A CULTURA E SUAS FORMAS

Maria Eugênia Dias de Oliveira
UFMG

A criação artística é tradicionalmente considerada como uma forma privilegiada da representação que o homem faz de si mesmo e de sua época. As obras de arte cristalizam as realizações bem-sucedidas do espírito e testemunham a capacidade de criação e a compreensão da sociedade onde surgem. Forma de expressão mobilizadora de sentimentos, nem sempre a arte suporta bem a justificação racional de seus propósitos sem se transformar em algo alheio ao seu próprio campo de ação.

Na atualidade, a prática da arte ainda representa um elemento de reconhecimento e identificação do indivíduo com o seu meio? Em que medida a cisão anunciada por Hegel entre a arte e a sua capacidade de representação do mundo é definitiva e deve ser considerada como característica de nossa época e definidora de sua especificidade?

Na última década do século XX, a definição da arte é uma questão primordial para a compreensão da época em que vivemos. Tendo alvorecido sob uma polêmica acesa a respeito de formas de expressão radicalmente novas, a centúria encerra-se sob o fogo cruzado de teorias que apontam a esterilidade desse longo debate e a descrença em soluções abrangentes.

O prenúncio hegeliano teria efetivamente se realizado. A morte da arte expressa-se na perda de sua capacidade comunicativa específica: a arte não mais desperta o prazer estético, ao contrário, desenvolve-se como uma interminável peroração crítica sobre o ato de criar.

A experiência contemporânea enfatizou certos aspectos da criação e da percepção artísticas como decorrência de suas condições sócio-econômico-culturais. O desenvolvimento do processo de industrialização e sua extensão à produção cultural altera radicalmente o panorama onde se desenvolvem as atividades de criação. A vigência de modos de reprodução técnica aplicáveis tanto à divulgação das obras de arte tradicionais como ao processo de criação artística atual introduzem novos valores na apreciação e na elaboração do produto cultural¹.

A institucionalização da educação formal e a escolarização concebida como mecanismo de capacitação para papéis profissionais pré-definidos ocasionaram o crescimento do número de indivíduos que consideram necessárias a aquisição do conhecimento especializado e a posse da cultura. As facilidades introduzidas pela imprensa escrita e falada, as novas possibilidades surgidas com os meios audiovisuais estendem a divulgação cultural a um público ampliado.

O próprio processo de divulgação cultural torna-se problemático: seus agentes vão lidar com os eventuais receptores dentro da lógica da oferta e da procura característica das técnicas de mercado. Estabelecem-se "níveis" de recepção: na dependência de sua capacidade de compreensão, o público é submetido a recursos persuasivos específicos para cada "auditório" que se pretende alcançar. O conteúdo cultural tradicional ou a criação recente são embalados de acordo com "níveis" alto, médio e baixo com vistas a atingir o público almejado².

É interessante observar que justamente na nossa época, quando, pela primeira vez na história, é possível ter acesso à quase totalidade da cultura humana a partir das facilidades criadas pelos meios de comunicação, não temos mais capacidade de formular conceitos e definições totalizadoras e, no campo da arte por exemplo, cada vez mais lidamos com definições tópicas e avaliações restritas a casos específicos.

A energia revolucionária, proveniente da concepção política moderna, inaugura no século XX um processo de reconsideração abrangente da criação artística e busca redefinir ou reencontrar a causa originária do processo de criação. Todo o longo percurso teórico desenvolvido desde a Grécia para a conceituação da arte é provisoriamente posto entre parênteses: procura-se a justificação própria da "nova" concepção de criação.

Introduz-se assim um dos critérios recorrentes da feição contemporânea da arte. O ineditismo acalentado como valor primordial não permite buscar no passado os parâmetros para a avaliação do que pretende estar surgindo agora pela primeira vez. A época atual se concebe como moderna, e a definição específica de sua modernidade manifesta-se como crítica ao passado imediato e rompimento com a continuidade da tradição³.

1. Cf. BENJAMIN, W. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.

2. Cf. MACDONALD, D. *Against the American Grain*. New York, Random House, 1962.

3. Cf. PAZ, O. *Os Filhos do Barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

A reconsideração do tempo da experiência, a vontade de determinar um presente sem vinculações com o passado (pelo menos com o passado imediato) identifica-se com a vontade de ser diferente. Diferente de quê? A diferença inclui sempre uma vinculação ao momento anterior e ao momento atual. A diferença moderna vai expressar-se como uma “paixão crítica” que, recusando princípios preestabelecidos, busca na mudança contínua a sua razão de ser. O tempo moderno é um novo tempo; o culto do presente desenvolve-se em torno de sua forma mais pura e imediata: o agora.

O século XX levou às últimas conseqüências a crise do moderno. O emprego apelativo do termo “Modernismo” assinala com freqüência tendências dissonantes apenas identificadas pela vontade recorrente de destruir as formas passadas herdadas da tradição. O Modernismo transforma-se em termo genérico e sempre provisório, usado para designar todas as facetas culturais de nosso século: Simbolismo, Impressionismo, Imagismo, Vorticismo, Ultraísmo, Futurismo, Expressionismo, Dadaísmo, Surrealismo... são apenas alguns “ismos” inscritos sob uma rubrica ampla demais. Não há como negar no entanto a internacionalização do espírito moderno em uma extensão que vai de Chicago a Moscou, de Nova Iorque a Paris, de Milão a Lisboa, de Madri ao Rio de Janeiro e São Paulo.

A Semana de Arte Moderna de 1922 — marco definidor da presença do espírito moderno entre nós — deve ter o seu significado crítico reconsiderado na ocasião dos setenta anos de sua realização. O que ela representou para os seus participantes e o que representa hoje como tomada de consciência de nossa situação cultural?

Nações como a nossa, surgidas de um processo de colonização, ressentem o caráter inautêntico, postiço, imitado de sua cultura. Existe um caráter nacional brasileiro? Uma cultura e uma arte brasileiras? As comemorações do Centenário da Independência constituíram em 1922 ocasião para que um grupo de artistas brasileiros (todos eles com formação européia e alguns com recente passagem pelo Velho Continente) concebessem o “evento inaugural” do Modernismo no Brasil.

“Provavelmente sugerida por Di Cavalcanti e logo aceita por Graça Aranha, que tomou a iniciativa de pô-la em prática, a Semana de Arte Moderna realizou-se no Teatro Municipal, entre 13 e 17 de fevereiro. Três ‘festivais’ constavam do programa, que incluía uma parte literária, uma musical e uma plástica. No dia 13, segunda-feira, teve lugar o primeiro festival, aberto por uma conferência de Graça Aranha, ‘A Emoção Estética na Arte Moderna’, ilustrada com música executada por Ernâni Braga e poesia por Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho, seguida da execução da música de Vila Lobos: da segunda parte constou uma conferência de Ronald de Carvalho, ‘A Pintura e a Escultura Moderna no Brasil’, e a seguir solos de piano por Ernâni

Braga. Na quarta-feira, dia 15, transcorreu o segundo festival: o programa consistia numa palestra de Menotti del Picchia, ilustrada por poesia e trechos de prosa por Oswald de Andrade, Luís Aranha, Sérgio Milliet, Tácito de Almeida, Ribeiro Couto, Mário de Andrade, Plínio Salgado, Agenor Barbosa e dança pela senhorinha Yvonne Daumeri; a seguir, solos de piano de Guiomar Novais: no intervalo, Mário de Andrade proferiu palestra na escadaria interna do teatro, acerca da exposição de artes plásticas: na segunda parte, Renato Almeida falou da 'Perennis Poesia', seguindo-se números de canto e piano: o programa do terceiro festival, no dia 17, incluía a música de Vila Lobos. Ao mesmo tempo, o saguão do teatro exhibia pinturas de Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Martins Ribeiro, Zina Aita, J. F. de Almeida Prado, Ferrignac, Vicente do Rêgo Monteiro, arquitetura de Antônio Moya e George Prziembel, escultura de Victor Brecheret e W. Haarberg"⁴.

A transcrição do programa da Semana de Arte Moderna não constitui aqui uma simples enumeração das atividades desenvolvidas, mas serve para que se possam expor com clareza alguns dos aspectos que atestam a presença de uma concepção "moderna" da cultura entre os seus artistas e organizadores.

Em primeiro lugar, deve-se destacar a apresentação, durante os três dias, das várias formas de expressão artística: música, balé, poesia e trechos literários, pintura, escultura, arquitetura. O evento cultural procura realizar-se como ocorrência simultânea de manifestações diversas, unidos os seus autores pela vontade comum de criar um marco, um ponto de partida para a moderna cultura brasileira. Na trilha da observação de Antônio Cândido sobre os arcades mineiros do século XVII, podemos apontar na Semana de Arte Moderna de 1922 características de uma genuína produção nacional: os produtores culturais têm clara consciência de seu papel e sua relação com o público se faz através da manipulação da linguagem expressa em forma e estilos diferenciados. Ainda que em si mesma a Semana apenas representasse a existência de um processo cultural mais amplo no seio da sociedade, ela traduziu o grau de consciência cultural alcançado àquela época.

Em segundo lugar, a enumeração dos eventos realizados aponta a presença de conferências e preleções no campo da estética e da filosofia da arte, "ilustradas com músicas, poesia e trechos de prosa" ou agregadas a exposições de artes visuais. Novamente aqui a Semana é "moderna" na acepção específica que o termo adquiriu na primeira metade do século XX.

Um dos sintomas da suposta "morte da arte" tem sido identificado como uma sobreposição da explicação racional à fruição estética, adiando-a e até mesmo, em uma época em que a reflexão estética recusa

4. MOISÉS, M. *História da Literatura Brasileira. V. Modernismo*. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1989.

qualquer caráter axiológico, fornecendo as chaves para uma compreensão “plena” da obra de arte. Esta questão é assim formulada por Umberto Eco: “Se a obra de arte (moderna) se torna cada vez mais a enumeração concreta de uma poética (...) e se o primeiro discurso que surge espontaneamente em torno de uma obra contemporânea é precisamente o da determinação das intenções que exprime, da descrição dos modelos operacionais utilizados e das estruturas a que deram lugar (...), este discurso não esgotará então tudo o que se pode dizer a respeito da obra?”⁵.

A justificação teórica, o discurso sobre a criação e a fruição artísticas, tão característicos das vanguardas históricas no século XX estão presentes na estruturação da Semana e constituem parte importante de sua feição própria.

Em terceiro lugar, já se acham presentes nesta primeira apresentação da vontade modernista alguns aspectos persistentes na definição do movimento modernista como um todo. A Semana de Arte Moderna dá início ao período heróico do Modernismo brasileiro. Este primeiro período, o período da “destruição” vanguardista, estende-se até 1928 quando Oswald de Andrade lança o Manifesto Antropofágico e são publicadas obras importantes como Macunaíma.

Os pronunciamentos surgidos nesse período apresentam o mesmo caráter lúdico que caracterizou a Semana. Temos Klaxon (1922), Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924), A arte moderna (1924), Para os cétricos (1925), Terra Roxa e Outras Terras (1926), Festa (1927), Manifesto do Grupo Verde de Cataguases (1927), Manifesto Antropofágico (1928), Nhengaçu Verde e Amarelo (1929), Leite Criolo (1929).

O nacionalismo presente a todos esses manifestos propõe abraçar o Brasil, iniciativa sustentada além disso por três princípios apontados por Mário de Andrade: “O direito permanente à pesquisa estética: atualização da inteligência artística brasileira, estabilização de uma consciência artística nacional”⁶.

O cunho nacionalista dado aos manifestos evidencia caracteres contraditórios presentes à consciência do Modernismo no Brasil: recusa do passado lusitano e europeu e proposta de retomada das tradições genuinamente nacionais.

A recusa das origens lusitanas eliminava uma parte considerável de nossas raízes histórico-culturais. A retomada de caracteres nacionais presentes ao indigenismo, à antropofagia, ao verdeamarelismo e a outras correntes pós-1922, busca no passado pré-colonial a identidade cultural da antiga colônia. Retrógrada, ao menos como visão da história e da sociedade, a retomada das raízes “nacionais” buscada no

5. Eco, U. “Duas Hipóteses sobre a morte da arte”. *A Definição da Arte*. Trad. José Mendes Ferreira. Lisboa, Martins Fontes, 1981.

6. ANDRADE, M. *O movimento modernista*, Rio de Janeiro, Casa do Estudante, 1942

folclore e no indigenismo situa a utopia vanguardista no passado e não no futuro. Subsiste, ainda que de modo implícito, ou pela via do contraste, a dúvida para com a cultura européia. Mário de Andrade chega mesmo a reconhecê-la explicitamente: "O espírito modernista e os seus modos foram diretamente importados da Europa"⁷.

7. ANDRADE, M. op. cit.

Recusava-se, por um lado, a herança cultural da antiga metrópole na forma de seu passado recente identificado no ornamentalismo, vernaculismo e europeísmo parnasiano.

Reverenciava-se, por outro lado, o estereótipo romântico sob o pretexto da brasilidade e do nacionalismo. O Modernismo consistiu ainda em aceitação deslumbrada de soluções futuristas, cubistas, dadaístas, etc. e na obliteração temporária da origem européia dessas propostas.

Em quarto lugar, e ainda considerando a apreensão do tempo pela consciência modernista em seu primeiro momento: a vanguarda artística proclama a necessidade primordial da mudança, mas desenvolve até certo ponto soluções neoconservadoras.

Em 1924, vários modernistas, entre eles Mário, Oswald e Tarsila acompanham Blaise Cendrars, poeta suíço radicado na França, em viagem a Minas Gerais. Imbuídos dos princípios futuristas e confiantes no poder inovador da ciência, das máquinas e do progresso, esses poetas viajam em busca do Brasil colonial. Resgatam o passado histórico nacional, o barroco setecentista mineiro é reconhecido como expressão da primitiva tradição nacional.

O dilaceramento aparente entre o culto da vanguarda como valorização do novo e a evocação do passado nas igrejas do século XVIII reenvia à compreensão da elite cultural da época. Nossos escritores viviam tão afastados da realidade brasileira que a paisagem barroca se lhes afigurava nova e original. As ruínas mineiras são identificadas com as origens culturais da nação e fornecem temas e inspiração para os painéis de Tarsila e para a poesia de Mário e Oswald⁸.

8. Cf. SANTIAGO, S. "Permanência do discurso da tradição no Modernismo". *Tradição/Contradição*. Rio de Janeiro, Zahar/Funarte, 1987.

Surgem também nessa viagem as primeiras iniciativas de restauração do passado colonial. Encantada com Ouro Preto, Tarsila diz querer voltar a Paris não para assimilar a última novidade da vanguarda, mas para se instrumentar para a restauração do passado colonial brasileiro. Este tipo de atitude gera os projetos "conservacionistas, Mário de Andrade estará à frente do SPHAN na ocasião de sua criação na década de 30.

Mário e Oswald imbuem-se da necessidade do apego à tradição identificada no passado colonial mineiro: Mário de Andrade irá mesmo desenvolver a crítica à arquitetura moderna das grandes cidades brasileiras, opondo o *international style* e o copismo de soluções estrangeiras à simplicidade e harmonia das velhas mansões setecentistas.

Questões como essa que podem ser identificadas no primeiro momento da consciência modernista brasileira lançam luz sobre as formas de compreensão que o homem contemporâneo elaborou a respeito de si mesmo.

Em uma sociedade instrumentada pelos mass media na divulgação instantânea dos acontecimentos, a oposição entre o passado e o presente parece dissolver-se. A enorme quantidade de informação sobre o presente banaliza os fatos e reduz as referências ao passado a uma crônica destituída de significações próprias.

Retomar a criação artística e procurar identificar seu conteúdo é um modo de realizar o resgate da expressão humana. A crítica da tradição desenvolvida pelos modernistas propõe recusar o passado em direção ao futuro inovado. Assiste-se de fato ao surgimento nos próprios artistas modernistas da consciência do homem como ser histórico.

A partir de 1928 e estendendo-se até 1945, o Modernismo desenvolve seu segundo momento, o período da "construção"; escritores, cientistas sociais e historiadores trabalham em torno de um diagnóstico "objetivo" de nosso passado brasileiro. A busca da identidade nacional concretiza-se em formas objetivas de realização cultural. A Semana de Arte Moderna constitui agora referência histórica do Modernismo brasileiro.

Endereço da autora:

R. Dante, 494/201

30240-290 — Belo Horizonte — MG