

UMA MODERNIDADE PARA UMA FALSA REVOLUÇÃO

Guilherme Bueno*
Professor da Escola de Belas Artes
Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil)

En los años 1930-40, período del gobierno Getúlio Vargas, el modernismo en Brasil se encuentra en una situación única: la aptitud de sus formas de incorporarse a una escala de la multitud lo alza a uno de los «estilos» oficiales del arte local.

Palabras claves: Modernismo brasileño: arte y arquitectura; Modernismo brasileño: años 1930-40; Modernismo brasileño: Era Vargas.

A MODERNITY FOR A FALSE REVOLUTION

Brazilian modern art under Getulio Vargas' Regime (1930-1945) found itself in a unique turning point: as some aspects of modernist forms favoured a scale for crowds, it would be embraced and sponsored as one among many other official «styles».

Keywords: Brazilian Modernism: Art and Architecture; Brazilian Modernism: 1930's – 1940's; Brazilian Modernism – Vargas Regime.

Artículo Recibido : 28 de septiembre de 2020
Artículo Aceptado : 15 de octubre de 2020

* gbueno_br@yahoo.com.br

O período entre 1930 e 1945, que vai do golpe de Estado liderado por Getúlio Vargas (a Revolução de 1930, encerrando a chamada República Velha) ao ocaso do Estado Novo, época em que ele exerce poderes ditatoriais, promoveu mais uma redistribuição de peso dentro das elites do que sua subversão completa. Mesmo proclamando o fim de uma era, a plasticidade de seu governo para assimilar diferentes camadas sociais foi seletiva, materializada na relativa inclusão de uma faixa da classe média composta por profissionais liberais, herdeira dos «bacharéis», e no paternalismo vigilante, determinando limites para aspirações da população pobre. Não obstante, foi um

momento que se enunciou renovador, emblematizando o credo da modernização. Sem recorrer ao fatalismo, nem especular exageradamente, talvez esse processo fosse inevitável – dadas as inúmeras turbulências em andamento –, e a melhor maneira encontrada pelo «novo» aparato oficial para lidar com isso (afora suas ações repressivas constantes) traduziu-se nesse ambíguo paternalismo, no qual o reconhecimento das multidões também é a criação de novos expedientes de seu controle, como se aduz na consolidação de leis trabalhistas e na supervisão das atividades sindicais.

De fato, nessa contextualização sucinta de duas décadas que viram sob o manto de Vargas uma guerra civil (a Revolução Constitucionalista, de 1932), a aproximação com as ditaduras nazi-fascistas e posterior ingresso na II Guerra junto aos aliados, interessa-nos especificamente no campo da arte e da arquitetura o sentido do termo «modernização». Sem querer estender uma discussão sobre marcos fundadores, podemos assegurar que desde os anos 1920 existia em curso no país uma *modernidade estética de século XX* – isto é, animada pelas respostas às principais correntes de vanguarda então atuantes na Europa (o episódio consagrado é a Semana de Arte Moderna de 1922 e seus desdobramentos imediatos), bem como, contrabalançando-a, a histeria anti-modernista que a tomava por conspiradora contra a civilização. No que, portanto, consistiria o diferencial dessa modernização a abrir a nova década, interpretada por Aracy Amaral como a fase em que a arte nacional se volta para a «questão social», num cenário com forte chance de combustão¹? Há alguns aspectos a serem assinalados: o primeiro, por enquanto indicado genericamente, é o aprofundamento de uma politização da arte, seja num intenso e problemático entrelaçamento entre ela e o sistema «pós-revolucionário», seja, por oposição, na resistência contra o último. O modernismo dos anos 1920, por mais que tenha se dedicado a investigar o país e suas matrizes, não representou de antemão um entrave à ordem estabelecida, uma vez que seus escândalos permaneceram restritos, a rigor, ao mundo da arte. Apenas quando entremeado à intensificação das convulsões da década seguinte é que seu perfil passa a ser crescentemente sentido no país como perigoso. Afinal, ele aglutina novos grupos: excetuadas figuras como Mario de Andrade e Di Cavalcanti – provindos da classe média –, somos forçados a admitir que o extrato social dos demais protagonistas dos anos 1920 corresponde um tanto àquele estereótipo do *snob* aristocrata que ofendia os pruridos acadêmicos (nisso incluída a relativa iconoclastia de Oswald de Andrade).

Ou seja, a arte podia ofender a moral, os bons costumes, o gosto, Monteiro Lobato, um ou outro cônego, esteta ou bacharel de Direito, mas não implicava nenhum risco maior, dado seu terreno estreito. Na virada da década, esse cenário começa a mudar: a geografia do modernismo tem sua expansão em rede nacional consolidada, bem como progressivamente garante seus postos na repartição governamental, num fenômeno de conformação de seu espaço social na

¹ Amaral, Aracy, *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*, Studio Nobel, São Paulo, 2013.

supracitada classe média – aquele difuso terreno no qual se misturam estudantes de diferentes procedências, *gauches*, advogados não praticantes, médicos bissextos, jornalistas, agregados da boêmia e tipos semelhantes. Mas, dentro dessas mudanças, catalisadas por uma crise econômica e política, há também laivos de *proletarização*: ele é vasto, escorrediço e multiforme, pois nele cabe de manifestações essencialmente populares (como o samba) a gestos semi-filantropos, como algumas experimentações de habitação social (aqui não podemos nos furtar de perceber a discretíssima presença de seus exemplos no catálogo da mostra *Brazil Builds*, promovida pelo MoMA em 1943 sob os auspícios tanto do escritório para assuntos Americanos da administração Roosevelt, quanto do governo brasileiro), ou, por fim, de uma incorporação contundente de temas sociais para além da atmosfera idílica do modernismo dos anos 1920 – a favela deixa de ser um outro Taiti à mão e é relacionada à angústia do êxodo rural; a chaminé deixa de ser o bibelô decorativo de pinturas – anteparo à doce e nostálgica melancolia do Brasil «ingênuo» – , passando a ser o ícone ambíguo do progresso e da alienação; o popular assume dimensões que não mais apenas a do folclore. São transformações notáveis o bastante para que se reconheça a necessidade de um mecanismo de controle mais complexo, que não se restringisse apenas à censura – ao contrário, apoiando em muitos casos a cooptação. Trata-se da admissão de que, mesmo que preventivamente, um lugar deve ser alocado a arte moderna.

A estrutura do governo Vargas organizou-se suficientemente para lidar com essa diversidade de demandas e ansiedades. Ela dispunha de seu infame Departamento de Imprensa e Propaganda (D.I.P.) para a difusão do regime. E em meio a tudo isso, dentro da máquina pública havia seus burocratas esclarecidos (apadrinhados políticos ou não, como ilustra o rol de agregados ao escritório do Ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema: os poetas e escritores Carlos Drummond de Andrade, Rodrigo Mello Franco e Mario de Andrade, o arquiteto Lucio Costa, dentre outros), para os quais o desejo de modernidade era real – e desses aqui citados, esse sentimento não implicava a perda de um vínculo afetoso com a cultura do passado colonial, traduzido aliás em sua atuação no Serviço de Patrimônio Histórico Nacional (SPHAN), órgão estatal de preservação da memória.

Em outras palavras, essa «modernidade supervisionada» se mostrava hábil para manobrar simultaneamente anseios estéticos, a emergência daqueles novos personagens, a crítica social, manifestações culturais potencialmente desviantes, protocolos de convivência (nada pacífica) com acadêmicos e sobretudo, uma premente emergência de um contingente de trabalhadores politizados, potencialmente arriscado e multiforme. Assim, acrescidos aos usuais expedientes repressivos, o Estado opta por bancar uma hipótese de modernidade (isto é, ele escolhe qual a *sua forma* para ela), de relativa flexibilidade, posto que inscrita num âmbito de ecletismo² – uma condição, a

² Aqui adaptamos a noção de ecletismo adotada por Nigel Blake e Francis Frascina ao tratar da pintura francesa do século XIX (por sua vez, derivada da T.J. Clark em seu livro *O pintor da vida moderna*. Paris

rigor, com a qual o modernismo brasileiro nunca deixou de conviver intrinsecamente ou inserido no campo cultural – ao mesmo tempo em que ele também agracia grupos conservadores. Nesse território planificado era possível contemplar-se, de um lado, o convite a Lucio Costa para elaborar o projeto de Ministério da Educação e, do outro, dar ouvidos a setores conservadores da direita, personificados em um integralista como Archimedes Memória, que, desgostoso por ter sua proposta para o prédio (vencedora do concurso aberto) cancelada, não hesita em escrever a Getúlio Vargas, advertindo-o da «gravidade não pequena [...] que esse arquiteto [Lucio Costa] é sócio do arquiteto Gregório Warchavchisk [sic], judeu russo de atividades suspeitas», vinculando seu círculo, prossegue Memória, ao «Clube de Arte Moderna, célula comunista cujos principais objetivos são a agitação no meio artístico e a anulação de valores reais que não comunguem no seu credo³». No Brasil, é difícil mensurar o limite entre exagero e realidade no pânico de Memória com o modernismo, sendo provavelmente um medo importado do «ouvir falar» sobre a Europa; entretanto, o Estado não se furta em prevenir-se do risco, e a maneira mais pragmática de coibi-lo é permitir a arte moderna, mediante determinadas circunstâncias (quando estas eram transgredidas a polícia se tornava o guardião da estética). Até porque uma revolução, mesmo quando falsa, precisa de símbolos para a transformação que propaga.



Figura 1. Esplanada do Castelo, Rio de Janeiro. Da esquerda para a direita: Edifícios do Ministério da Educação e Saúde Pública, Ministério do Trabalho e Ministério da Fazenda, década de 1940. Fonte:?

Um primeiro exemplo desse campo eclético modernizante poderia ser encontrado no centro do Rio de Janeiro (Figura 1), então capital federal, que

na arte de Manet e seus seguidores): «[...] o capitalismo engendrava uma rede cada vez mais diversificada e entrelaçada de talentos e capacidades, atitudes e expectativas, subculturas e formas de vida sociais, das quais a boêmia era um exemplo. Em uma sociedade assim, as diferenças, como as de gosto, moda e estilo, precisam ser cultivadas, mas é de grande auxílio para o sistema que elas possam ser administradas e integradas aos interesses do capital financeiro e da produção e consumo de mercadorias – como os produtos do mundo das artes». Blake, Nigel, Frascina, Francis, *Modernidade e modernismo. A pintura francesa no século XIX*, Cosac Naify, São Paulo, 1998, p. 66.

³ Memória, Archimedes, «Carta de Archimedes Memória a Getúlio Vargas, 1936», Lissovsky, Mauricio, Sá, Paulo Sergio Moraes de, *Colunas da educação. A construção do Ministério da Educação*, MINC/ IPHAN e Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, Rio de Janeiro, 1996, p. 26.

passava por mais uma remodelação «atualizadora», passados trinta anos da invenção de seu bulevar *belle-époque* aristocrático, a Avenida Central (para a qual havia congêneres como a Avenida Paulista – São Paulo – e a culminância na Praça da Liberdade – Minas Gerais). No alinhamento de três quadras que formam o conjunto edílico da nova malha governamental, implantada numa área conhecida como Castelo (em alusão ao morro homônimo desmontado, onde a cidade colonial florescera), defrontam-se os arranha-céus sedes do Ministério da Fazenda, do Ministério do Trabalho e do Ministério da Educação e Saúde Pública, cada qual em estilo próprio: classicismo fascista, *modern style* inspirado em Manhattan e, o último, mundialmente consagrado, guiado pelos cinco princípios de Le Corbusier (pilotis, terraço-jardim, cobertura plana, emprego de brise-soleil e fachada envidraçada em faces opostas, planta livre). Isso é ilustrativo de uma prática de acomodações nas quais, sem cessar disputas ou rearranjos entre tradição e futuro, modernos e acadêmicos, o aparelhamento estatal, ao invés de neutralizar uma posição em detrimento da outra, franqueia e loteia espaços e imagens simbólicas, controlando a escala de dissensos ou tornando todos dependentes do beneplácito público, prolongando e atualizando uma estrutura produtiva que Roberto Schwartz descreveu como a «lógica do favor»⁴, na qual o artista sempre se via dependente do paternalismo e sem muito fôlego nem margem para demoli-lo. O resultado disso é um fenômeno exemplarmente brasileiro: uma modernidade que recorre à chancela da tradição, mesmo quando persistem oposições fidalgas. É o que se percebe também na criação, em 1940, da Divisão «Moderna» do Salão Nacional de Belas Artes da Escola Nacional de Belas Artes ou na manutenção de um sistema de encomendas para o qual eram convocados tanto artistas acadêmicos quanto modernistas ou, por fim, no que representaria para o meio local a ascensão de Cândido Portinari, emblemático caso de um modernista dotado de todo repertório convencional. Ele, aliás, é o exemplo consumado da institucionalização de uma postura até então corriqueira, mas circunstancial – a «alternância de mãos» oscilante entre situações em que um mesmo pintor sentia-se à vontade para ser modernizante e quando ele *sabia* que devia atenuar seu estilo e amoldá-lo ao gosto oficial, em particular na produção de retratos de autoridades (antes dele, artistas como Georgina de Albuquerque, Timóteo da Costa, Rodolpho Chambelland, Belimiro de Almeida, os irmãos Bernardelli e outros encaixavam-se nesta acomodação particionada entre encomenda, gêneros artísticos e conveniência de estilo). Ou então, simplesmente dividia-se a demanda: para um afresco de Portinari, um

⁴ A «lógica do favor» – que não deixa de estabelecer elos com o personagem do *homem cordial*, de Sergio Buarque de Hollanda – foi descrita por Schwarz em seu famoso ensaio *As ideias fora do lugar*, no qual se debruça, dentre outros pontos, sobre o lugar social possível do «homem livre» (o profissional liberal) no Brasil do século XIX: «*Esquematisando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes da população: o latifundiário, o escravo e o "homem livre", na verdade dependente. Entre os primeiros dois a relação é clara, é a multidão dos terceiros que nos interessa. Nem proprietários nem proletários seu acesso à vida e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm*». Schwarz, Roberto, *As ideias fora do lugar*, Companhia das Letras e Penguin, São Paulo, 2014.

busto de Getúlio feito por um acadêmico como o norte-americano Jo Davidson, por exemplo; para um Mario de Andrade na Universidade do Distrito Federal, um líder acadêmico do porte de Oswaldo Teixeira na direção do Museu Nacional de Belas Artes.

Até aqui, expusemos uma suma familiar àqueles voltados para este período. Nosso próximo passo é discutir certas implicações simbólicas de uma plástica verdadeiramente moderna quando inserida nesta conjuntura ampla.

São Januário, não mais o Theatro Municipal. O novo teatro das massas.

Sem aprofundar no argumento e restringindo-se a uma observação pontual, há uma significativa questão de ênfase na escolha da imagem do Getulismo. Diríamos que é a diferença de porte de sua auto-representação: a crônica fotográfica registra sua frequência ao Theatro Municipal do Rio de Janeiro (templo da República Velha) em eventos oficiais, ou ainda os despachos no Palácio do Catete (sede da presidência), mas a força icônica cabe às demonstrações de massa nos desfiles do Estádio de Futebol de São Januário, detentor da maior capacidade de concentração de público no país até 1940 (e até 1930, a maior das Américas) e, num cômputo geral há nessa convocação um sentido ambivalente, pois a um só tempo tira proveito de uma tradição popular de festejos e celebrações coletivas e da capacidade de articulação multitudinária do proletariado urbano, no caso, neutralizando-o. Vale notar que a mesma turba, dentro de circunstâncias similares, é convocadas por Villa Lobos para apresentações corais. E esse é um dos pontos que nos interessa: como imprimir uma ação direcionada de concentração – o estádio – sob uma forma moderna? Houve uma conveniência e disponibilidade voluntária (mesmo que oriunda de outra intenção) entre o espaço moderno e as práticas coletivas. Um contingente significativo da teoria e produção do Entre-Guerras tocara nesse aspecto, motivada tanto por inovações tecnológicas quanto, acima de tudo, a expectativa de um novo papel social da arquitetura: assim temos nas sociais-democracias europeias e na primeira fase revolucionária das vanguardas soviéticas a ênfase conferida não só à habitação social, mas aos estádios, clubes sindicais, assembleias e tipos similares (ao ponto do concreto armado porventura ser disputado entre o partido que o vê como um cimento do proletariado e, do outro lado, seu emprego desde o século XIX pela Igreja⁵), no que correspondiam a novas formas (eventualmente seculares) de congregação social. A transformação do diálogo entre áreas circundante e edificada, no que concerne à arquitetura moderna, obtém um êxito decisivo, uma vez que a estrutura em pilotis libera a circulação na praça ou, em outro caso, lajes estendidas criam grandes espaços sem obstáculos. Falando concretamente, a crescente importância subjetiva aderida ao prédio do Ministério da Educação pelo regime demonstra toda sua

⁵ Forty, Adrian, *Concrete and culture: a material history*, Reaktion Books, Londres, 2012.

potência: o edifício, desde o início de seu projeto pela equipe reunida por Lucio Costa (que contou com a consultoria de Le Corbusier e teve dentre seus associados o jovem Oscar Niemeyer e o experimentado Affonso Eduardo Reidy, co-autor de um projeto como o Albergue da Boa Vontade) pautou-se em formas arrojadas para a época, que criassem a equivalência com o propósito da construção do *novo homem brasileiro*⁶ – veremos, não obstante, que esse novo homem brasileiro ainda pressupunha a manutenção calculada de uma divisão –, ao ponto de, mesmo alterado o desenho, permanecer durante um bom tempo a intenção de erigir na praça um monumento dedicado a essa figura alegórica (finalmente resultante no *Monumento à Juventude Brasileira*, de Bruno Giorgi e espelhada no grupo de *Prometeu estrangulando o abutre*, de Jacques Lipchitz, metáfora do conhecimento libertador). Resolvida sua forma definitiva e iniciada a construção, malgrado as incontáveis críticas e polêmicas, o edifício galga reconhecimento internacional, acelerado seja pela mostra *Brazil Builds*, seja pela repercussão na imprensa especializada internacional, encarnando *A modernização* (podemos dizer que sua forma é quase alegórica). Prolongando o impacto sentido desde 1939, com o Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York (a qual causara profunda impressão tanto do prédio, desenhado por Costa, Niemeyer e pelo norte-americano Paul Lester Wiener, quanto das pinturas de Cândido Portinari – que lhe valeriam inclusive um prêmio), perfaz-se o novo cenário para as massas; provam-no cerimônias como o lançamento da pedra fundamental do citado *Monumento à Juventude*, em julho de 1944 – a praça abraça a juventude uniformizada e ufanista. Arquitetonicamente, a liberação do terreno (uma comparação simples com o monólito fechado dos prédios vizinhos elucida o contraste) cria uma complementaridade entre sua capacidade de congregação horizontal e o anonimato coletivo e seriado das formas (e das pessoas) rumo ao alto, naquilo em que a individualidade é diluída no espetáculo do todo *formado por iguais*. No que os edifícios do Trabalho e da Fazenda assombram por lembrarem ao cidadão que ele estava do lado de fora de certos níveis decisórios, o da Educação sedutoramente convidava a agregação em sua área interpenetrada. Fazendo par aos painéis de azulejos (nem entramos aqui no mérito da funcionalidade), com sua evocação da pesca (uma pesca de almas, não menos), os elegantes e austeros pilotis, dotados de um enobrecido requinte advindo de seu pé-direito duplicado, suscitam o sentimento de pureza moral a um só tempo pertencente às diatribes arquitetônicas de «volta ao básico» quanto a fantasia de nossos modernistas de retorno a simplicidade das origens e a redescoberta primitivista do Brasil essencial, aquele não contaminado pela civilização postíça – no singelo estaria a «alma do povo». Como monumento, o edifício é uma cabeça de Janus: celebra a civilização em seu estágio mais avançado e alude àquele iniciático retorno, uma reinterpretação das origens.

⁶ Poderíamos dizer, aliás, que esta é uma ambição recorrente e obsessiva na história de nossa modernidade, mudando-se apenas as cores, e vai da primeira geração de Paulo Prado, Oswald de Andrade (com seu «homem serafiniano»...«primeiro passo para o classicismo brasileiro», em referência a seu segundo romance, intitulado *Serafim Ponte Grande*) até boa parte do discurso da arte construtiva local no imediato pós-Guerra.

Desde sempre consensual entre os prosélitos do modernismo de Costa e Niemeyer, perpassa nele a conciliação entre o novo e um «verdadeiro» entendimento da tradição: a coincidência no emprego de azulejos e granitos (por mais que sugerida inicialmente por Le Corbusier) cria uma continuidade tectônica, sempre rememorada por Costa no diálogo urbano entre o edifício e a Igreja de Santa Luzia, sua vizinha, inclusive nos seus tons de azul. A verticalização e a padronização, formas oriundas de processos industriais (ou que, no contexto brasileiro era uma simulação que mais os evocavam do que ilustravam), criam uma vertiginosa grandiosidade substitutiva ao fausto barroco, dominando tanto os remanescentes da antiga paisagem quanto sombreando os precocemente obsoletos marcos da República Velha, localizados a poucas quadras de distância. A escala dos primeiros arranha-céus varguistas não nasce apenas do crescimento do serviço público ou da necessidade de sua concentração, mas dão corpo a esse sentimento do novo, filho do progresso técnico. Para uma cidade que conhecera janelas de vidro há pouco mais de um século e apenas engatinhava em ter seu solo ocupado por edifícios de mais de seis andares, o impacto luminoso do *pan de verre* tomando toda a fachada sul era significativo, e o ritmo maquínico dos brise-soleil na parte oposta criavam uma metáfora espontânea: o apregoado funcionalismo não se restringiria ao desenho pragmático – de um lado, as formas do edifício *trabalham*; do outro, o pedestre, graças à transparência do vidro, vê em movimento a máquina do Estado em ação. Não por acaso, a fachada seria instrumentalizada depois, criando mosaicos luminosos quando de comemorações cívicas, isto é, tirava-se proveito de sua implantação no espaço público como modo de comunicação entre o poder e os transeuntes. A padronização, por sua vez, substituía as antigas alegorias e elementos classicizantes (cariátides, nichos, medalhões) por uma imagem na qual toda unidade existia enquanto engrenagem.

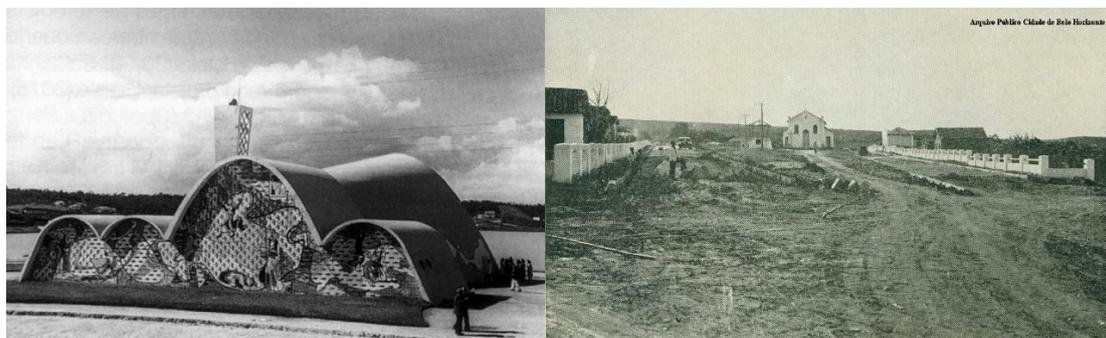
Não reivindico a hipótese de tais intenções serem previstas pelos arquitetos envolvidos, nem me deterei na discussão de sua dúbia colaboração com um governo autoritário. Este fenômeno não é exclusivo do Brasil e foi suficientemente examinado por revisões críticas há pelo menos trinta anos, no esteio da historiografia do modernismo. Desconfio não menos de um afã anacrônico de culpabilização dos modernistas. O nosso fio condutor é menos a adesão dos artistas e mais a *aderência* revelada pela arte e arquitetura modernas em ter suas formas apropriadas por sistemas discutivelmente modernos e o impasse dessas se ajustarem a situações a princípio contraditórias à crença da modernidade como ruptura absoluta.

Feita essa colocação, passemos para a continuação «natural» do edifício do Ministério da Educação, o conjunto arquitetônico da Pampulha (Belo Horizonte, Minas Gerais) que, nas palavras de Ítalo Campofiorito demarca a mudança de uma arquitetura moderna *no* Brasil, para uma arquitetura moderna *brasileira*⁷. As quatro construções – uma casa de baile, um cassino, a sede de um

⁷ «O Ministério da Educação é um prédio extraordinário para a história da arquitetura mundial. Ele é um exemplo extremo de arquitetura moderna no Brasil. Sua construção começa em 1937 e termina em 1945.

clube esportivo e uma igreja (havia planos para outros equipamentos, não concretizados) – surgem no projeto de expansão da malha original de Belo Horizonte, então uma cidade moderna de menos de 50 anos que, como outras capitais, via-se submetida também a um processo de precoce renovação. Que a imagem da elite esteja apta a incorporar em si o sentimento do novo é um fato relevante; há que se notar que as circunstâncias permitiriam sem traumas que essa expansão da cidade poderia ter abrigado um Trianon, templos em ruínas e que tais... no entanto, há uma *opção* pelo século XX. O paralelismo entre um discurso de gestão e a promessa do futuro fazem-se por si mesmas. A sofisticação está em como se assimila e se *concerta* o devir com a tradição. Lucio Costa e Niemeyer deram um exemplo bastante sensível na construção de um hotel em Ouro Preto (1938), no qual o desenho do último e a chancela do primeiro conciliavam a modernidade com a escala sem pastiche do passado. Na Pampulha, em especial na Igreja de São Francisco, o diálogo atinge um patamar único.

Um conjunto: uma igreja e um clube



(Figura 2, esquerda) Oscar Niemeyer. Igreja de São Francisco de Assis; (Figura 3, direita) Vista da antiga região da Pampulha. Ao centro, a capela de Santo Antonio de Pádua.

A conquista da região da Pampulha, periférica ao centro de Belo Horizonte, respondeu a uma necessidade prática (reservatório de água) e a uma oportunidade simbólica (expandir os limites, atrelando-os ao discurso da modernidade inadiável). O bairro foi erigido sobre uma área rural existente desde o fim do século XVIII e substituiu parcialmente, ou melhor, conciliou a *velha Minas* (berço e protagonista de toda a recuperação identitária do Barroco) com a nova. O conjunto em si é, para além da divisão social dos seus imóveis, um protótipo expandido das bases do urbanismo moderno: área verde com ar puro (ainda que isso já existisse lá...; talvez devamos dizer: ordenação e civilização de área verde), espaço para desenvolvimento físico e mental, salões de divertimento mundano (o elitista Cassino, numa margem e, a sua frente, a popularesca Casa

Nesse período, o conjunto da Pampulha foi inaugurado. Pampulha é, com certeza, o início, o princípio, no melhor nível possível, da arquitetura brasileira moderna, que não há que se confundir com a arquitetura moderna no Brasil». Campofiorito, Ítalo, «Moderno não é estilo (entrevista com Eduardo Jardim, Luiz Camillo Osorio e Otavio Leonídio)», Campofiorito, Ítalo, *Olhares sobre o moderno. Arquitetura, Patrimônio, Cidade, Casa da Palavra*, Rio de Janeiro, 2012, p. 24.

de Baile). Avança-se sobre o terreno tal como a modernidade em si também seria uma conquista irresistível sobre as adversidades do passado.

No entanto, o que temos aqui não é o apagamento total, e sim a escolha cuidadosa de paralelos e remanejamentos. Apesar da Pampulha ser até então uma área rural, quase uma terra de ninguém, a intervenção sobre ela não tomou o simples partido de uma entrada avassaladora que extinguisse abruptamente o passado. Ao contrário, ela assegurou a lógica conciliada de atualizações e contrapontos: o Cassino, ponto de encontro da elite e símbolo de cosmopolitismo, erguia-se sobre um promontório, repetindo o esquema topográfico de coroamento igreja/cidade. A Igreja de São Francisco de Assis, por sua vez, detinha algo especial: nascida de um gesto – para usar o termo clássico de Serio Buarque de Holanda – tipicamente «cordial» (o desejo do então prefeito Juscelino Kubitschek de homenagear o santo de devoção de seu pai, usando os fundos da cidade), ela era o *pendant* a Capela de Santo Antônio de Pádua, erguida pelos antigos proprietários do local. Mais além, sua existência pressupunha e perfazia o vínculo com ela, naquele equilíbrio sem desgastes traumáticos e de apara de atritos entre o novo e o antigo – este último, apesar de não mais praticado, não merecia ser tratado como *ultrapassado*. Para nós é relativamente secundário o fato da obra religiosa de Niemeyer ter levado mais de uma década para ter sido consagrada (nesse ínterim, cogitou-se, em 1946, transformar o edifício em um Museu de Arte Moderna); importa assinalar seu pertencimento ao escopo da invenção varguista acima registrada: uma criação moderna precisa resgatar para si um precedente complementar na tradição.

Se esse argumento soa evasivo, pensê-mo-lo por outro caminho. *Todo* o conjunto da Pampulha é uma migração e recuperação de práticas paternalistas de sociabilidade sob formas plasticamente renovadas. Ou, num jogo de palavras, é a *modernização* delas, a sua salvaguarda numa «nova» estrutura. De fato, tamanho empreendimento estatal só poderia existir no Brasil se atrelado a tal compromisso. O Iate: a cultura do corpo do novo homem eugênico (não é demais lembrar que o regime Vargas fomenta a implantação universal do ensino de Educação Física) – ou ainda, a posterior conversão (e ratificação) de um modelo de agregação extensivamente explorado pela arquitetura moderna – o clube – num aparato de bem nascidos, perfazendo a junção entre esse novo homem ideal e sua procedência; o Cassino é a apoteose do capital especulativo afluente, o teatro da suspeita riqueza pós-crise de 1929 (e um memorial ao ouro historicamente escoado, motor de desenvolvimento de Minas), complementado pela vigilância aos divertimentos na Casa de Baile, no melhor estilo de concessão compensatória (ao invés de reuniões clandestinas em muquifos suspeitos ou festas duvidosas, alegrias supervisionadas). E a Igreja implanta-se como ponto nodal, um gesto *de renovação da fé nas instituições*. O arco, inspirado no hangar de dirigíveis de Freyssinet (sem deixar de respeitar o desenho nave-abside-capela), converte-se na abóbada do firmamento. Seu parabolóide afunilado é convidativo: funcionalmente falando, substitui um equipamento novo do século XX (o hangar) num tipo de edifício historicamente assentado (a igreja); no mesmo tom, considerado simbolicamente, o modelo coletivo do clube operário é

adaptado para uma instituição estável, traduzida no movimento congregacional da praça para o interior da igreja catalisado pela forma do prédio, uma bela ermida de concreto, banhada pela delicada luz bruxuleante vinda dos reflexos da água, filtrada pela frente parcialmente envidraçada com brise-soleil e caindo direto do céu pela estrita faixa que separa o corpo principal do bloco posterior. Seu revestimento interno em madeira, além do controle acústico, cria um interior íntimo, aconchegante e acolhedor, ao atenuar o efeito bruto do concreto – cuidado semelhante foi adotado com as pastilhas no exterior –, resultando numa variação simplificada e abstrata do forro característico das igrejas do período colonial. O madeiramento desse forro se prolonga em charneira nos brise-soleil que protegem externamente o coro. Dotado de uma perspectiva acentuada, o corpo principal converte a fé nas formas modernas numa fé pelas instituições constantes. A igreja «moderna» só existe para garantir sua continuidade junto a antiga, de modo as duas se confirmarem mutuamente, segundo apontamos na relação indicial entre *São Francisco* e *Santo Antônio de Pádua* (Figuras 2 e 3). Em outras palavras, a multidão é convidada a ser reconduzida à Igreja (se a abandonou um dia), sendo o estranhamento estético secundário (mas não a chancela da consagração internacional) ao fato de, independente de ser uma arquitetura moderna ou tradicional, ambas celebrarem uma fé impingida por classes. Se me for permitida uma certa liberalidade crítica, sem querer impor pressupostos ao formalismo de Niemeyer, diria que o espanto causado entre a disparidade de suas curvas e a finalidade do edifício não se furta a propiciar um certo contraste «barroco». A escolha por uma igreja, assim como o estádio, ratifica-a *como o conveniente teatro das multidões*. Não há modernidade que não possa ser recuperada. O outrora arco de hangar transmuta-se em braços divinos vindo do alto a *proteger* a comunidade. O imenso painel de azulejos desenhado por Portinari, arrematando a fachada posterior, repete agora não só a união com uma herança colonial (aventada em seu primeiro uso no Ministério da Educação), mas com o mesmo peso, com o monumento do presente, isto é, o edifício carioca.

Portinari

Nosso último personagem, Cândido Portinari, será nesse cenário uma figura emblemática, pois através dele se cristalizam as diferentes posições em jogo na arte durante a Era Vargas. Portinari formou-se na Escola Nacional de Belas Artes como o herdeiro dileto do academicismo, sendo laureado com o Prêmio de Viagem à Europa, de lá retornando como adepto de última hora do modernismo (antes mesmo de desembarcar em seu retorno, do navio ele já proferira algumas diatribes, avançando sua nova causa). Sua ascensão de filho de camponeses humildes até as honrarias internacionais (Medalha de Prata do Carnegie em 1939, por conta de seu quadro *Café*) é meteórica e logo as encomendas oficiais e particulares avultam. Antes da década de 1940 findar, o pintor já contara com uma exposição individual no MoMA e, pelo menos até

1948, havia mais obras dele no acervo do museu nova yorkino do que de Jackson Pollock. Mario de Andrade identifica nele o protótipo de modernista brasileiro equivalente a Aleijadinho, mestre da arte colonial e o trampolim para uma eventual internacionalização cultural. Por mais que alvejado pela crítica reacionária, era patente para todos que Portinari tinha como tema o povo e a representação do homem brasileiro, assim como um leque de motivos tradicionais (retratos, maternidades, cenas de costumes) e mesmo recusado por aquela, sua habilidade era *legível* para qualquer público, afinal, ele dominava o *métier* e sabia executar transposições de um «estilo» acadêmico para um «moderno» com prodigalidade, diferindo da aspereza de um contemporâneo também interessado pela arte social como Lívio Abramo ou no momentoso perfume de *Neue Sachlichkeit* de seu rival Di Cavalcanti. Isso fica evidente no seu processo – em especial em obras monumentais (excetuados alguns painéis de azulejos), nos quais ele respeita todas as etapas de criação das *grands machines*, indo das academias individualizadas de tipos, passando pelos detalhamentos anatômicos até os estudos preparatórios de composição, com versões preliminares de fundos, chegando a sua concatenação com as figuras. Era um caso singular de *juste milieu*, tanto por ele aplicar essa economia pictórica travestida em aparências modernas quanto por ela de fato ter em seus personagens um justo meio termo entre os padrões acadêmicos (do emprego homogêneo da armadura do claro-escuro e das perspectivas linear e aérea até o escrúpulo com a anatomia) e o pós-cubismo do Picasso neoclássico⁸. As formas, contudo, não contemplam somente uma fusão de *gostos* antitéticos; elas igualmente contemporizam a imagem heroica do trabalho. Nesse ponto chegamos àquilo que enunciei como uma forma renovada de arcaísmo que se desprendia do popular idílico do primeiro modernismo para um popular calcado numa sociedade de classes.

Guardada a substancial distância entre uma Europa industrial e proletarizada e um Brasil predominantemente rural, as formas de representação do trabalho, assim como a escolha de quem o personifica é uma questão-chave no imaginário moderno. Ainda que pudéssemos mencionar pintores brasileiros «socialistas» como Eugênio Sigaud, há um sobreposto grau de realismo e idealização em seus operários (por vezes versões quase atualizadas e mais musculosas dos escravizados desenhados Debret) no qual a ideia de trabalho é transferida para uma esfera semi-abstrata – isto é, aquele determinado tipo pintado representa alegoricamente *O Trabalho, O operário*, do mesmo modo como o monumento de Bruno Giorgi o faz com *A Juventude Brasileira*. Casos desviantes dessa lógica poderiam ser facilmente censurados ou secundados pela política cultural do sistema (por exemplo, o *Convite à greve*, de Oswaldo Goeldi). O dado adicional nesse retrato composto – do qual Portinari teria excelência – é que o teor crítico passa por um deslocamento e uma sublimação. Sendo mais específico, evoco a comparação prometida entre as imagens produzidas na Europa Central e no Leste (vinculadas à esquerda) com aquelas criadas durante

⁸ Zilio, Carlos, *A querela do Brasil*, Relume Dumará, Rio de Janeiro, 1997.

o Varguismo. Entre o final dos anos 1920 e a primeira metade da década de 1930, diversos filmes são produzidos no Velho Mundo tematizando o canteiro de obras, seja nos seus antecedentes (a fábrica produtora de materiais), seja na sua dinâmica, como notamos nas obras de Paul Wolff. Sobressai em todos não só o vínculo coletivo, mas aquilo que chamaríamos de *materialidade do trabalho*, a saber, ao invés da individuação do trabalhador ou de sua alegorização, o que existe é sua visualidade como uma atividade de classe, que, como tal, traz consigo implicada sua ideologia e seu desejo de ruptura. Ademais, são sempre experiências de escopo urbano, posto que descontadas as nostalgias exóticas, modernidade e vida urbana reivindicam-se como termos complementares, senão sinônimos.

O que temos no Brasil? *O lavrador de café*, pintado por Portinari em 1934, no fresco esplendor de seu refinamento técnico. Ou ainda jangadeiros, pescadores, seringueiros... enfim tudo que nos lembraria (ou recalcaria) o desconforto de uma modernidade periférica, mas que, por outro lado, enquanto tipos arcaizados, isto é, transpostos para aquela temporalidade abstrata e *a-histórica* a que me referi, atenuam a tensão do presente, movendo-as para um espaço quase mítico ou evocativo de um mundo anterior ao nascimento do articulado e politizado proletariado. O modelo de Portinari é a junção de uma pose extraída do repertório da estatuária clássica (basta um registro das antigas aulas de escultura na Escola Nacional de Belas Artes para confirmarmos sua procedência) com o ideal mestiço do homem brasileiro vislumbrado por Mario de Andrade – aliás, numa certa resposta do poeta à hipótese eugênica de Paulo Prado. O lavrador não é um ícone coletivo de revolta, mas a recuperação de um popular ancestral *preso à terra-mãe* (é uma ironia que nosso modernismo começa em lavouras de passado escravocrata) que se moderniza ao ser inscrito, no campo da cultura, como um personagem (o que falo do lavrador de café de Portinari vale para os cacauzeiros de Jorge Amado⁹) e no campo da política ao ser «incluído» na legislação trabalhista de Vargas. Mas nem o lavrador, nem o cacauzeiro, nem o jangadeiro, nem mesmo os operários existem como entidades políticas / politizadas, e sim como monumentos épicos descarnados (pense-se na estrutura composicional tanto plástica quanto literária) a serviço da construção de um Estado que parece acolhê-lo em gratidão ao seu esforço hercúleo, mas antes vigia qualquer resquício transgressor. Afinal, esse trabalhador, sábado à noite vai ao baile (quicá contempla e sonha com o Cassino) e no domingo... à missa – seja ela numa igreja modernista ou tradicional... o que importa é que não se rompam os rituais à moda antiga; nada de clubes... «células comunistas», para lembrarmos da sentenças de Archimedes Memória.

Assim como a arquitetura de Costa e Niemeyer, motivada inclusive pelos pendores poéticos de ambos, temperara o funcionalismo modernista radical com a convicção de que a arquitetura *ainda era uma arte* (e como tal, impulsionada pelo prazer no belo), a pintura de Portinari se legitima ao viabilizar um ponto de

⁹ Ainda que em Jorge Amado esses tipos tenham sua revolta não raro expressa numa latência sexual, o que não ocorre em Portinari.

contato entre tradição, história e uma *épica moderna*, amoldando-se a uma transigência mais de uma vez acionada não só pela política cultural do momento, mas da política como um todo. Na arquitetura, observa-se a relativa naturalidade com que passadiços são familiarizados a mezaninos, muxarabis a tijolos vazados, assim como outras reinterpretações plasticamente ricas, para não esquecer a mitologia das curvas barrocas (ou de que uma exposição como *Brazil Builds* precise demonstrar que nossa modernidade paga seu tributo a uma compreensão legítima e estelar ao Brasil ancestral, ao invés de aniquilá-lo enquanto emblema de velhas práticas e instituições ainda reincidentes). Nas artes plásticas, há a adoção da aparência moderna, mas, como afirmei, os pressupostos de composição e a mecânica de legibilidade e exortação – a lógica produtiva interna da obra acadêmica – seguem praticamente inalteradas, sendo antes uma discórdia de gosto do que a erradicação de antigos modos em prol da fundação de um novo absoluto e radical. Recorrendo a uma analogia da qual me vali em outras ocasiões, Portinari *sindicaliza* o modernismo do mesmo modo como Vargas o faz com o trabalho, o que nos dá uma pista sobre a sua notoriedade (Portinari foi o único artista no Brasil que teria gerado uma escola de discípulos, os “portinaristas”, um fenômeno sem precedentes e sem repetição). Não haveria ninguém mais autorizado, por ele dominar os diferentes repertórios abraçados pela política cultural de “contemporização” do regime. Se voltarmos no tempo e pensarmos que o escopo da representação brasileira na Feira de Nova York tem como protagonista o café (dos objetos expostos às grandes telas de Portinari), sobressai a dualidade de testemunharmos um modernismo que, descolando-se da República Velha, não se exime contudo de devotar-se a celebração de uma *economia do passado*, bem como do tipo de trabalhador a ser conservado.

Esboçemos algumas considerações finais. Teriam os modernistas docilmente submetido sua linguagem à ditadura Vargas? Não creio nessa hipótese por algumas razões: a primeira é a de generalizar o sentido de modernismo no Brasil, pois, como indicado, havia um espectro variado de investidas que iam da nem sempre pacífica negociação com o governo até a oposição caída em clandestinidade. Essa variação de nuance, explícita na oposição entre modernistas de esquerda (comunistas, socialistas e anarquistas) e o verde-amarelismo de feição integralista, teve em determinados momentos antes do pacto com os aliados, tons intermediários, que muitas vezes, por incrível que pareça hoje, louvavam simultaneamente Stalin e Mussolini. Mas também não satisfaz simplesmente reduzir todos estes indivíduos a «homens de seus tempos», sob pena de resolver tudo pela lente genérica do *Zeitgeist*. A segunda razão, eu a descreveria mais como uma indulgência recíproca entre artistas e Estado do que necessariamente uma aliança tácita e proposital. Sendo mais específico, não foram os artistas que conformaram sua linguagem ao poder, mas, ao contrário, a ditadura varguista percebeu com agilidade e astúcia que poderia, como promoção de uma de suas imagens de modernização, se apropriar, ressignificar e usufruir de suas formas (patrocinadas ou não por ela), aptas a serem amoldadas ao seu discurso, estando tão disponíveis quanto as demais correntes (o que chamei de uma das interpretações de ecletismo), no caso do

modernismo havendo sua acelerada incorporação após a cooperação com os Estados Unidos, criando com ele uma partilha de estética. Mas por que *esta* versão do modernismo? Numa primeira visada, porque num todo, eram as melhores contribuições. No entanto, suponho que a resposta vem pela inclusão de um último dado cronológico: na exposição de arte latino-americana realizada no Riverside Museum (Nova York) entre 1939 e 1940, sob os auspícios da Feira Mundial, havia um pouco de quase tudo, no que dizia respeito ao Brasil: de acadêmicos a modernistas. Curiosamente, Portinari não consta da lista, mas é fácil entender, pois logo em seguida ele realiza uma extensiva mostra no MoMA, desdobramento natural do sucesso do Pavilhão da Feira. Em resumo, não eram necessariamente as imagens que melhor retratavam o Brasil, mas aquelas recebidas como as suas melhores. Enquanto promoção internacional, seu sucesso (no caso do pintor havia o paralelo com os muralistas mexicanos; no dos arquitetos, com as vanguardas), era plausível que a recepção favorável deste extrato específico fosse identificada como uma chave importante para o Estado Novo. Prolífica, ela gerava melhor repercussão interna e externa, tutela perceptível no texto de apresentação do país na mostra: “A influência da Revolução política de 1930 trouxe reconhecimento às escolas de pensamento moderno através do ministério da educação, que controla as organizações federais de arte¹⁰”. Essa versão de modernismo acabava servindo como providencial e discutível prova de que, valendo-nos ironicamente das palavras do secretário da Feira, Henry A. Wallace, a “América [como um todo] *estava chegando* à maturidade¹¹”.

¹⁰ Riverside Museum, *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art*, Riverside Museum, Nueva York, 1939, p. 31.

¹¹ *Ibidem*, Não paginado.

Bibliografia

- AMARAL, Aracy, *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*, Studio Nobel, São Paulo, 2003.
- BUENO, Guilherme, «Lasar Segall, Cândido Portinari – sendas e encruzilhadas do modernismo brasileiro», Baptista, Anna Paola, *Mario de Andrade e seus dois pintores. Lasar Segall e Cândido Portinari*, Museus Castro Maya, Rio de Janeiro, 2015 (pp. 69-87).
- CARDOSO, Rafael, «O intelectual conformista: arte, autonomia e política no modernismo brasileiro», *O que nos faz pensar*, vol. 26, n° 40, 2017 (pp. 179-201).
- CAVALCANTI, Lauro, *As preocupações do belo*, Taurus Editora, Rio de Janeiro, 1995.
- LISSOVSKY, Mauricio, Sá, Paulo Sergio Moraes de, *Colunas da educação. A construção do Ministério da Educação*, MINC/ IPHAN e Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, Rio de Janeiro, 1996.
- RIVERSIDE MUSEUM, *Latin American Exhibition of Fine and Applied Art*, Riverside Museum, Nueva York, 1939.
- WILLIAMS, Daryle, *Culture Wars in Brazil: the First Vargas Regime, 1930-1945*, Duke University Press, Durham, 2001.
- ZILIO, Carlos, *A querela do Brasil*, Relume-Dumará, Rio de Janeiro, 1997.