

O Modernismo e as Elites

Mariana FRANÇOZO
Luiz Gustavo Freitas ROSSI¹

Acaba de ser publicado o mais recente livro de Sergio Miceli que, se não vem preencher uma lacuna nos estudos sociológicos sobre o modernismo paulista, com certeza abre novas perspectivas para uma compreensão mais ajustada das relações entre os artistas e os mecenas nas décadas de 1920 e 1930. Neste sentido, *Nacional Estrangeiro: História Social e Cultural do Modernismo em São Paulo* constitui um esforço de recuperar o processo de construção identitária e aprendizagem artística destes personagens, privilegiando, como o próprio autor nos informa, “de um lado, o relacionamento contraditório com mecenas e colecionadores locais orientados por padrões de gosto extremamente convencional e, de outro, o processo de aprendizagem e absorção criativa das linguagens artísticas de vanguarda” (p.15).

Artistas como Tarsila do Amaral, Lasar Segall e Anita Malfatti têm suas respectivas obras analisadas do ponto de vista de suas condições de produção, numa abordagem que busca revelar não só o papel e o lugar social de nossas elites no desenvolvimento das artes pictóricas, mas também mostrar como as escolhas estéticas que as orientaram muito dizem sobre a vida social destes artistas na São Paulo do início do século XX. Sua análise – se assim pudéssemos resumir – trata-se fundamentalmente de imprimir o olhar sociológico à produção estética, entendida como resultado de uma complexa rede de relações sociais na qual estilos, formas e temas são negociados ao sabor dos descompassos entre este “círculo endinheirado e requintado” e os anseios dos próprios modernistas.

O livro se divide em duas partes bem definidas que tratam, primeiramente, dos principais mecenas e financiadores do crescente mercado paulista de arte para, num segundo momento, resgatar parte da produção destes jovens artistas que naquele momento lançavam suas carreiras e alcançavam significativo reconhecimento, a ponto de muito deles se tornarem retratistas de figuras ilustres e de prestígio na vida pública.

Ao invés de lançar um olhar panorâmico sobre o livro, gostaríamos de apresentar dois pontos que nos parecem representativos do conjunto de

¹ Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UNICAMP - 13083-970 - Campinas - SP.

argumentos do autor. O primeiro, já ressaltado há pouco: o de revelar o papel fundamental da elite paulistana – “convencionalista” – no financiamento destes talentosos jovens. A contragosto dos artistas e de uma série de interpretações caudatárias do movimento modernista, Sergio Miceli mostra como, muitas vezes, a viabilização de seus projetos artísticos passava necessariamente por concessões e negociações com este mecenato, seja através de bolsas proporcionadas pelo governo brasileiro ou mesmo pelas oportunidades abertas por figuras como Olívia Guedes Penteadó e Paulo Prado, mas sensíveis às linguagens das vanguardas artísticas européias. Estes aspirantes das artes não deixaram de travar relações com as elites, como afirmariam mais tarde.

Como o autor afirma, “ao invés de situar os artistas como se nada tivessem que ver com as condições de suas possibilidades de existência social” (p.15), em *Nacional Estrangeiro* vemos expostas as redes de sociabilidade que uniam estes dois grupos e que possibilitaram não só a produção artística modernista como também o crescimento do mercado de arte do país.

Assim, Miceli recupera parte das trajetórias de alguns destes mecenas – em sua maioria, homens ligados ao Partido Republicano Paulista (PRP) – procurando esquadrihar os descompassos entre seus padrões de gosto e sensibilidade artística e as novas concepções estéticas desta nova geração. As coleções de Ramos de Azevedo, Adolfo Augusto Pinto, Altino Arantes e Freitas Valle tornam-se, no olhar de Miceli, um manacial de pistas para verificar o modo como estes grupos exerceram a função de barrar o surto inventivo dos modernistas. Exemplo significativo deste argumento são as telas “bem-comportadas” de Di Cavalcanti e Anita Malfatti encontradas nos acervos destes colecionadores, encomendadas ou doadas, neste universo de trocas e conflitos simbólicos entre produtores e consumidores das artes pictóricas.

Não à toa, os modernistas buscaram construir novas formas de sociabilidade, redes de circulação de trabalhos e espaços de convivência em torno de uma nova clientela emergente de imigrantes abastados. Em suas telas, muitos recuperavam imagens de suas experiências de *desterrados* – como fizeram, por exemplo, Lasar Segall e Anita Malfatti. Estas novas linguagens que tais artistas buscaram trazer foram bem acolhidas pela nova clientela que “reconheceu de pronto nessas obras uma imagem tocante de suas próprias experiências de vida, passando a enxergar tais artistas como seus porta-vozes em matéria de identidade social, repique étnico, calibre afetivo, orientação política e inclinação estética” (p.93).

Nesse sentido, a inflexão estética e temática que marcou estes trabalhos

não só fazia parte dos anseios artísticos modernistas como também estava em direta sintonia com as aspirações da elite formada por imigrantes bem-sucedidos. A representação estética da condição social de estrangeiros fazia destas telas a escolha preferencial destes consumidores que com elas se identificavam.

Chegamos assim ao segundo ponto a ser ressaltado. Trata-se do tipo de análise que Sergio Miceli faz de alguns dos quadros produzidos pelos artistas modernistas do início do século XX, cujas reproduções estão belíssimamente organizadas em três cadernos especiais inseridos no livro.

Combinando crítica de arte com análise sociológica, o autor vai lendo os quadros e descobrindo o que eles dizem sobre quem os produziu e quem neles foi retratado, bem como sobre a relação entre artista e retratado. Através de análises sensíveis, Miceli mostra como as obras pictóricas podem ser entendidas também como expressão estética das situações e configurações sociais e psicológicas vividas pelo artista e seu retratado.

Um bom exemplo é a análise do quadro *Nu*, de Anita Malfatti, pintado nos anos 1920. Nesta tela tem-se a figura de uma mulher nua, atrás da qual há um pano verde e uma parede enfeitada por dois quadros: um, o retrato do escritor Mário de Andrade, o outro, semi-encoberto pelo corpo feminino, parece ser um auto-retrato da pintora. Uma tela que poderia ser interpretada como apenas mais uma do período anterior à viagem de Anita Malfatti à Europa em 1923, mas na análise perspicaz de Miceli passa a revelar toda a complexidade da relação platônica que a autora do quadro mantinha com o intelectual modernista.

Seguindo este tipo de interpretação, o autor de *Nacional Estrangeiro* analisa grande parte das 162 telas reproduzidas em seu livro, mostrando como os quadros – e as obras de arte em geral – constituem fontes reveladoras e objetos de estudo iluminadores para a análise da vida social do período em que foram produzidos. A busca do detalhe, a atenção aos pequenos indícios que os quadros oferecem, não só através dos objetos e das pessoas retratadas, mas também das formas, suas constâncias e inconstâncias, e da “nervosidade” dos traços, são material farto na análise de Miceli que busca na totalidade das obras a síntese de uma realidade complexa vivenciada pelos modernistas, individual e coletivamente.

O livro termina, entretanto, deixando ao leitor uma pergunta, ou antes uma curiosidade. Afirma o autor que por volta da década de 1930, a interação entre estes grupos de mecenas e artistas passou a enfrentar conflitos que aos poucos inviabilizaram a produção artística nos moldes em que era feita até então. Se então a “festa” já havia chegado a seu fim – como lemos no título do capítulo

conclusivo do livro –, falta explicar com mais detalhe os conflitos internos do movimento que geraram este rompimento. Miceli sugere, no decorrer da segunda parte do livro, que tal separação foi decorrente das tensões entre os artistas “nacionais”, de famílias tradicionalmente brasileiras, como os Andrade e os Amaral, e os artistas “estrangeiros”, isto é, filhos de imigrantes ou eles próprios imigrados, como os Malfatti, os Segall e os del Picchia. Fica a impressão, portanto, de que os termos *nacional* e *estrangeiro*, que no início parecem ter sido lado a lado os formadores da arte pictória modernista, no final contrapuseram-se de modo a impedir o desenvolvimento artístico modernista segundo seu modelo fundador. Se assim ocorreu, caberia uma discussão mais aprofundada sobre os motivos desta disputa, bem como suas circunstâncias, seus episódios e suas conseqüências.

Talvez esta análise tenha sido propositalmente deixada de fora, por não constituir preocupação central do livro. Fica aqui, então, a sugestão para um próximo.

MICELI, S. **Nacional Estrangeiro**: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.