele efetivamente radicaliza em suas inovações, o próprio compositor afirma a Menotti del Picchia: “Você sabe que não foi a Semana de Arte Moderna que me lançou. Eu já era revolucionário antes” (Kiefer, 1981, p. 100).

Para a construção do personagem Villa-Lobos, pode-se, ainda, lembrar algumas anedotas que rondam seu nome. Um episódio que o envolve é, no mínimo, pitoresco. Por ocasião de uma das apresentações, Villa-Lobos estaria com um problema no pé. Naquele dia o compositor teria chegado ao palco com um pé calçado em sapato e o outro enfaixado e em chinelo. Não se tem, contudo, a informação precisa de que isso teria sido feito por rebeldia; ou por exigência de sua situação física (Kiefer, 1981, p. 97).

Outra história que alimenta a força do personagem – essa criada por ele e descrita pela pianista Anna Stella Schic (1987, p. 53), que gravou a integralidade da obra do mestre – é a de que ele chamava a si mesmo de “o Índio Branco”. Isso nutria a ideia de um branco tupiniquim e reforçava a imagem nacionalista diante do público e da imprensa.

Para além desse empenho em se mostrar nacionalista, renovador e revolucionário, Villa-Lobos promove ações voltadas para a disseminação da música no Brasil. Ele cria o programa do canto orfeônico como política

de Estado, ao longo do governo getulista, de 1930 a 1945. Foi, aliás, quem introduziu o ensino da música nas escolas, de acordo com José Miguel Wisnik (2022, p. 175) que, sem deixar de reconhecer a grandiosidade do compositor, contrapõe as ações de Villa-Lobos às de Mário de Andrade no campo da música:

Assumido diretor de ideias do grupo dos compositores nacionalistas (entre os quais se destacam Francisco Mignone, Lorenzo Fernández e Camargo Guarnieri), Mário os exortará a encontrar o espírito da nação na música do povo (rural, anônima e coletiva), por meio da pesquisa das fontes populares e de sua estilização erudita; Villa-Lobos, investido como o condutor musical das novas gerações escolares, formulará o *Guia prático* destinado a coralizar o país, difundindo folclore, saneando os males identificados na música radiofônica e promovendo a introdução de civismo e disciplina – valor estratégico para o projeto ideológico do Estado Novo (Wisnik, 2022, p. 176).

Independentemente das anedotas e de atuações polêmicas envolvendo sua proximidade com o ideário do governo Vargas, não se pode negar que a presença de Villa-Lobos na Europa e nos Estados Unidos, a partir de 1923 e 1943, respectivamente, assim como suas inúmeras outras viagens internacionais, foram determinantes para a divulgação da música brasileira no mundo. Ele foi tratado de maneira excepcional não só como artista, mas como embaixador da cultura brasileira. Exemplos das honras que lhe foram atribuídas são a nomeação como doutor *honoris-cause* em diversas universidades e a impressão de medalha com sua efígie pelo Hôtel de la Monnaie de Paris.

A obra: as mudanças de paradigma

Ao percorrermos sua obra para solistas e para orquestra, vamos destacar o que é considerado mudança de paradigma na composição musical e na forma de execução do instrumento. Começaremos pelo *Guia prático* que se apresenta como transcrição do folclore, criando documento descritivo que é uma espécie de enciclopédia de canções infantis. Essa compilação reúne grande diversidade de traços musicais explorando sonoridades e criando um acervo de toques pianísticos.

Podemos fazer aqui o paralelo com o interesse pelo mundo infantil de György Kurtág, na vasta coleção *Játékok*, e de Béla Bartók, com os seis volumes do *Mikrokosmos*. Sabendo que para Kurtág e Bartók os álbuns são pedagógicos e quase sempre progressivos, deve-se registrar que a coleção de Villa-Lobos não funciona como um método de estudo do piano, pois as dificuldades encontradas pelo pianista não são nada progressivas. E ainda, para Kurtág, a presença do folclore não constitui citação direta nem transcrição, mas antes inspiração subjacente, sendo em Villa-Lobos, entretanto, uma transcrição-citação.

Visando compreender tanto a ideia da transcrição-citação do folclore como os diversos modos de tocar propostos pelo compositor, observamos, nas duas imagens apresentadas a seguir, o desenho dos toques pianísticos contrastantes: no trecho do tema “Brinquedo”, do volume 2 do *Guia* (Villa-Lobos, 1957, p. 2), dedicado à pianista Julieta Strutt, traços em oitavas exprimem uma melodia bem simples. Em “Olha o passarinho, dominé!”, presente no volume 4 (Villa-Lobos, 1987, p. 4), dedicado à grande pianista Magdalena Tagliaferro, observamos outro toque bem diverso que traz um interesse mais marcante à peça com leveza dos *staccati* e fluidez das tercinas e sextinas sobrepostas. Tudo isso precede uma segunda parte com síncopes de caráter assaz brasileiro.

I. BRINQUEDO (LE JOUET)

The image displays a musical score for the piece "I. BRINQUEDO (LE JOUET)". The score is written for piano and is in 2/4 time, marked "Allegro" and "f". It consists of two systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a simple melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody and bass line, featuring staccato notes and overlapping triplets and sextuplets.

III. Olha o passarinho, dominé!

Acima, tercinas e sextinas superpostas e abaixo compassos 10 a 12, ainda em “Olha o passarinho”, síncopes na melodia.

Na coleção das 16 cirandas (Villa-Lobos, 1926) as peças são mais desenvolvidas e se apresentam como momentos musicais, curtas rapsódias ou fantasias. Nessa coleção, mesmo quando Villa-Lobos retoma os temas do *Guia Prático*, esses aparecem transformados, mas sempre soam naturais, como se “Villa-Lobos fosse capaz de inventar um folclore”, segundo Anna Stella Schic (1987, p. 133). Em cada uma dessas obras Villa-Lobos coloca uma questão nova ao pianista, com um ritmo, uma harmonia, um intervalo, uma apogiatura. Com poucos elementos ou quase nada, ele constrói um ambiente novo, um personagem próprio e seu contexto, como um diretor de teatro produz um cenário minimalista.

O exemplo que trazemos aqui é “Vamos atrás da serra Calunga”, *Cirandas* 8 (Villa-Lobos, 1926). Nessa composição ouve-se o batuque de inspiração africana, referência aos Calungas, em *ostinato* onipresente nos acordes da mão direita. A canção de referência só vai aparecer no meio da peça, muito curta, “estridente”, entrelaçada em um verdadeiro turbilhão harmônico e rítmico. O piano é assim usado para descrever uma paisagem, um cenário, nesse caso, uma serra do cerrado brasileiro

mediante construção sonora, trazida pela escrita exuberante: síncopes, *tresillos*, *ostinato* harmônico e rítmico, arpejos, efeitos rápidos imitando glissandos. Deve-se dizer que essa capacidade de transformar a escrita musical em algo figurativo não ocorre apenas nas composições para piano, mas também naquelas destinadas a diferentes instrumentos.

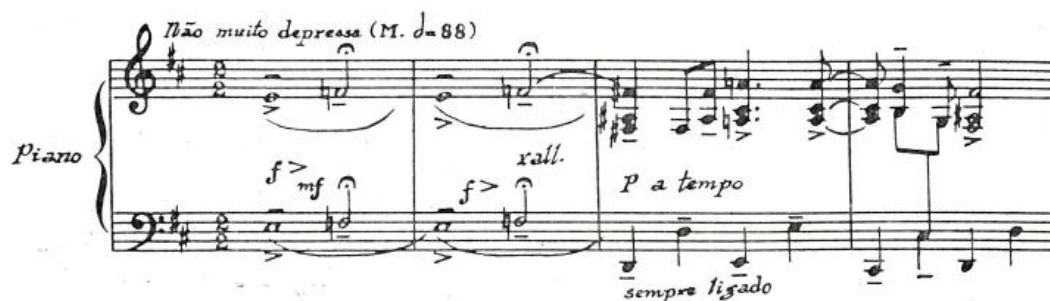
Além dessas peculiaridades da escrita, nessa ciranda notamos, ainda, uma referência a Debussy. Nesse caso a alusão se dá desde os primeiros compassos, em que o compositor brasileiro cita o prelúdio VI “Des pas sur la neige” do livro 1, de Debussy (1986, p. 21). Com essa microcitação, o compositor traz para o ambiente rude da serra, do cerrado, uma reprodução do barulho do passo na neve, urdindo elemento não brasileiro numa composição nacional, ao gosto das apropriações modernistas. Assim, o balanço tão nosso que vem expresso nessa rapsódia em forma ABCAcoda, cuja melodia principal é exposta em apenas oito compassos (do 38 ao 45) durante a parte B, está antecedido e permeado por uma imagem europeia como se a dizer, metaforicamente, que a Europa se mescla à afro-América. Villa-Lobos utiliza essa citação na introdução e, às vezes, para marcar as passagens de uma parte a outra da obra assim como os arpejos e traços rápidos já mencionados. Vemos a seguir os primeiros compassos do prelúdio VI do livro 1, de Debussy, composto por volta de 1910:

VI...

Ce rythme doit avoir la valeur sonore
d'un fond de paysage triste et glacé

Em seguida está o começo da ciranda “Vamos atrás da Serra Calunga”, em que Villa-Lobos se inspira na ideia impressionista dos passos sobre a neve e utiliza a segunda metade do compasso tocado pela mão

esquerda do piano: duas notas em semitom mi-fa, sem a nota pedal ré. Tudo isso dentro de uma inteira liberdade rítmica e harmônica:



De maneira geral, o compositor explora o piano com grandiloquência, criando novos modos de tocar, utilizando um tratamento percussivo e dissonante para imitar o batuque e a exuberância da natureza de seu país como podemos observar também no choro 5 “Alma brasileira” (Villa-Lobos, 1955, p. 4). Nessa peça de 1925, o compositor se dispõe a fazer um retrato da diversidade que compõe o povo brasileiro: os indígenas, o caboclo, os europeus, os africanos. Na sequência seguinte dessa peça constatamos a entrada da dança do índio, com acordes fortíssimos separados por silêncios, realizando a entrada do batuque:



Essa diversidade sonora e exuberância musical são confirmadas, por exemplo, por Sônia Rubinsky (apud Dahan, 2005):

no entanto sua escrita para piano é muito rica, inventiva e complexa. A justaposição de diferentes elementos rítmicos, de diferentes níveis sonoros, sua maneira de fazer ouvir quartos de tom, bloqueando certas teclas do piano enquanto toca outros acordes muito fortes, o uso de gestos percussivos como o

movimento do pulso, vão muito além do que Debussy em termos de inovação.⁴

Em 1921, enquanto trabalhava nos estudos para violão, ele compôs a “Prole do bebê” n. 2, que se tornou um marco no repertório para piano solo. Trata-se de suíte de nove peças, altamente complexa, com brasilidade afirmada, de difícil execução e moderna por seu atonalismo e por sua concepção do toque pianístico. E aqui podemos voltar a Almeida Prado que (em 1986) nos dizia: “ao contrário das transparências de Debussy” (1862-1918), Villa-Lobos, criava “massas de sons” e, dentro de sua maneira de compor, “absorvia tudo e colocava em linguagem tupiniquim: os conhecimentos, a criação dos colegas, o folclore”.

Um exemplo, citado por Fernando Lopes (1984), também em aula na Unicamp, foi a cadência do “Concerto n. 4 para piano e orquestra”, no qual Villa-Lobos teria criado algo cuja singularidade impressiona pelo fato de que “ninguém havia conseguido fazer o piano soar daquela maneira”. Esse grande pianista considera também que, nos concertos, “o piano não é encarado [por Villa-Lobos] como instrumento solista”. “Ele se incorpora no todo da orquestra. Há cadências dentro das cadências que são verdadeiras sonatas dentro dos concertos.”

Acrescenta-se a esses novos paradigmas criados para o piano, a expansão dos recursos e das sonoridades para o violão abrindo os horizontes desse instrumento e

afastando-o inclusive da onipresente relação com o universo espanhol. Villa-Lobos traz o violão para a modernidade, e através de ecos do folclore brasileiro o torna universal. Neste aspecto sua produção para violão solo tornou-se absolutamente obrigatória na formação de qualquer violonista em qualquer lugar do mundo (Colarusso, 2018).

Esta criatividade continua a ser exercida na música brasileira, desde então, por compositores reconhecidos no mundo todo, tais como

⁴ No original: “*mais son écriture pianistique est très riche, inventive et complexe. La juxtaposition de différents éléments rythmiques, de différents niveaux sonores, sa façon de faire entendre des quarts de ton, en bloquant certaines touches du piano tout en jouant d'autres accords très fort, l'utilisation de gestes percussifs comme le coup de poignet, vont beaucoup plus loin que Debussy en matière d'innovation*”.

Francisco Mignone, Baden Powell, Sérgio Assad, Tom Jobim, João Gilberto, Egberto Gismonti, Guinga, Marco Pereira, e também por artistas de outros países, entre eles o tunisiano Rolland Dyens, o cubano Léo Brower, o argentino Jorge Morel. De acordo com o violonista mineiro Celso Faria⁵ “uma lista de compositores que foram influenciados pelo Villa-Lobos é uma lista de todos os compositores pra violão não só brasileiros, mas internacionais também”.

Outro instrumento que muito inspirou Villa-Lobos foi o violoncelo, com o qual ele teve contato muito jovem. Com as “Bachianas Brasileiras n. 1” (sobretudo o movimento lento) e a ária das “Bachianas n. 5” ele imprimiu sua marca na história desse instrumento, um dos mais “nobres” da orquestra, compondo duas “modinhas” universais, cosmopolitas e intrinsecamente brasileiras (Revista do Brasil, 1988, p. 38). Na ária mencionada, os violoncelos imitam o violão, por meio do *pizzicato*, o que traz, para uma peça altamente erudita, um elemento da essência da música popular brasileira. Outro paradigma alterado por Villa-Lobos diz respeito à constituição da orquestra sinfônica, na qual incluindo novos timbres ele introduziu instrumentos de percussão essencialmente brasileiros: o pandeiro, a cuíca, o surdo, o tamborim, o chocalho, o apito, o camisão.

Junta-se a esses legados a natureza da proposta de orquestração na obra do mestre. Observa-se intensidade formada pela densidade sonora exagerada proporcionada pelo uso de instrumentações originais como, por exemplo, tessitura nos graves com o contrafagote e contrabaixo, no início do terceiro movimento do “Concerto n. 1 para piano e orquestra”. Por outro lado, contrastes extremos nos registros agudos e graves são frequentemente utilizados.

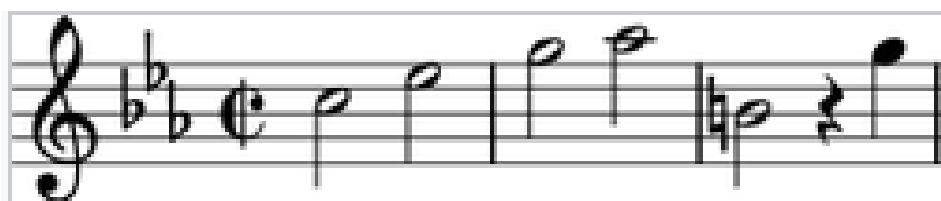
Nas nove “Bachianas brasileiras”, Villa-Lobos queria demonstrar que a universalidade de Bach podia conter todas as especificidades da cultura brasileira. Um dos elementos escolhidos para essa demonstração é o uso

⁵ Celso Faria, violonista mineiro respondendo à minha pergunta por intermédio do amigo Carlos Walter, no dia 18/06/2022.

do contraponto, a base da escrita de Bach, nelas repetido, bem como, aliás, em outras obras suas. O contraponto é, também, um dos principais elementos estruturais do choro, gênero musical brasileiro, baseado no ritmo sincopado constituído de colcheia rodeada de duas semicolcheias. Villa-Lobos, que na sua juventude viveu no clima dos grupos de choro do Rio de Janeiro, queria associar os dois mundos, o da música de Bach e a do Brasil.

Essa intenção se estende para a nomeação das partes das bachianas. Vejamos o exemplo da “Bachiana Brasileira n. 4”, uma suíte de quatro peças. Cada uma delas tem dois títulos, um indica a homenagem a Bach e o outro evoca a inspiração brasileira: Prelúdio (Introdução), Coral (Canto do sertão), Ária (Cantiga), Dança (Miudinho). O compositor catalogava essa suíte entre as obras “com influência folclórica transfigurada, impregnadas do ambiente musical de Bach” (Schic, 1987, p. 114).

Trevisan (2013, p. 86-87) demonstra que esse legado se materializa, por exemplo, nas relações entre as seguintes obras de diversos compositores: “Tema de Frederico II” – “Oferenda Musical de Bach” – “Preludio Bachianas n. 4” – “Samba em prelúdio”, de Baden Powell. Uma das formas relevantes da explícita “criatividade antropofágica” na criação de Villa-Lobos e da herança que ele deixou para as gerações futuras pode ser exemplificada por essa sequência de composições construída atravessando séculos. As seis primeiras notas do prelúdio das “Bachianas n. 4” para piano são, na realidade, inspiradas no tema proposto pelo então grande rei da Prússia, Frederico II, em 1747, para o que seria mais tarde, sem que ele pudesse imaginar, a grandiosa “Oferenda musical”, BWV 1079 de Bach (p. 86-87).





Vemos na sequência o tema de Frederico II, o manuscrito de Bach da “Oferenda musical”, utilizando as seis notas propostas pelo rei da Prússia e em seguida a peça de Villa-Lobos em outra tonalidade também menor. A quinta nota do tema original foi utilizada por Villa-Lobos na segunda voz como contraponto (aqui em mínimas em graus conjuntos) dando outra vida a esse som.



Depois disso, e de maneira talvez inconsciente, Baden Powell compõe “Samba em prelúdio”, com letra de Vinícius de Moraes, instalando um acento agógico diferente nesse motivo que, nesse caso, tem reconhecimento mais difícil e, no nosso ponto de vista, utiliza apenas cinco das notas do tema original.

Samba em Prelúdio

Baden Powell/Vinicius de Moares



Essa nova escrita é proposta pela utilização de durações diversas e pela antecipação rítmica característica da música popular brasileira, que aparece desde o compasso 2, quando o motivo começa a se repetir. Também percebemos que a nota que se eclipsou é aquela que Villa-Lobos tirou da voz principal e colocou na voz secundária.

Considerações finais

Pelo que pudemos demonstrar, Villa-Lobos era um amante da natureza brasileira e sempre a glorificou, em sua obra, com melodias vestidas das cores e da exuberância da textura harmônica e rítmica, tudo dentro de uma liberdade formal intrínseca à sua índole. A música sempre foi sua maneira de exprimir os valores da cultura brasileira, sua energia, sua força na luta contra a adversidade, sua riqueza criadora e sua paciência para construir um futuro nosso sem complexos.

No que se refere, especificamente à participação na Semana de Arte Moderna de 1922, é possível dizer que sua presença no evento colaborou para reafirmar suas ideias nacionalistas e, provavelmente, para o tornar ainda mais conhecido no cenário nacional. Observamos, no entanto, que sua fase mais intensa de composição ocorreu depois da Semana. Foi, também, depois desse evento que Villa-Lobos teve presença marcante na Europa e nos Estados Unidos, o que interferiu decisivamente em seu trabalho de afirmação da identidade da música brasileira, a ela oferecendo matizes universais, criando paradigmas musicais sem abandonar os elementos considerados nacionais.

Composições como as bachianas foram decisivas para a confirmação da ideia composicional de Villa-Lobos, para quem as músicas europeia e brasileira partem de elementos semelhantes, que podem ser aproximados. Sua composição é marcada, por exemplo, pela presença do *ostinato* rítmico como referência a rituais indígenas e africanos, pela superposição melódica vinda da música popular, como o choro, por sua inspiração no contraponto da obra de Bach, a chamada “polifonia imitativa”, a “invenção contínua” (Kiefer, 1981, p. 94). Também se destaca o uso da nota pedal, da polirritmia, do processo de repetição ampliada das ideias, como no prelúdio da “Bachianas n. 4” e no “Choro n. 10”.

Sua obra é também marcada pelas composições dedicadas aos instrumentos como o piano, o violão e o violoncelo, para os quais o compositor deixou verdadeiras enciclopédias sonoras, propôs novos toques, novos ritmos e, descortinou timbres.

Referências bibliográficas

BRAGA, Ernani. O que foi a Semana de Arte Moderna em São Paulo – como entrou em SP a música de Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. V. 2. 2 ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1982, p. 67-69.

COLARUSSO, Osvaldo. Falando de música: Villa-Lobos: a mais importante produção originalmente escrita para violão. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 2018. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/falando-de-musica/villa-lobos-a-mais-importante-producao-originalmente-escrita-para-violao/>. Acesso em 06 jun. 2022.

DAHAN, Eric. Villa-Lobos, un novateur. *Libération*, Paris, 2005. Disponível em: https://www.liberation.fr/culture/2005/03/28/villa-lobos-un-novateur_514410/. Acesso em 06 jun. 2022.

DEBUSSY, Claude. *Préludes, premier livre*. München: G. Henle Verlag, 1986.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

LOPES, Fernando. *Cirandas e outras de Villa-Lobos*. Curso de extensão universitária do professor. Unicamp, 1984.

NÓBREGA, Adhemar. *Os choros de Villa-Lobos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1974.

PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos, sua obra para violão*. Brasília: Musimed, 1984.

REVISTA DO BRASIL. Rio de Janeiro: Rio arte, ano 4, n. 19-88.

SCHIC, Anna Stella. *Villa-Lobos, souvenirs de l'indien blanc*. Arles: Actes Sud, 1987.

SOTO, Eduardo Contreras. *Silvestre Revueltas, baile, duelo y son*. Ciudad de México: Ed. Rios y Raices, 2000.

TREVISAN ROSARIO, Ana Cláudia. Transcendentalismo: Bach, Villa-Lobos, Badem Powell e Vinícius de Moraes em poucas notas? *Revista Eletrônica de Filosofia*. São Paulo, p. 85-92, 2013. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/cognitio/article/view/12339/0>. Acesso em 06 jun. 2022.

VILLA-LOBOS, sua obra. 3. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989 (catálogo).

VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia prático, quatrième álbum*. Paris: Editions Max Eschig, 1987.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia prático, deuxième álbum*. Paris: Editions Max Eschig, 1957

VILLA-LOBOS, Heitor. "Alma brasileira". Choro 5. Paris: Editions Max Eschig, 1955.

VILLA-LOBOS, Heitor. "Vamos atrás da Serra Calunga". Cirandas 8. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, 1926.

WISNIK, José Miguel. A república musical modernista. In: ANDRADE, Gênese (org.). *Modernismos 1922-2022*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Recebido em: 15 de setembro de 2022

Aceito em: 19 de setembro de 2022

NÃO BASTA SER ABSTRATO, TEM DE SER CONCRETO: I EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTE ABSTRATA [1953]

CAROLINE ALCIONES DE OLIVEIRA LEITE; LUIZ SÉRGIO DE OLIVEIRA

NÃO BASTA SER ABSTRATO, TEM DE SER CONCRETO: I EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTE ABSTRATA [1953]

**BEING ABSTRACT IS NOT ENOUGH, IT MUST BE CONCRETE:
I EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTE ABSTRATA (1953)**

CAROLINE ALCIONES DE OLIVEIRA LEITE¹

carolinealciones@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7866-7863>

LUIZ SÉRGIO DE OLIVEIRA²

luissergio@id.uff.br
<https://orcid.org/0000-0002-8616-5089>

Resumo

Neste artigo buscamos compreender as razões para que se instaurasse uma lacuna nas páginas da história da arte brasileira a propósito da I Exposição Nacional de Arte Abstrata, realizada em 1953 no Hotel Quitandinha, na cidade de Petrópolis. A partir das questões históricas da década de 1950, o artigo investiga o cenário da organização e da realização da mostra, os interesses políticos que orientaram o acolhimento das correntes abstratas na arte brasileira no período e o papel desempenhado pela crítica de arte. Para o enfrentamento dessas questões, recorreremos a extensa pesquisa arquivística nos acervos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, da Biblioteca Nacional e no acervo digital de periódicos editados no Rio de Janeiro e em São Paulo, complementada por pesquisa bibliográfica e entrevistas.

Palavras-chave: Arte abstrata; Arte concreta; Meio artístico brasileiro; I Exposição Nacional de Arte Abstrata.

¹ Doutora em artes visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ. Mestre em estudos contemporâneos das artes pelo PPGCA-UFF. Representante do Comitê de História, Teoria e Crítica da Arte do Estado do Rio de Janeiro na Anpap. É coordenadora do Cineclube Cecierj.

² Artista e professor titular do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense. Doutor em artes visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ e mestre em arte pela Universidade de Nova York. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 2.

Abstract

In this article we seek to understand the reasons for the establishment of a gap in the pages of Brazilian art history regarding the First National Exhibition of Abstract Art, held in 1953 at the Hotel Quitandinha, in the city of Petrópolis. Based on the historical aspects of the 1950s, the article investigates the setting of the organization and realization of the exhibition, the political interests that guided the reception of abstract tendencies in Brazilian art in the period, and the role played by art critics. To address these issues, we relied on extensive archival research in the collections of the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro, the National Library and the digital collection of periodicals published in Rio de Janeiro and São Paulo, complemented by bibliographical research and interviews.

Keywords: *Abstract art; Concrete art; Brazilian artistic scene; First National Exhibition of Abstract Art.*

Introdução

Decisiva para a instauração da arte abstrata no Brasil, a década de 1950 acabou dominada por um sentido de modernidade, inaugurado com a arquitetura dos anos 1930, que culminaria com a inauguração de Brasília pelo presidente “bossa-nova” Juscelino Kubistchek de Oliveira em 1960. Ainda em 1950, a mostra de Max Bill no Museu de Arte de São Paulo alcançou grande repercussão no meio artístico brasileiro, em especial em São Paulo, o que escalou e ganhou mais contundência com a abertura da I Bienal Internacional de São Paulo e o prêmio internacional de escultura para o mesmo Max Bill em 1951. Com isso, ao que se somam o manifesto e a exposição do Grupo Ruptura no MAM-SP e a formação do Grupo Frente no Rio de Janeiro, todos em 1952 (Amaral, 1977), a arte brasileira parecia se conciliar ou ao menos se aproximar do modernismo hegemônico internacional, que apontava para a superação da figuração e da pintura representacional. Conforme aponta Ronaldo Brito (1985, p. 14),

Basta pensar um pouco na situação da arte moderna naquele momento no país. Sem dúvida, como escreve Cullar em 1960, Portinari era a figura dominante, seguido talvez de Segall, Di Cavalcanti e Pancetti, entre outros. Esses artistas respondiam a necessidades ideológicas amplas – simplificando, digamos que seguiam em busca de uma identidade nacional, voltados para o projeto de *brasildade* – e se mantinham presos ao esquema tradicional de representação.

A pintura figurativa dominou a arte brasileira na primeira metade do século 20, tendo atravessado incólume a Semana de 1922, apesar dos desdobramentos da pintura europeia no período. Para o crítico Ronaldo Brito (1985, p. 31),

Até certo ponto, não havia uma arte moderna no Brasil: não se tinha compreendido ainda de todo as operações levadas a efeito pelo cubismo e a partir dele. Tarsila, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Guignard e Portinari são a rigor pintores pré-cubistas, mesmo que alguns deles tenham incorporado inteligentemente elementos cubistas às suas produções.

No alvorecer da segunda metade do século, o país buscava se alinhar à modernidade política por meio de um programa de metas ambiciosas no campo econômico e social, quando, correndo contra a

lógica do tempo, procuraria realizar “50 anos em 5” (Haddad, 1998; Silva, 2002; Specht, Marin, Dos Santos, 2009). As artes, na virada dos anos 1950, se viam impelidas a acompanhar esse clamor do moderno e pela modernização do país.

Vencida a etapa de superação dos preceitos da pintura figurativa, a arte produzida nos dois centros hegemônicos de irradiação da produção artística no país – Rio de Janeiro e São Paulo – acabou por se enfrentar em uma peleja que, na distância, parece se reduzir a uma disputa fratricida determinada por detalhes. Ou, em articulação mirabolante e consciente, empreendeu-se uma disputa para criar e manter um cordão de isolamento que, de um modo ou de outro, interditava outras possibilidades do fazer artístico, tanto no campo da figuração quanto no da abstração informal, lírica ou expressionista. Essa inviabilização de outras formas de arte tinha o aval e a parceria ativa da crítica de arte atuante no país.

A querela entre concretos e neoconcretos, que seguramente não nos motiva nem nos interessa aqui retomar, acabou por provocar, ao longo da década de 1950, o quase banimento do termo abstração (e suas variações) da historiografia da arte brasileira, sendo gradativamente substituído e apagado pela prevalência de uma ideia do concreto e/ou do neoconcreto (Brito, 1985; Pedrosa, 1975a, 1975b; Gullar, 1977). Para Gullar, em um quase diálogo hipotético com o holandês Theo van Doesburg (apud Gullar, 1977, p. 105),

pintura concreta e não abstrata, porque já passamos o período das pesquisas experiências especulativas. Em busca da pureza, eram os artistas obrigados a *abstrair* as formas naturais que escondem os elementos plásticos. (...) Pintura concreta e não abstrata, porque nada mais concreto, mais real que uma linha, uma cor, uma superfície.

O crítico Mário Pedrosa (1975a, p. 33), em “Do ‘informal’ e seus equívocos”³ como resposta ao também crítico Jaime Maurício, não hesita em revelar e elaborar sobre sua “ojeriza à designação de *informal* para certa pintura abstrata atualmente em voga”. Pedrosa, no entanto, não

³ Publicado originalmente em 1959.

rejeitava apenas o termo “informal”, mas todas as manifestações e implicações teórico-conceituais da corrente de abstração não geométrica (e os artistas comprometidos com essas tendências), que combateu com vigor. Por ocasião da passagem do pintor tachista francês Georges Mathieu pelo Rio de Janeiro, “em outubro de 1959 [...] atendendo ao convite de Niomar Moniz Sodré Bittencourt – então diretora do Museu de Arte Moderna –, para ali realizar uma exposição individual de pintura (Lopes, 2016), Mário Pedrosa (1975b,⁴ p. 47) se manifestou acidamente:

infelizmente, a arte de Mathieu, como a de tantos outros artistas ditos tachistas – que os pintores brasileiros recém-chegados à escola se precavem, pois o seu pecado já é a gratuidade vazia –, não é de essência, mas de capricho, de virtuosidade. Há nela excesso de elementos, multiplicidade de motivos e de arranjos *técnicos*, ambiguidade de intenções, *parti-pris* de efeitos. Falta-lhe autêntica vitalidade; sobra-lhe excentricidade.

Esse cenário de rejeição e mesmo de “ojeriza”, como manifesto por Mário Pedrosa, à ideia de uma arte abstrata que não se configurasse como concreta (ou neoconcreta), talvez, e apenas talvez, explique o apagamento histórico em torno da I Exposição Nacional de Arte Abstrata, realizada nas instalações do Hotel Quitandinha, na cidade de Petrópolis, em fevereiro de 1953. A exposição, eventualmente referida como salão e que chegou a distribuir prêmios para obras/artistas por uma comissão que contou com a participação de Mário Pedrosa e de Niomar Moniz Sodré, carregava em seu título as categorizações de primeira e nacional; fazia, porém, simultaneamente, menção à “arte abstrata”, e isso pode ter sido fatal para seu apagamento na historiografia da arte brasileira. Afinal, de acordo com nossa pesquisa no escasso material que conseguimos coletar, a exposição reuniu mais de dois mil visitantes, tendo na abertura a presença do então governador de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek, que três anos mais tarde assumiria a presidência da República. No período da I Exposição Nacional de Arte Abstrata, Juscelino estava no Hotel Quitandinha, participando de um encontro de governadores naquela cidade que havia

⁴ Publicado originalmente em 1959.

se tornado, desde o Império, coadjuvante de verão da antiga capital federal.

É nosso entendimento que uma exposição que se apresentou como primeira e nacional, que reuniu obras de artistas como, entre outros, Fayga Ostrower, Anna Bella Geiger, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Abraham Palatnik, que envolveu em sua organização Décio Vieira, Lygia Pape, Ivan Serpa, o crítico Mário Pedrosa e a diretora do MAM-Rio, Niomar Moniz Sodré, tendo sido realizada nos anos inaugurais da chegada da arte abstrata no Brasil, deveria ter merecido mais do que escassas linhas nos tratados da história da arte brasileira do século 20.

Neste artigo, procuramos trazer algumas contribuições para atenuar essa lacuna, ao buscar melhor compreensão dos aspectos de sua realização, tais como a escolha do local e da cidade para sua montagem, a relação e a reação do público à I Exposição Nacional de Arte Abstrata, suas reverberações, entre outros pontos que permanecem obscuros.

Nossa investigação contou com extensa pesquisa arquivística nos acervos da Biblioteca Nacional e do MAM-Rio, bem como nas coleções *on-line* de periódicos que se dedicavam às artes na década de 1950, além de buscar avançar na escassa literatura específica existente. No processo de aprofundamento da pesquisa, recorreremos a curadores e museólogos que tiveram contato com material da mostra de 1953 por ocasião de sua remontagem parcial em 1984 na Galeria de Arte Banerj e, em 2005, no Museu Imperial de Petrópolis.

Este artigo se apresenta dividido em duas partes que buscam apresentar o objeto da pesquisa – a exposição em si –, elencando as condições de sua realização em Petrópolis em 1953, e a repercussão (mínima) nos periódicos da época, antes de nos arriscar em uma breve



Juscelino Kubitschek na abertura da I Exposição Nacional de Arte Abstrata, Quitandinha, Petrópolis, fevereiro de 1953

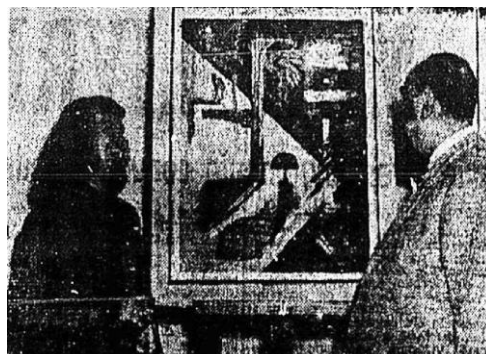
Fonte: Galeria de Arte Banerj, 1984.

conclusão. De maneira a eventualmente facilitar novas investigações a respeito da I Exposição Nacional de Arte Abstrata, inserimos as imagens que conseguimos coletar em nossa pesquisa.

I Exposição Nacional de Arte Abstrata, 1953: mostra de artes visuais na varanda

Em fevereiro de 1953, na varanda à direita de quem chega no Hotel Quitandinha em Petrópolis, estado do Rio de Janeiro, foi inaugurada a I Exposição Nacional de Arte Abstrata, cuja importância para a introdução de um novo moderno na arte brasileira na segunda metade do século 20 não tem sido suficientemente reconhecida. Mesmo na publicação enciclopédica dos dois volumes de *História geral da arte no Brasil*, de Walter Zanini (1983), as referências à mostra são escassas, quando, em menos de uma linha, a menciona ao tratar da trajetória de Aluísio Carvão. Ou, mais adiante, quando a nomeia I Salão Nacional de Arte Abstrata na introdução do tópico Outras tendências construtivas e diferentes morfologias abstratas (p. 672).

A organização da mostra foi liderada por um grupo de artistas que contava com Edmundo Jorge, Décio Vieira, Lygia Pape e Antonio Luiz. Promovida pela Associação Petropolitana de Belas Artes e pela Prefeitura Municipal de Petrópolis, recebeu apoio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio). O processo de seleção das obras, como se fosse efetivamente um salão de arte, esteve a cargo de Mário Pedrosa e de Ivan Serpa. A relação dos artistas participantes incluía Margaret Spence, Fayga Ostrower,



"Flagrantes da exposição dos abstracionistas vendo-se acima o embaixador Maurício Nabuco e Margaret Spence, diante de uma tela da pintora; abaixo o poeta Manuel Bandeira com France Dupaty, Ivan Serpa e Aluísio Carvão, expositores; e por último um aspecto geral da inauguração, que esteve muito concorrida"

Fonte: *Correio da Manhã*, 21 fev. 1953, p. 11.

Anna Bella Geiger, Santa Rosa, Aluísio Carvão, Zélia Salgado, Lygia Clark, Abraham Palatnik, Evelyn Stupakof e Elemer Gollmer. A inauguração da mostra contou com a presença de artistas, críticos e políticos, entre os quais Juscelino Kubitschek. É relevante ressaltar que, na mesma ocasião e no mesmo hotel, ocorria a V Exposição de Flores e Frutos, evento concorrido e muito frequentado por uma parcela da sociedade da antiga capital brasileira e mesmo de outros estados.

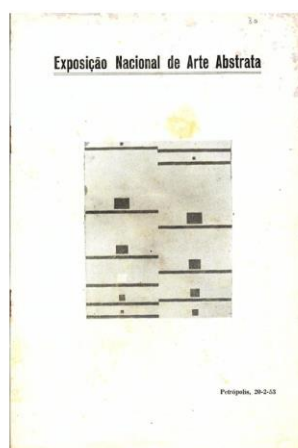
Conforme pudemos observar em Edmundo Jorge (1986), a partir dos encontros do grupo composto pelo próprio Edmundo Jorge, por Décio Vieira e Lygia Pape na casa de Antonio Luiz em Petrópolis, teria surgido a ideia da exposição. Antonio Luiz, que era o presidente da Associação Petropolitana de Belas Artes (APBA), conseguiu o apoio da prefeitura local e, posteriormente, o do MAM-Rio, por intermédio de Niomar Moniz Sodré.

Os créditos do catálogo da mostra de 1953, que teve a comissão julgadora formada por Niomar Moniz Sodré, Mário Pedrosa e Flavio de Aquino, informam que a exposição foi

“promovida pela Associação Petropolitana de Belas Artes e patrocinada pela Prefeitura Municipal de Petrópolis”, sem mencionar que o MAM-Rio, representado por Niomar Moniz Sodré, atuou como entidade apoiadora da realização da mostra, reconhecendo sua relevância ao patrocinar um prêmio no valor de cinco mil cruzeiros, semelhante ao patrocinado pela Prefeitura de Petrópolis, conforme apontado por Jorge (1986, p. 16).

Capa e páginas do catálogo da I Exposição Nacional de Arte Abstrata

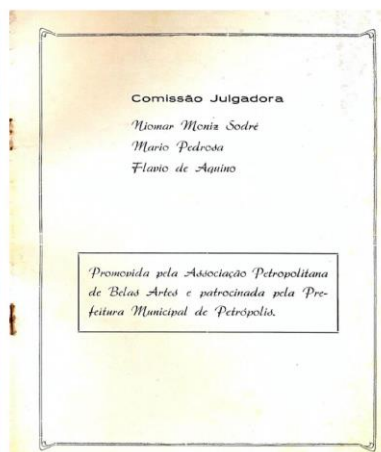
Fonte: Departamento de Pesquisa e Documentação, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



PINTURA	
MARGARET SPENCE.....	1) - Composição 2) - D. K. P. 3) - Composição
LIU.....	4) - Composição
IVAN SERPA.....	5) - Composição rítmica 6) - Formas 7) - Formas
FATGA OSTROWER.....	8) - Paisagem 9) - Formas 10) - Formas chinesas
ROSSINI QUINTAS PEREZ.....	11) - Composição 12) - Composição
ANNA BELLA WALDMAN.....	13) - Composição
LYGIA PAPE.....	14) - Abstração 15) - Composição 16) - Composição
E. ALMEIDA.....	17) - Composição 18) - Composição 19) - Composição
SANTA ROSA.....	20) - Composição 21) - Formas ascendentes 22) - Arabescos
RAMIRO MARTINS.....	23) - Composição n.º 1 24) - Composição n.º 2 25) - Formas
ALUIZIO CARVÃO.....	26) - Composição 27) - Composição
F. DUPATY.....	28) - Composição n.º 1 29) - Composição n.º 2 30) - Composição n.º 3

J. JARDIM DE ARAUJO.....	31) - Composição 32) - Composição
ZELIA SALGADO.....	33) - Composição 34) - Composição 35) - Composição
LYGIA CLARK.....	36) - Composição 37) - Composição 38) - Composição
ABRAHAM PALATNIK.....	39) - Paralelas n.º 1 40) - Paralelas amarelo-laranja 41) - Sequência vertical
ANTONIO BANDEIRA.....	42) - Noite atormentada 43) - Arestas sólidas 44) - Promenade des Anglais
EDMUNDO JORGE.....	45) - Composição abstrata 46) - Sigaudo em sand 47) - Estudo de linha
DECIO VIEIRA.....	48) - D. V. - 17 - B
ANTONIO LUIZ.....	49) - Composição abstrata n.º 5 50) - Composição abstrata n.º 6
J. MATTOS.....	51) - Composição
EVELYN STUPAKOF.....	52) - Rio 53) - Composição abstrata
CERAMICA	
ELEMER GOLLMER.....	1) - Calamita 2) - Cuidas 3) - Peça decorativa n.º 1 4) - Peça decorativa n.º 2 5) - Catedral

Agradecemos a preciosa colaboração do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



Excetuando-se a premiação, o projeto não contou com qualquer outro recurso financeiro, sendo realizado em um cenário de grande precariedade que obrigou os organizadores a recorrer a cavaletes da Associação Petropolitana de Belas Artes para expor as obras, diante da ausência dos painéis prometidos pelo Quitandinha (p. 18).

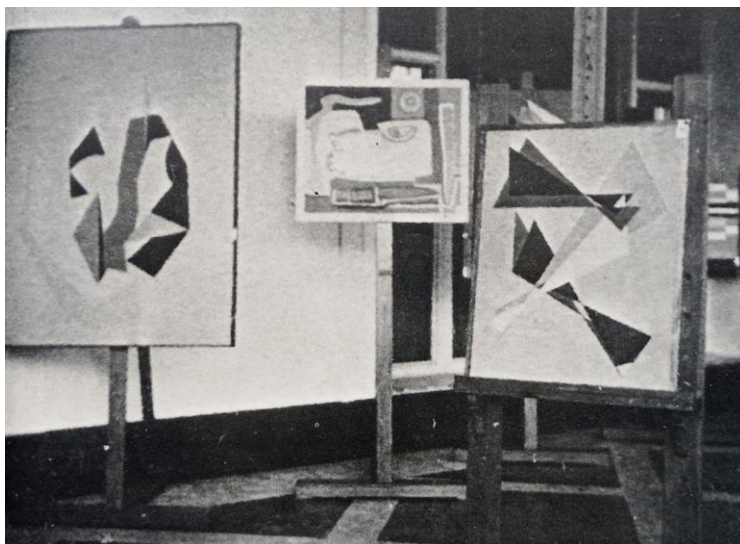
A razão da escolha do Hotel Quitandinha como local expositivo foi um dos pontos ao qual nos dedicamos acerca da realização de I Exposição Nacional de Arte Abstrata. De acordo com Edmundo Jorge, a escolha teria sido equivocada, conforme aparece no catálogo da exposição de 1984 (Galeria de Arte Banerj, 1984), por ter o espaço (a varanda à direita da entrada) decoração rebuscada que se opunha, em termos estéticos, ao gênero modernista que a mostra continha. Edmundo Jorge também afirma que “ao acaso (...) se realizava, igualmente no Hotel, uma exposição de flores e frutos. Pelo que ocorreu uma multidão, costumeira em tais certames, e metade dela, pelo menos, embarafustou[-se] pelas varandas, visitando assim o conjunto abstrato” (Galeria de Arte Banerj, 1984).

O *Jornal do Brasil* de 22 de fevereiro de 1953, entretanto, relata que a exposição de flores e frutos ocorria anualmente, reunindo representantes de vários estados brasileiros, o que parece tornar o acaso mencionado por Edmundo Jorge pouco provável. Jorge (1986, p. 15) afirma também que “a inauguração foi muito concorrida. Valia-se do fato de se realizar no momento uma conferência de governadores e a afluência de pessoas ao Hotel Quitandinha achar-se sensivelmente aumentada”. De qualquer forma, o Hotel Quitandinha configurava-se na época como local de grande circulação de personalidades, o que por si só contribuiria para a repercussão da mostra.

A partir da entrevista com a museóloga do Museu Imperial e moradora de Petrópolis Ana Luisa Alonso, é possível depreender que, diferentemente do acaso eventualmente sugerido, os organizadores da exposição de 1953 assumiram decisões conscientes relativas à escolha do verão para a realização da mostra, uma vez que o fluxo de pessoas em Petrópolis se via aumentado no período, com a saída do Rio de Janeiro em direção à serra. A cidade transformava-se em reduto de


personalidades proeminentes, a começar pelo presidente da República, além de estrangeiros famosos, o que atraía novas legiões de pessoas que queriam estar próximas a tantas personalidades. Toda essa conjuntura, tendo o Quitandinha como pano de fundo, contribuiu para que a exposição dos abstratos tivesse público de quase dois mil visitantes.

Ressalte-se que, apesar de numeroso, o público visitante reagiu à mostra de modo não muito distinto daquele que, ainda hoje, a arte abstrata é capaz de provocar junto àqueles que não são *habitués* do circuito das artes. É comum que,



muitas vezes, se instaurem situações de arte em que, “mesmo o [público] cultivado fica perplexo diante daquelas pinturas [que são] ‘não somente sem assunto, mas também sem figuras, sem objetos reconhecíveis’” (Pedrosa apud Madeira, 2002, p. 3). Conforme apontado por Angélica Madeira (p. 4), contudo, as sucessivas edições da Bienal de São Paulo, além de outras mostras, entre as quais a dos abstratos em Petrópolis, podem ser entendidas como demarcadoras de um processo de “aceitação da arte abstrata pelo público brasileiro”. Apesar, entretanto, de os registros no livro de assinaturas revelarem que parte dos visitantes ficara maravilhada, no catálogo de 1953 – recuperado tanto no catálogo da remontagem parcial da exposição realizada na Galeria de Arte Banerj em 1984 por Frederico Moraes como no artigo de Edmundo Jorge (1986) –, é possível verificar que parcela considerável do público se manifestou com intrigante e vigorosa oposição à arte abstrata em comentários tais como “Que droga, hein????”; “Ninguém é besta não...”; “Credo, que horror!”; “Talves [sic] os irracionais admirariam”; “Ki droga”, entre outros.

Não resta dúvida de que também no Brasil, o cenário de introdução da arte moderna abstrata foi marcado por muita incompreensão e até por fortes reações. O historiador e crítico francês Serge Guibault (2011) analisa


 Vista parcial da mostra na varanda do Hotel Quitandinha, Petrópolis, 1953. A observação in loco dessa imagem, em visita dos pesquisadores ao Quitandinha, confirmou a informação de que a mostra foi instalada na varanda à direita de quem chega ao hotel

Fonte: Galeria de Arte Banerj, 1984.

a dinâmica da chegada da arte abstrata no circuito brasileiro, revelando flagrantes dificuldades de acolhimento. Ele aponta a aliança entre Nelson Rockefeller e Francisco Matarazzo Sobrinho, que contaria ainda com o trabalho de León Degand, crítico belga radicado em Paris, no processo de sua instauração a partir do estado de São Paulo. O projeto contemplava a criação do Museu de Arte Moderna em São Paulo (MAM-SP). Se, por um lado, Degand percebia no Brasil condições para a instauração da arte abstrata superiores às da Europa, para Nelson Rockefeller e Francisco Matarazzo a preocupação era outra: como homens comprometidos com o capitalismo e seus desdobramentos na vida diária como processo civilizatório, seus projetos para a arte brasileira estariam lastreados em interesses e aliança que tinham como objetivo conter as ameaças comunistas.

Tanto Matarazzo quanto Rockefeller viam a arte abstrata como instrumento no combate ao fantasma comunista. Enquanto as elites brasileiras queriam expurgar o movimento sindicalista da América Latina, as estadunidenses buscavam articular a arte como propaganda da ideologia do capitalismo, apresentado como sinônimo de liberdade e de modo de vida confortável. Umas e outras acreditavam na potência da arte abstrata para irradiar formas de viver que fossem carregadas do individualismo e que se opusessem à noção de coletividade do comunismo, controlando qualquer perigo em potencial contra o sistema capitalista. Assim, a ideia da criação de um museu de arte moderna em São Paulo surgiu impregnada por interesses nacionais e internacionais, conforme enfatizado por Guibault.

O espaço de divulgação e de crítica da I Exposição Nacional de Arte Abstrata

A Tribuna da Imprensa de 25 de fevereiro de 1953, em duas frases, informa que o governador Juscelino Kubitschek havia inaugurado a exposição promovida pela APBA e pela Prefeitura de Petrópolis. Anuncia, ainda, que a exposição contou com a presença do ministro Negrão de

Lima, do prefeito Cordolino Ambrósio, de Edmundo Jorge e de Manuel Bandeira. No suplemento do número referente aos dias 28 de fevereiro e primeiro de março, o periódico traz um artigo assinado por Mário Pedrosa que, além de relatar a quantidade de artistas e a relação das obras na mostra, quem a organizou e quem a inaugurou, desenvolve reflexão acerca dos trabalhos de arte nela reunidos em relação à produção paulista, reconhecendo a importância da exposição, mesmo em face de alguns problemas técnicos na organização. Tais falhas podem ser relevadas se considerarmos o modo como as mostras de arte se organizavam naquele período e mesmo a bravura e a ousadia que permearam sua realização, que não contou com recursos ou com qualquer apoio financeiro além daquele relativo à premiação.

O *Correio da Manhã*, após mencionar as personalidades da política e do meio artístico presentes e os artistas que tiveram seus trabalhos expostos, critica diretamente a organização da mostra pela retirada de duas telas que constavam no catálogo, uma de Margaret Spence e outra de J. Mattos, além da modificação do título de duas telas de Spence. Embora a matéria não seja assinada, em consulta ao artigo “In Memoriam” (Jorge, 1986, p. 15-20), pudemos identificar a autoria do crítico Jayme Maurício que, em direção contrária àquela adotada por Mário Pedrosa na *Tribuna da Imprensa*, não se aventura na análise das obras da mostra.

Já no *Jornal do Brasil*, em datas diferentes, encontramos uma nota anunciando a realização da V Exposição de Flores e Frutos, além de extenso artigo que relata sua inauguração, ocorrida no dia seguinte à da I Exposição Nacional de Arte Abstrata. A abertura da mostra de flores e frutos contou com a presença de Getúlio Vargas, presidente da República, dos governadores de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, bem como a de outras lideranças políticas. À I Exposição Nacional de Arte Abstrata não é dispensada uma linha sequer no referido jornal, enquanto a *Folha da Manhã* (fev. 1953), posteriormente *Folha de S. Paulo*, apesar de citar o

encontro dos governadores em Petrópolis, não menciona a exposição de flores e frutos nem a mostra de arte em Petrópolis.

Por último, o *Diário de S. Paulo* (fev. 1953), ao informar sobre o encontro dos governadores, dedica-se extensamente à V Exposição de Flores e Frutos e sua repercussão, recorrendo ao periódico *Meridional* de duas cidades diferentes (Rio de Janeiro e Belo Horizonte) como forma de complementar a informação. Mais uma vez, nenhum registro se deu à Exposição Nacional de Arte Abstrata. Também o periódico *Habitat* (1953),⁵ que carrega em seu subtítulo a designação “revista das artes no Brasil”, não fez menção à mostra de Petrópolis, apesar de tratar de assuntos como o Grupo Ruptura, a I Bienal de São Paulo, a exposição de Max Bill no Masp em 1951 e, até mesmo, a construção do prédio do MAM-Rio. Coincidência ou não, fato é que todos os periódicos editados na cidade de São Paulo (*Folha da Manhã*, *Diário de S. Paulo*, *Habitat*) que consultamos não dedicaram uma linha sequer à I Exposição Nacional de Arte Abstrata.

Considerações finais: à procura de um lugar de relevância

A exposição realizada na Galeria de Arte Banerj em 1984, que remontou parcialmente a I Exposição Nacional de Arte Abstrata de 1953, é uma pálida reverberação da mostra original, até porque, apesar de ser um projeto do influente crítico Frederico Morais, não teve grande repercussão. Já *Expresso Abstrato*, embora com objetivos diversos,⁶ também denota que a I Exposição Nacional de Arte Abstrata, mesmo em flagrante assimetria com outras exposições registradas e destacadas na historiografia da arte brasileira, revela relevância que não se esvai, apesar de prejudicada por certo apagamento diante da escassez de estudos e mesmo de registros. Isso nos permite inferir quão bem-sucedida ela foi.

⁵ O periódico era então dirigido por Lina Bo Bardi.

⁶ Segundo os curadores da exposição *Expresso Abstrato*, não havia o objetivo de remontagem idêntica à da mostra de 1953. Em vez disso, buscou-se imprimir uma função formadora de público atrelada à construção de um percurso expresso do figurativismo à abstração (Castillo, 2005).

Por outro lado, independentemente das controvérsias que podem envolver a escolha do Hotel Quitandinha para a realização da mostra, fato é que parcela da sociedade brasileira, de diferentes estados, esteve de alguma forma presente naquele público que se encontrava no Quitandinha. De modo análogo ao próprio conjunto de artistas reunidos na mostra, os visitantes da exposição formavam igualmente um grupo heterogêneo, podendo se apresentar como um tanto diferente do público de arte tradicional, como, por exemplo, aquele das bienais paulistas. Edmundo Jorge relata a presença de visitantes internacionais na exposição de 1953 e, no catálogo da exposição realizada na Galeria de Arte Banerj, declara ainda a presença de, no mínimo, duas mil pessoas, o que é seguramente quantitativo muito significativo. É desnecessário, entretanto, aqui repisar as dificuldades encontradas na recepção da arte abstrata para além do círculo de *habitués* e de iniciados que, em número reduzido, transitam e transitavam entre as mostras de artes visuais. Se as dificuldades, óbices e adversidades persistem ainda nos dias atuais, o que dizer de um tempo que já completou sete décadas?

Por último, cabe reconhecer que a mostra de 1953 foi marcada por muitas precariedades, tanto no plano material quanto no terreno conceitual, reunindo artistas de diferentes correntes e tendências que, apenas parcamente, revelavam suas afinidades em convergência com uma ideia de arte abstrata. No avançar da década, os entendimentos em torno de uma arte não representacional no Brasil ganharam contornos mais nítidos, se consolidando na prevalência das correntes construtivas, detentoras de hegemonia duradoura na história da arte brasileira a partir da segunda metade do século 20, em uma linhagem alongada que inclui o concreto, o neoconcreto e o pós-neoconcreto (Chiarelli, 2012; Spricigo, Silveira, 2007). De qualquer forma, não se pode desconhecer que as precariedades, de uma maneira ou de outra, constituíram a arte brasileira; afinal, “da adversidade vivemos”, conforme o brado de alerta de Hélio Oiticica.

Apontando para essa mesma direção e reconhecendo as dificuldades que nos dominavam nos anos 1950, Ronaldo Brito (1985, p.

14) anota que se tratava “de um ambiente extremamente dispersivo e despreparado para abrigar o trabalho de arte enquanto pesquisa específica. Mas representava já um núcleo de reação”, ao lembrar que, já em 1955, Mário Pedrosa não mencionou o concretismo nem mesmo as tendências construtivas no texto de apresentação da II Exposição do Grupo Frente, no MAM-Rio, muito provavelmente porque, entre os artistas comprometidos com a arte concreta, figurava uma pintora primitiva, Elisa Martins Silveira.

A precariedade que, seguramente, foi uma das marcas da I Exposição Nacional de Arte Abstrata não justificaria, portanto, seu esquecimento na construção da história da arte brasileira do século 20.

Referências bibliográficas

AMARAL, Aracy A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

CASTILLO, Neno del et al. *Expresso Abstrato*. 2005. Disponível em: <https://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=707/>. Acesso em 12 jul. 2023.

CHIARELLI, Tadeu. Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional. *Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre, v. 6, n. 10, p. 15-25, nov. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27550>. Acesso em 05 jul. 2023.

CORREIO DA MANHÃ. Exposição de arte abstrata em Quitandinha. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1953. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/>. Acesso em 05 set. 2012.

DIÁRIO DE S. PAULO. Encontro de governadores na cidade de Petrópolis. *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 20 fev. 1953. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

FOLHA DA MANHÃ. Primeiro Caderno dos dias 19-22 e 24-28 fev. 1953 (Não houve circulação do periódico no dia 23 de fevereiro). Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fdm/>. Acesso em 23 out. 2012.

GALERIA DE ARTE BANERJ. Grupo Frente /1954-1956: I Exposição Nacional de Arte Abstrata, Hotel Quitandinha /1953. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1984.

GUIBAULT, Serge. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948. São Paulo, ano 8, n. 18, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202011000200010>. Acesso em 08 jul. 2023.

GULLAR, Ferreira. Arte concreta. In: AMARAL, Aracy A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 105-107 (publicado originalmente no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, em 25 jun. 1960).

HABITAT: revista das artes no Brasil. São Paulo. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Divisão de Periódicos. Coleção: 1953/01 a 1953/06.

HADDAD, Fernando. 50 anos em 5. *Praga: Estudos Marxistas*. São Paulo, n. 6, p. 63-66, 1998.

JORGE, Edmundo Palma de. *Guima e o degelo*. Rio de Janeiro: Machado Horta, 1986.

JORNAL DO BRASIL. Acervo consultado: 19-28 fev. 1953. Disponível em: <http://news.google.com/newspapers/>. Acesso em 15 set. 2012.

LOPES, Almerinda da Silva. Reações e contradições da crítica à encenação pictórica de Georges Mathieu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Artelogie*. Paris (online), n. 8, jan. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/artelogie.578>. Acesso em 05 jul. 2023.

MADEIRA, Angélica. Mário Pedrosa entre duas estéticas: do abstracionismo à arte conceitual. *Mediações*, Belo Horizonte, v. 1, 2002.

MUSEU IMPERIAL/FUNARTE. *Expresso Abstrato* – Programa de Artes Visuais. Petrópolis: Museu Imperial; Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

PEDROSA, Mário. Do “Informal” e seus equívocos. In: PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975a [1959], p. 33-34.

PEDROSA, Mário. Da abstração à autoexpressão. In: PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975b [1959], p. 35-47.

PEDROSA, Mário. Abstratos em Quitandinha. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 28 fev.-1 mar. 1953. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Microfilme.

SILVA, Suely Braga da. *O Brasil de JK – 50 anos em 5: o Plano de Metas*. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). São Paulo: CPDOC/FGV, 2002.

SPECHT, Débora; MARIN, Maria Helena; DOS SANTOS, Priscila Farias. Bens duráveis: a industrialização brasileira no período Juscelino Kubitschek (1956-1960). *Revista Historiador*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 166-173, 2009. Disponível em: <https://www.revistahistoriador.com.br/index.php/principal/artic le/view/54>. Acesso em 7 jul. 2023.

SPRICIGO, Vinicius Pontes; SILVEIRA, Luciana Martha. Ação comunicativa e participação do espectador na poética de Hélio Oiticica. *Revista Tecnologia e Sociedade*, Curitiba, v. 3, n. 4, p. 33-51, 2007. Disponível em: <https://www.doi.org/10.3895/rts.v3n4.2493>. Acesso em 05 jul. 2023.

ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

Recebido em: 10 de julho de 2023

Aceito em: 23 de julho de 2023