

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO (PUC-SP)

**Pós-graduação *lato sensu* em
Arte: Crítica e Curadoria**

MAURICIO VALENTE STIPP SENISE

**CONTRA A MEMÓRIA FONTE DO COSTUME
A EXPERIÊNCIA DECOLONIAL OBSERVADA**

**Uma análise da Semana de Arte Moderna de 1922
e da exposição *Contramemória* de 2022 sob a ótica decolonial**

**São Paulo / SP
2023**

MAURICIO VALENTE STIPP SENISE

**CONTRA A MEMÓRIA FONTE DO COSTUME
A EXPERIÊNCIA DECOLONIAL OBSERVADA**

**Uma análise da Semana de Arte Moderna de 1922
e da exposição *Contramemória* de 2022 sob a ótica decolonial**

Monografia apresentada à banca examinadora do
Curso de Arte: Crítica e Curadoria da pontifícia
Universidade Católica de São Paulo como exigência
parcial para obtenção do título de **Especialista**.

Orientador(a): Professor(a) Dr(a)

**São Paulo / SP
2023**

MAURICIO VALENTE STIPP SENISE

**CONTRA A MEMÓRIA FONTE DO COSTUME
A EXPERIÊNCIA DECOLONIAL OBSERVADA**

**Uma análise da Semana de Arte Moderna de 1922
e da exposição Contramemória de 2022 sob a ótica decolonial**

Aprovado: São Paulo, ____/____/2023

BANCA EXAMINADORA

Prof.(a) Dr.(a) Priscila Almeida Cunha Arantes (orientador)

Prof. Dr. Cauê Alves

Prof. Dr. Miguel W. Chaia

Para Jade, Gael e Lia.

A Jade, por ser sempre essa base sólida como uma rocha, apoiando os sonhos das pessoas ao redor e dando força para alcançar sempre mais.

A Gael, por ter entrado em minha vida de forma mágica, tornando-se uma luz no momento mais escuro da minha vida.

A Lia, que chegou como uma surpresa para completar minha família e trazer tranquilidade a todos.

Agradeço,

aos professores desse curso que sempre se dispuseram a transmitir todo o conteúdo que fosse possível absorver em tão pouco tempo;

a minha orientadora que teve a paciência e a persistência para ajudar um diretor de arte a escrever e elaborar ideias sem o auxílio de imagens;

a meus colegas de turma, sempre dispostos a trocar, sem medo ou receio, mas de coração aberto e com sorrisos no rosto;

e a minha tia Wany por ter possibilitado que eu estivesse aqui neste momento.

A tese básica – no universo específico do discurso tal como foi especificado – é a seguinte: a “modernidade” é uma narrativa complexa, cujo ponto de origem foi a Europa, uma narrativa que constrói a civilização ocidental ao celebrar as suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado mais escuro, a “colonialidade”.

Walter Dignolo

RESUMO

Esse trabalho faz uma análise da exposição *Contramemória* realizada no Theatro Municipal de São Paulo em 2022, mesmo local onde ocorreu, há 100 anos, a Semana de Arte Moderna de 1922. Buscamos entender os diálogos propostos pelo corpo curatorial da exposição *Contramemória* em relação com a Semana de 22, bem como lançar um olhar no processo de silenciamento dos outros modernismos brasileiros e como esse processo foi revisitado em 2022. Para tanto vamos utilizar como base conceitual os autores Walter Mignolo, que estuda os conceitos de colonialidade global, geopolítica do conhecimento, transmodernidade e pensamento de fronteira e Antônio Bispo dos Santos do escritor, poeta, filósofo, historiador e ensaísta quilombola.

Palavras-chave: Semana de Arte Moderna de 1922. Modernidade. Movimento decolonial. Walter Mignolo. Contracolonial. Contramemória.

LISTA DE IMAGENS

- Fig. 1** – Capa do Catálogo da Semana de Arte Moderna de 1922 – Di Cavalcanti –
Reprodução _____ 15
- Fig. 2** – *A estudante* (1915), de Anita Malfatti – Museu de Arte de São Paulo Assis
Chateaubriand (SP). Reprodução fotográfica: Romulo Fialdini _____ 16
- Fig. 3** – *Amigos* (1921), de Di Cavalcanti – Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo
Reprodução fotográfica: Arquivo da Pinacoteca _____ 16
- Fig. 4** – Vista de São Paulo no começo do século XX. Reprodução Folhapress _____ 21
- Fig. 5** – Fachada do Theatro Municipal. Foto: Danilo Verpa. Reprodução Folhapress _____ 22
- Fig. 6** – Os modernistas e Paulo Prado em jantar no Hotel Terminus em 1924.
Fonte: neofeed.com.br/blog/a-face-oculta-e-visionaria-da-semana-de-arte-moderna-de-1922
_____ 25
- Fig. 7** – *Bandeirante #2* (2019), de Jaime Lauriano. Foto: arquivo pessoal _____ 32
- Fig. 8** – *A negra* (1923), de Tarsila do Amaral. Coleção Museu de Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo (SP). Foto reprodução _____ 33
- Fig. 9** – Comunicação visual da exposição *Contramemória* _____ 35
- Fig. 10** – Fachada com comunicação da exposição *Contramemória*. Foto: arquivo pessoal
_____ 36
- Fig. 11** – Saguão interno do segundo andar com detalhe da estrutura tubular. Foto: arquivo
pessoal _____ 36
- Fig. 12** – Ambiente interno do segundo andar. Foto de arquivo pessoal _____ 36
- Fig. 13** – Saguão do Theatro Municipal com destaque para os trabalhos de Adriana Varejão
e de Flávio Cerqueira. Foto: arquivo pessoal _____ 37

Fig. 14 – <i>Tião</i> (2017), de Flávio Cerqueira. Foto: arquivo pessoal _____	38
Fig. 15 – <i>Cansei de ser assim</i> (2022), de Flávio Cerqueira. Foto: arquivo pessoal _____	39
Fig. 16 – <i>Com quantos pobres se faz um rico?</i> , de Raphael Escobar. Foto: arquivo pessoal _____	40
Fig. 17 – <i>Figura de Convite III</i> de Adriana Varejão. Foto: arquivo pessoal _____	41
Fig. 18 – <i>Sem título</i> (1590), de Theodor de Bry. Gravura. Conservada na Library of Congress em Washington, Estados Unidos. Reprodução _____	42
Fig. 19 – <i>Trópico 22 - Série pendente</i> (2022), de Sonia Gomes. Foto: arquivo pessoal _____	43
Fig. 20 – <i>Hakukã</i> n de Ailton Krenak, <i>Festa Popular</i> de Alfredo Volpi e <i>Jardim nº53</i> de Lucia Laguna. Foto: arquivo pessoal _____	48
Fig. 21 – <i>Hakukã</i> n (1998), de Ailton Krenak. Foto: arquivo pessoal _____	50
Fig. 22 – <i>Festa Popular</i> , sem data, de Alfredo Volpi. Foto: arquivo pessoal _____	51
Fig. 23 – <i>Mário de Andrade</i> (1939), de Flávio de Carvalho. Foto: arquivo pessoal _____	54
Fig. 24 – <i>1º salão latino-americano e caribenho de artes salão das mulheres de 2022</i> , de Marcela Cantuária. Foto: arquivo pessoal _____	55

SUMÁRIO

Introdução

Capítulo 1 – “Não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição”

1.1 – Uma breve história da Semana de Arte Moderna de 1922

1.2 – São Paulo no começo do século XX

1.3 – O Theatro Municipal como lugar de memória

1.4 – Paulo Prado e a elite paulista

Capítulo 2 – Contra a memória fonte do costume e um pouco mais

2.1 – *Contramemória* a contrapelo

2.2 – A exposição

Capítulo 3 – Revelando a vida e suas contradições

3.1 – *Contramemória* decolonial

3.2 – O resgate dos esquecidos

Considerações finais

Referências bibliográficas

INTRODUÇÃO

Com os 100 anos de sua realização, muito tem se discutido sobre a Semana de Arte Moderna de 1922 e seus desdobramentos positivos e/ou negativos na cultura brasileira. Há aqueles que criticam a Semana de 22 e o cânone que se sucedeu a ela, questionando seu papel catalisador da modernidade tupiniquim baseados em fatos históricos que mostram que o evento no Theatro Municipal de São Paulo não foi o epicentro do Modernismo no Brasil. Reduzem-no a uma iniciativa de jovens artistas que buscavam uma nova estética nacional que abandonasse o academicismo artístico e o parnasianismo literário e permitisse mais liberdade na pesquisa artística. Eram expoentes de uma elite paulista cafeicultora e tinham acesso às vanguardas europeias e suas tendências artísticas. Buscaram respaldo e financiamento entre seus pares e encontraram na família Prado o grande esteio intelectual e financeiro para realizar o evento que se tornaria um marco temporal de um processo histórico. Essa elite paulista tinha motivos para apoiar tal empreendimento; o mais notório era a vontade de tornar a cidade de São Paulo o centro desse movimento modernista e com isso cancelar sua posição de destaque no cenário nacional. Outro elemento que talvez não tenha sido premeditado no processo de criação da Semana de 22 mas que reforça essas críticas a ela, foi considerá-la fundante do Modernismo no Brasil.

Atribuindo esse protagonismo única e simplesmente à Semana de 22 e a seus participantes apagam-se outros personagens e regiões que também já viviam o modernismo. Por exemplo, a cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, já passava por essa transformação social que chamamos de modernidade. Por isso, é preciso analisar mais a fundo quem a realizou a Semana e para quem ela foi pensada, pois é nesses dois aspectos que reside a base das críticas.

Assim, este trabalho analisa esse processo histórico buscando criar um diálogo entre a Semana de Arte Moderna de 1922 e a exposição *Contramemória*, ocorrida em 2022. Com a curadoria de Lilia Schwarz, Jaime Lauriano e Pedro Meira, *Contramemória* também teve lugar no Theatro Municipal de São Paulo entre abril e junho de 2022 e pretendeu reler e traduzir criticamente o ambiente cultural da Semana de 22 no contexto atual. A exposição apresentou obras de artistas modernistas do começo do século XX em contraponto a artistas contemporâneos que representam

exatamente os apagamentos e/ou silenciamentos que ocorreram na Semana de 22 e posteriormente a ela.

No primeiro capítulo, analisamos a Semana de Arte Moderna de 1922, seus artífices, por que o evento ocorreu em São Paulo e as condições que o tornaram possível. Analisamos ainda o Theatro Municipal de São Paulo, sua posição de *lugar de memória*, como conceituou Pierre Nora, e por que foi importante fazer a Semana nesse espaço. Também lançaremos um olhar a quem financiou a Semana de 22 e as suas motivações para tal.

No segundo capítulo, olharemos de perto a exposição *Contramemória*, quem foram seus curadores e como eles pensaram o espaço expositivo. Estudaremos obras que foram expostas no saguão de entrada do Theatro Municipal pois nesse espaço já é possível entender quais relações foram trabalhadas durante toda exposição, bem como quais foram as motivações curatoriais para a escolha das obras que compuseram esse ambiente e sua relação de contraste com o aspecto neoclássico do Theatro Municipal.

No terceiro capítulo, nos voltaremos a algumas obras de artistas contemporâneos presentes na exposição *Contramemória* em diálogo com obras modernistas do começo do século XX, desenvolvendo essa relação por intermédio do pensamento decolonial de Walter D. Mignolo e Antônio Bispo dos Santos. Vamos também abordar a hipótese relacionada ao silenciamento sobre os outros modernismos brasileiros que se deu pós Semana de 1922, e como esse processo pode estar ligado ao que Walter D. Mignolo chama de hierarquia epistêmica de privilégio ao conhecimento. Ao apagar e silenciar os outros modernismos possíveis e canonizar apenas uma narrativa, teria ocorrido um processo de privilegiar uma história em detrimento de outra?

Por último, pretendemos traçar perspectivas para a questão do mercado das artes e esse verniz decolonial que tem sido nele aplicado, mas que parece apenas refletir ainda mais as contradições que existem nos conselhos gestores dos grandes museus brasileiros e, também em relação aos patronos e financiadores das artes contemporâneas. Estariam todos esses personagens criando um discurso decolonial

apenas como forma de aumentar sua influência e controle sobre a narrativa cultural atual?

Ao buscar essas respostas acreditamos que este trabalho possa enaltecer o desenvolvimento do pensamento decolonial e ser mais uma voz contra a “memória fonte do costume”, parafraseando o que Oswald de Andrade escreveu no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, em maio de 1928.

CAPÍTULO 1

“NÃO DEVEMOS SERVIR DE EXEMPLO A NINGUÉM. MAS PODEMOS SERVIR DE LIÇÃO”

Mário de Andrade

1.1

Uma breve história da Semana de Arte Moderna de 1922

A Semana de Arte Moderna aconteceu no Theatro Municipal de São Paulo nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922. Na época, a cidade passava por um processo de industrialização sem precedentes, e a modernidade chegava por aqui pelas mãos das elites que retornavam da Europa com as tendências de pensamento mais atuais. A Arte Moderna veio na bagagem de artistas que tinham condições de conhecer o que de novo acontecia no velho continente, tais como o futurismo, o cubismo, o dadaísmo, o surrealismo, o expressionismo etc. Entre esses artistas, estava, por exemplo, Anita Malfatti, que havia estudado durante quatro anos na Academia Imperial de Belas Artes, em Berlim, e passado dois anos em Nova York, na Arts Students League of New York e na Independent School of Art. Esse mergulho no mundo da arte internacional fez com que ela desenvolvesse uma série de pinturas modernistas que expôs no Brasil em 1917. Essa exposição pode ser considerada um marco inicial para a constituição do grupo que organizou a Semana de 22.

Enquanto isso, o carioca Emiliano Di Cavalcanti também já mergulhava em águas modernas e mantinha uma produção constante, tendo apresentado em 1921 seu trabalho em São Paulo pela terceira vez. Nessa ocasião, Di Cavalcanti conheceu o escritor Graça Aranha, que havia retornado ao Brasil recentemente e já mostrava interesse pela arte moderna. A Semana de 22 começou a ser concebida quando Graça Aranha convidou Paulo e Marinette Prado a se envolverem no movimento, dando esteio financeiro e intelectual à realização do evento. A ideia de aloca-lo no Theatro Municipal de São Paulo partiu de Paulo Prado.

Com a ideia da exposição tomando corpo, o momento era o de juntar os artistas que compartilhavam a vontade de pensar uma nova estética brasileira. Mário de Andrade e Oswald de Andrade vieram com seus poemas juntamente com Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto e Sérgio Milliet; Wilhelm Haarberg e

Victor Brecheret com suas esculturas; e os músicos Heitor Villa-Lobos, Guiomar Novaes, Ernani Braga e Frutuoso Viana dispuseram suas peças musicais. Os arquitetos Antônio Moya e Georg Przyrembel trouxeram projetos arquitetônicos. Juntaram-se a eles outros nomes como Anita Malfatti (que sobreviveu à histórica crítica de Monteiro Lobato, e foi um dos destaques da exposição), Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Tácito de Almeida, Guiomar Novaes, John Graz, Martins Ribeiro, João Fernando (Yan) de Almeida Prado, Ignácio da Costa Ferreira (Ferrignac), Vicente do Rego Monteiro e Zina Aita, além do próprio Di Cavalcanti, que ficou responsável pela criação da capa do catálogo da exposição.

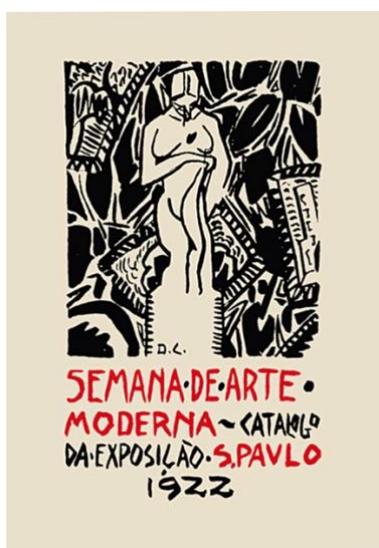


FIGURA 1 – Capa do catálogo da Semana de Arte Moderna de 1922, de Di Cavalcanti
Reprodução

Já Anita é um capítulo à parte. Ela foi a artista com mais obras expostas no saguão do Theatro Municipal. Foram 12 telas a óleo e 8 gravuras e desenhos que a artista apresentou. Uma dessas telas foi *A estudante* (Figura 2), um retrato de uma moça sentada em uma cadeira, vestindo uma camisa de tons verdes que se harmonizam com o fundo da parede, formada apenas por pinceladas de tinta. Ela apresenta um olhar cansado, marcado por grandes olheiras embaixo dos olhos que ficam mais evidentes pelo contraste de cores que a artista utiliza. Essa imagem ilustra muito bem o que os modernistas buscavam retratar, e como isso ia contra o padrão acadêmico, ou seja, foi alçada a objeto digno de representação artística uma figura do cotidiano, que mostra sua fraqueza, seu cansaço, algo bem diferente das figuras heroicas que eram produzidas até a chegada dos modernistas. Essa obra atualmente faz parte do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (Masp).



FIGURA 2 - *A estudante* (1915) de Anita Malfatti
Óleo sobre tela, c.s.d
76 cm x 61 cm.
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (SP)
Reprodução fotográfica: Romulo Fialdini

Di Cavalcanti foi outro protagonista do evento pois, além de ser um de seus organizadores, apresentou 11 pinturas, dentre elas uma pintura de pequenas proporções executada em pastel e intitulada *Amigos* de 1921. Nela, podemos ver dois homens, um sentado e outro em pé logo atrás. É uma obra escura onde é possível ver a utilização da cor branca para trazer o contraste da imagem, principalmente na região do rosto e das mãos dos personagens. O restante da tela é uma mancha de marrom com pouco detalhamento das roupas ou mesmo do fundo. É um trabalho que deve ter chocado seus observadores não apenas pelo tema cotidiano, como também pela execução rápida e despreocupada. Alguns diriam até mesmo se tratar de um esboço de obra, e não de um quadro finalizado. Entretanto deve ter sido exatamente por essas características que a obra foi selecionada para a mostra.

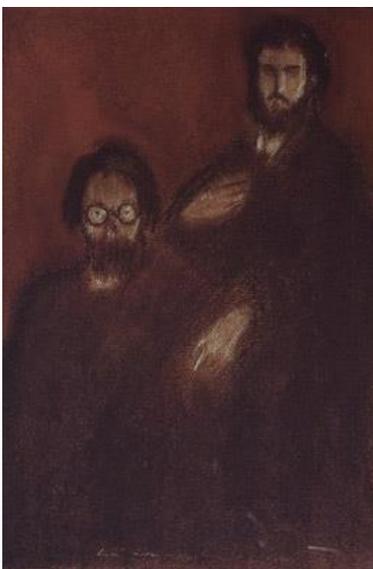


FIGURA 3 - *Amigos* (1921), de Di Cavalcanti.
Pastel
34 cm x 23 cm.
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo
Reprodução fotográfica: Arquivo da Pinacoteca

Analisando a lista de artistas mencionada já é possível encontrar pontos de crítica aos modernistas de 1922, afinal, é notável o pequeno número de mulheres ali presentes com sua arte. Se aprofundarmos essa análise, veremos também que esses artistas eram representantes de um estrato social específico: em sua maioria, eram filhos de cafeicultores e proprietários de terras, aliados ao que havia de mais politicamente reacionário no país. Ruy Castro descreve em seu texto *Espírito de porco* (2021):

Os rebeldes de 1922 e 1924 queriam derrubar o regime de que eles faziam gostosamente parte. Oswald, Guilherme, Tarsila, Paulo Prado, Rubens Borba de Moraes, Candido Motta Filho e outros vinham da velha aristocracia, das famílias paulistas anteriores a 1580, que Mário admirava – e Oswald [...] era particularmente orgulhoso dos antepassados bandeirantes. A República do Café com Leite dava-se nos seus salões, fazendas e gabinetes. (CASTRO apud AMARAL; BARROS, 2021, p.100)

Viviam da renda familiar e, assim, podiam arcar com estudos em uma área de conhecimento sem qualquer ligação com o dia a dia familiar. Naquela época, estudar já era um privilégio, mas estudar artes e literatura era quase um meio de transgressão. É curioso perceber que grande parte das críticas à Semana de Arte Moderna que foram veiculadas nos na mídia da época foram escritas por alguns dos participantes da exposição, casos de Mário de Andrade e Menotti Del Picchia – que trabalhavam nos jornais Correio Paulistano e Jornal do Commercio – além do próprio Graça Aranha que se vale da sua posição de destaque para cancelar a realização da Semana. É preciso lembrarm que, naquela época, a imprensa era um espaço de propagação de ideias, servindo como ponto de encontro dos intelectuais ligados ao grupo modernista paulista.

Grande parte da repercussão sobre o evento em si ficou restrita à cidade de São Paulo, não tendo feito o barulho que se canta em verso e prosa em outras regiões do Brasil à época. Mesmo assim, eles conseguiram realizar um evento que marcou uma mudança profunda na cultura brasileira, e devem, sim, ser lembrados por esse feito. Ana Maria de Moraes Belluzzo escreveu sobre qual foi o impacto causado pela Semana de Arte Moderna de 1922:

Os modernistas da primeira metade do século XX atualizaram a mentalidade brasileira, com olhar lançado simultaneamente para fora e para dentro do país. No Brasil, a cultura moderna assumiu dimensão de um movimento complexo.

Transformou a literatura, as artes plásticas, a música, a arquitetura, a arqueologia; ensejou revisões históricas, sociológicas, antropológicas, linguísticas, entre outras. O esforço de artistas e escritores foi parte de um projeto coletivo de interpretação nacional, desenvolvido por intelectuais de vários campos do saber. O modernismo brasileiro tanto fundamentou conhecimentos em pesquisa, como ousou revelar o país no frescor de um poema ou de uma pintura.
(BELLUZZO apud AMARAL; BARROS, 2021, p. 43-44)

Não foi pouca coisa. Os modernistas almejavam criar uma nova estética nacional mais libertária do ponto de vista das artes plásticas e que também abarcasse todas as controvérsias e qualidades que existiam na sociedade brasileira, numa época em que muitas mudanças estruturais ocorriam por todos os cantos do país. A ideia era de acabar com o passadismo, combatendo o darwinismo racial ainda em voga, assim como o parnasianismo literário e o academicismo artístico. Mario de Andrade chegou a escrever que os artistas brasileiros passaram a ter “diante de si uma verdade social, uma liberdade (infelizmente, só estética), uma independência, um direito a suas pesquisas, conquistados pelos modernistas da Semana” (Andrade, 1967, p. 242). Esse movimento visava libertar as artes das amarras do academicismo e de suas normas e seu rigor castrador. Essa questão foi apontada por Graça Aranha no seu discurso de abertura da Semana de 22, no qual ele diz: "Uma vibração íntima e intensa anima o artista neste mundo paradoxal que é o Universo brasileiro, e ela não se pode desenvolver nas formas rijas do arcadismo, que é o sarcófago do passado. Também o academismo é a morte pelo frio da arte e da literatura (ARANHA, 1925, p. 20).

Essa quebra possibilitou o aparecimento de uma nova visão sobre o cotidiano das cidades brasileiras. Os artistas nacionais, como os Impressionistas em Paris algumas décadas antes, começaram a explorar novos temas para retratar em suas obras e encontraram essa inspiração na nova dinâmica das cidades e do campo, em seus trabalhadores e na paisagem urbana que mudava com a velocidade das novidades. Todo um universo de singularidades se abria para ser observado e trabalhado artisticamente. Com isso também ficaram latentes as contradições que permearam o processo de criação da República e como seria necessário um esforço criativo para trazer à luz esse Estado Republicano, recém-saído do regime escravagista e ainda nas mãos de uma burguesia mesquinha e dos poderosos clãs rurais, fato que nos persegue até os dias de hoje.

Essa situação específica é motivo de reflexão para Antônio Bispo dos Santos, escritor, poeta, filósofo, historiador e ensaísta quilombola nascido em 1959 no Piauí. Em seu segundo livro, *Colonização, quilombos: modos e significados*, de 2015, Bispo aponta questões que remetem a esse período da história nacional. O processo de promulgação da Lei Áurea e da abolição da escravidão apenas jogaram os negros e negras em uma situação diferente de opressão (SANTOS, 2015 p. 49). Os quilombos que antes eram focos de resistência cultural passaram a ser perseguidos pela lei, e seus modo de vida e religiosidade foram duramente perseguidos e criminalizados, fato que gerou inúmeros conflitos e rebeliões dentro da própria estrutura de Estado. Enquanto a elite paulista falava sobre a criação de uma cultura e estética brasileiras, o Estado se ocupava de perseguir o modo de vida tradicional negro, fato esse que se intensificou após a Segunda Guerra Mundial e a criação do Estado Novo. Nesse momento o país recebeu de braços abertos toda tecnologia importada pelos Estados Unidos, que pavimentou uma revolução agrária no campo, forçando ainda mais ainda o êxodo rural e esvaziando as comunidades tradicionais. Isso reforça mais ainda as críticas que recaem sobre os modernistas e sua alienação – ou seria apenas uma miopia? – para com a realidade cultural brasileira no começo do século XX.

1.2

São Paulo no começo do século XX

A Semana de Arte Moderna de 1922 aconteceu em São Paulo e esse local não foi escolhido de forma aleatória. Uma série de acontecimentos fizeram com que os modernistas escolhessem essa cidade, e não a capital do Brasil, à época o Rio de Janeiro, como pano de fundo do movimento modernista. No final do século XIX e no começo do século XX São Paulo passava por um processo brutal de modernização, fruto da chegada maciça de imigrantes europeus à cidade. Como Marshall Berman disse em seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar*, o primeiro ponto de mudança da modernidade é a paisagem.

"...a primeira coisa que observaremos será a nova paisagem, altamente desenvolvida, diferenciada e dinâmica, na qual tem lugar a experiência moderna. Trata-se de uma paisagem de engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais; prolíficas cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradoras consequências para o ser humano ().

Situada em um ponto estratégico, São Paulo fazia a ligação entre o porto de Santos, e sua demanda internacional, com o interior do Brasil, produtor agrícola de grãos e de outros produtos. Esse fluxo constante de mercadorias fez com que a burguesia local e, conseqüentemente, a cidade, crescesse e passasse a exercer grande influência financeira no país.

A cidade e a cultura local eram um objeto em transformação pelas mãos do empresariado da região, chegando ao ponto inclusive de serem pensadas como um projeto político pelos paulistas. São Paulo estava sendo moldada para refletir as tendências de vanguarda europeias, e havia um esforço financeiro para alcançar essa transformação, de uma cidade simples e pacata para uma cidade cosmopolita que aspirava ares modernos. Passando por um grande processo de urbanização, a cidade havia mudado rapidamente em poucos anos, transformando-se em uma metrópole que competia, com o Rio de Janeiro e com Buenos Aires, pelo posto de cidade mais desenvolvida da América Latina. Para efeito de comparação, por volta de 1920 o Estado de São Paulo era responsável por pelo menos um terço do valor da produção industrial brasileira.

São Paulo era uma cidade voltada para a Europa. A elite econômica paulista promovia um esforço hercúleo para transformar essa pequena vila colonial em uma metrópole aos moldes de Paris e Londres. O próprio Theatro Municipal havia sido inaugurado há pouco mais de 10 anos, tornando-se um marco dessa reforma urbanística e um ponto de encontro da elite paulista, ávida por uma cultura que reverberasse em conjunto com todas as mudanças ao redor. Esse movimento acaba fomentando conjuntamente uma vanguarda artística que encontra na cidade terreno fértil para suas ideias modernas. Em 1913, São Paulo recebe uma exposição de Lasar Segall com suas obras pós-impressionistas e, em 1917, temos a exposição de Anita Malfatti, já citada. Exatamente por todo esse cenário moderno no entorno, São Paulo em 1922 era o palco perfeito para a Semana de Arte Moderna.



FIGURA 4 – Vista da cidade de São Paulo no começo do século XX
Reprodução: Folhapress

1.3

O Theatro Municipal como lugar de memória

O Theatro Municipal de São Paulo é um dos locais mais conhecidos da cidade, à qual entrelaça sua história de forma muito profunda. Sua construção começou em 1903 e demorou 8 anos para ser concluída, devido ao tamanho da obra e a seu refinado acabamento, que remetia à Ópera de Paris e tinha influência da Belle Époque – que dominou o imaginário nacional na Primeira República –, e traços renascentistas barrocos, colunas neoclássicas, vitrais, mosaicos, medalhões e estátuas de bronze. O projeto ficou a cargo de Ramos de Azevedo, arquiteto e engenheiro que já estava envolvido com outros projetos em São Paulo tais como o Mercado Municipal e o Palácio das Indústrias. Junto a ele trabalharam os italianos Cláudio e Domiziano Rossi.



FIGURA 5 – Fachada do Theatro Municipal
Foto: Danilo Verpa
Reprodução: Folhapress

Com a inauguração, em 12 de setembro de 1911, o Theatro Municipal abre suas portas para o público com a ópera *Hamlet*, de Ambrósio Thomas, e coloca a cidade de São Paulo na rota das grandes óperas internacionais que, até então, se apresentavam apenas no Rio de Janeiro. Começava ali a missão desse espaço de cultura e entretenimento para as elites cafeicultoras de São Paulo, a saber: transformar um pacato vilarejo em uma metrópole aos moldes das maiores cidades da Europa. Esse local totalmente elitizado foi o palco escolhido para a realização da Semana de Arte Moderna. No saguão foram instaladas as obras de pintura e escultura, enquanto no palco principal aconteceram três sessões noturnas com as apresentações de poesia e música. A ideia dos organizadores era realmente chocar o público com essa nova estética da arte brasileira. Acostumado a ver naqueles salões apresentações de orquestras, óperas e teatro executados dentro dos padrões estéticos europeus, o público que compareceu à Semana de 22 não gostou do que viu, recebendo os artistas com vaias e gritos de repúdio. Mas o recado estava dado, a arte brasileira havia aberto caminho para novas visões e temáticas. O que era para ser apenas uma exposição de amigos burgueses se tornou o marco temporal de um processo histórico: a modernidade. A Semana de Arte Moderna usou o tempo a seu

favor, criando as bases para a Bossa Nova, o Tropicalismo e outros movimentos artísticos que vieram depois.

O Theatro Municipal de São Paulo passou a ser um local de encontro para grandes acontecimentos históricos após a Semana de 22. Ele foi construído por e para a elite cafeeira de São Paulo no início do século XX, então, desde sempre foi um lugar elitizado. Esse é um dos motivos pelo qual esse local passa a ser um ponto de convergência dessas manifestações populares, uma vez que a ideia desses movimentos sempre foi a de chamar a atenção para pautas necessárias, logo nada mais coerente do que se apropriar de um espaço das elites e utilizá-lo como porta voz dessas reivindicações. Nesses mais de 100 anos de existência, aconteceram ali dezenas de eventos artísticos e manifestações políticas, em sua maioria ligados ao campo progressista da sociedade. Entre eles, podemos citar a fundação do Movimento Negro, em 1978; o Primeiro Tribunal de Tiradentes contra a lei de segurança nacional, em 1983; o movimento Diretas Já, em 1984; e, mais recentemente, a gravação do especial AmarElo, do rapper Emicida, em 2019, que buscou de forma veemente ressaltar as ausências das artes pretas nesse espaço desde sua inauguração. Vale lembrar que, em 1964, o espaço recebeu também a Marcha da Família, ligada totalmente ao golpe militar que a sucedeu. Esse evento ressalta o jogo de poder presente nesses lugares de memória, sempre âmbitos de disputa histórica.

Toda essa memória está armazenada nas paredes do Theatro, segundo Pierre Nora. A história é responsável por datar os acontecimentos como fatos, marcando o local do acontecido, mas a memória é o que torna determinado espaço especial e faz dele um local recorrente de manifestações. Seria como se cada acontecimento passado fosse levado adiante, incorporado pelo próximo. No Brasil, muito se fala sobre seu povo sem memória. Talvez haja uma confusão exatamente nos conceitos apresentados por Nora, já que há uma diferença entre história e memória. A história é aquilo que foi tornado oficial pelo cânone. A memória é mais volátil e precisa ser constantemente realimentada pelos envolvidos em sua preservação.

Outro ponto levantado por Nora se refere ao tamanho dos acontecimentos e a seus desdobramentos posteriores.

De um lado os acontecimentos, por vezes ínfimos, apenas notados no momento, mas aos quais, em contraste, o futuro conferiu a grandiosidade das origens, a solenidade das rupturas inaugurais. De outro lado, os acontecimentos onde, no limite, nada acontece, mas que são imediatamente carregados de um sentido simbólico e que são eles próprios, no instante de seu desenvolvimento, sua própria comemoração antecipada [...].

É curioso notar que a Semana de Arte Moderna de 1922 pode facilmente ser enquadrada nesses dois aspectos. A realização do evento na forma que ocorreu alçou seus participantes ao panteão dos grandes nomes do nosso país, por mais que hoje em dia se saiba que a repercussão do evento demorou anos para ser sentida em outras localidades do Brasil. Por isso, o evento também carrega esse sentimento de não ter mudado nada em um primeiro momento, mas cultivou um sentido simbólico que foi crescendo conforme o tempo foi passando. Para termos uma noção de como esse processo foi demorado, em 1937 o próprio Oswald de Andrade fez um apontamento em um texto escrito em defesa da Semana de 1922 (ANDRADE, GÊNESE. Modernismos 1922 - 2022. Página 608), sobre ainda estamos longe de termos uma liberdade estética que crie condições para o surgimento de uma vanguarda política e social, como era o objetivo da Semana.

O fato é que tanto o Theatro Municipal de São Paulo como a Semana de Arte Moderna de 1922 tornaram-se parte da cultura brasileira e paulista, considerados marcos que até hoje são reverenciados.

1.4

Paulo Prado e a elite paulista

Sobre quem realizou a Semana, é sabido que a família Prado teve grande participação, mais precisamente Paulo Prado que foi em certa medida um esteio intelectual que deu base para as ideias estéticas de Mário e Oswald de Andrade. Paulo foi responsável por transformar o modernismo em movimento, sendo ele mesmo um elo entre os modernistas de 1922 e a geração de intelectuais de 1870. É possível dizer que Paulo Prado foi um dos grandes responsáveis pela realização da Semana de 1922 pois, além da base intelectual, ele deu condições financeiras para a produção do evento, sendo também responsável pela escolha do local, o Theatro Municipal de São Paulo.



FIGURA 6 – Os modernistas (apenas os homens) e Paulo Prado (no centro, de bigode) em jantar no Hotel Terminus em 1924.

Fonte: neofeed.com.br/blog/a-face-oculta-e-visionaria-da-semana-de-arte-moderna-de-1922

Paulo Prado também pode ser creditado como o elo da Semana de Arte Moderna de 1922 com a burguesia paulista e o patrimonialismo do começo do século passado. A família Prado tinha ligações umbilicais com a política nacional, o setor bancário e o grande latifúndio produtor de café. É preciso ressaltar que muitos dos nomes envolvidos na Semana de Arte Moderna de 1922 eram filhos da burguesia cafeeira e escravagista. Ruy Castro escreve em seu texto *Espírito de porco* (2021) um trecho que esclarece esse assunto de maneira inequívoca.

[...] Os rebeldes de 1922 e 1924 queriam derrubar o regime de que eles faziam gostosamente parte. Oswald, Guilherme, Tarsila, Paulo Prado, Rubens Borba de Moraes, Candido Motta Filho e outros vinham da velha aristocracia, das famílias paulistas anteriores a 1580, que Mário admirava – e Oswald, segundo sua biógrafa Maria Eugenia Boaventura (*O salão e a Selva*, 1995), era particularmente orgulhoso dos antepassados bandeirantes. A República do Café com Leite dava-se em seus salões, fazendas e gabinetes. Daí suas preocupações sociais serem zero e a ideia que faziam de modernismo, basicamente estéticas [...]. O futuro criaria também algumas lendas, como a de que as discussões entre o Pau-Brasil de Oswald e o verde-amarelismo de Plínio Salgado configuraram um racha entre esquerda e direita. Ilusão – eram apenas um racha entre a direita de Oswald e a extrema-direita de Plínio. (CASTRO apud AMARAL; BARROS, 2021, p.100)

É importante destacar esses aspectos para que possamos produzir uma crítica embasada em fatos e não apenas em emoção. Paulo Prado e seu tio Eduardo Prado

tiveram participação fundamental no desenvolvimento das artes no Brasil. Eduardo foi uma pessoa extremamente atuante na construção do pavilhão do Brasil na exposição Universal de Paris em 1889, bem como levantou propostas de reforma na Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro visando a emergência de uma arte nacional brasileira. A atuação de Paulo Prado para a realização da Semana de 22 foi muito importante, tornando-se ele um grande promotor da arte moderna brasileira.

O fato de a maioria dos artistas também fazer parte da elite paulista deve ser salientado porque reforça as críticas contrárias à ideia de que movimento modernista foi promovido por jovens rebeldes paulistas que salvaram o país do atraso parnasiano e mudaram os rumos da arte nacional. Isso simplesmente não ocorreu. A Semana de 1922 ficou esquecida durante anos até que em 1942 voltou a ser celebrada graças a uma conferência de Mario de Andrade no Itamaraty. Até esse ponto já existiam no Brasil outros focos modernistas que, segundo Luís Augusto Fischer, professor de literatura brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), não estavam necessariamente em consonância com o que foi discutido na Semana de 22. Hoje em dia já sabemos que no Rio de Janeiro, por exemplo, a modernidade já estava nas ruas e nas redações de jornais. No Rio Grande do Sul, já existiam processos de modernização que não estavam ligados apenas à esfera artística, mas também ao modo de gestão pública. Em São Paulo, apesar de toda reconfiguração urbana, a modernidade era um assunto apenas para ser discutido apenas nos salões da elite. A cidade acreditar ser o centro do Brasil não é um fenômeno atual, mas sim uma condição que remete diretamente à sua burguesia, que procura formas de se destacar em relação aos semelhantes.

É preciso entender que o modernismo paulista iluminou os caminhos para a busca dessa estética nacional, mas, ao mesmo tempo permaneceu confortável em sua posição dentro da elite. Novamente, Ruy Castro expõe que:

[...] todos os grandes nomes da Semana eram aliados ao que havia de mais politicamente reacionário no Brasil. [...] Os rebeldes de 1922 e 1924 queriam derrubar o regime de que eles faziam gostosamente parte. [...] Daí suas preocupações sociais serem zero e a ideia que faziam de modernismo, basicamente estéticas. (CASTRO apud AMARAL; BARROS, 2021, p. 100)

Podemos pensar que tudo o que foi feito de 1922 para cá foi gerando espaço para a criação de uma cultura e estética brasileiras inclusivas e representativas. Se pensarmos que os agentes históricos que ajudaram a criar o modernismo brasileiro tinham em mãos, digamos, apenas um pedaço de informação, então seu trabalho pode ser louvado como uma grande contribuição para o desenvolvimento de toda uma cultura brasileira cheia de peculiaridades e contradições, mas altamente criativa e cada vez mais inclusiva. Provavelmente não estaríamos aqui hoje caso não houvesse ocorrido a Semana de 22. Talvez não houvesse surgido a Bossa Nova ou o Tropicalismo. E m seu artigo “A Semana de cem anos”, Frederico Coelho afirma que:

(...) ao mesmo tempo que a centralidade do modernismo paulista apagou os demais modernismos brasileiros, talvez só possamos pensar nesses outros modernismos porque o modelo paulista se espalhou como vetor histórico e estético sobre os demais espaços modernos ao redor do país. (p. 29)

Acredito que não devemos olhar para o passado de forma anacrônica, buscando e exigindo um entendimento que não estava disponível à época. Não se trata de dizer que tudo relacionado à Semana de 1922 foi maravilhoso e revolucionário, mas sim de entender quais fatores históricos estavam em movimento e qual informação estava acessível àqueles personagens. Trazendo para o debate a citação de Mario de Andrade presente no começo deste capítulo, não se trata de ensinar um caminho único, uma verdade única, mas de entender a lição que se pode tirar da história. Nesse caso específico, um movimento liderado por personagens reacionários conseguiu empurrar rumo ao progresso um país que se arrastava culturalmente.

CAPÍTULO 2 CONTRA A MEMÓRIA FONTE DO COSTUME E UM POUCO MAIS

2.1

Contramemória a contrapelo

Como agentes culturais, devemos estar atentos ao poder que se pode manipular ao lidar com história e memória, pois não é de hoje que se entende os museus como espaços de disputa de poder. Quem venceu? Quem perdeu? Por quê? Como? Onde? Quando? Quem financiou? Quem se vendeu? São tantas as lacunas que precisam ser preenchidas para alcançar a isonomia necessária que é quase impossível exigir que a história e a memória sejam imparciais. Cabe a quem transmite a mensagem fazer um exercício crítico e jogar luz nos lugares que permanecem no escuro. Ao apresentar uma exposição, o curador está apresentando um recorte da história, um ponto de vista. É impossível trabalhar sem um viés ao elaborar um projeto cultural, afinal somos seres políticos e precisamos comunicar esse ponto de vista a fim de chamar a atenção para temas importantes. Do lado de quem recebe essa mensagem é preciso estar atento também ao que não está dito, perceber as ausências que se fazem presentes em cada recorte apresentado. Além de entender quem venceu, é preciso olhar para os agentes que nem sequer aparecem na foto. Esse talvez seja um dos maiores desafios ao se trabalhar com memória e história e ao percorrer as salas de um museu ou galeria de arte.

A realidade é plural. Nosso mundo é formado por múltiplos universos, múltiplas realidades. Cada história e cada memória alimentam esse multiverso. Passamos muito tempo apenas olhando apenas para recortes específicos da história, recortes que foram pensados e elaborados com um fim específico: criar uma realidade que fosse plausível e aceita pela maioria – ou, no caso brasileiro, uma realidade aceita pela oligarquia nacional e imposta a uma maioria; uma realidade que refletisse o que era a Europa, seus costumes e sua civilidade. Essa realidade (ou seria sonho?) foi apresentada e reencenada diversas vezes durante os primeiros anos da Coroa Portuguesa no país. Houve um movimento gigantesco para chegar a isso nesse novo país. Ad criação de museus e de academias de belas-artes para transmitir a cultura

que as classes dominantes gostariam de ver são exemplos disso. A Missão Artística Francesa, por exemplo, foi uma iniciativa que visava fomentar a arte e a cultura, trazendo artistas europeus para desenvolver trabalhos e ensinar seu ofício para novos artistas. A criação do Museu Real do Rio de Janeiro foi uma das iniciativas tomadas pela Coroa Portuguesa para promover o desenvolvimento da arte, da ciência e da intelectualidade no Brasil. Entretanto, todas essas ações foram sempre voltadas para ao exterior, buscando na Europa as respostas para a cultura nacional.

Tais modelos museológicos criados foram questionados pelos modernistas em 1922, aproveitando a mudança de mentalidade que veio com o final da Primeira Guerra Mundial. Esse período possibilitou um olhar para dentro do país, fazendo com que a produção industrial se voltasse às demandas do mercado interno, estimulando inclusive a cultura nacional. Segundo Mário Chagas:

[...] nos anos 20, no Brasil, ainda que o debate em torno do nacional fosse a tônica dominante, ele (o debate) não estava submetido ao controle de um único grupo. O nacional não se apresentava como alguma coisa pronta e definida à partida ou mesmo submetida a um único olhar. Diferentes nacionalismos estavam em jogo naquele momento. (p.37)

A busca pela identidade brasileira continua até hoje em dia. Os modernistas deram os primeiros passos rompendo correntes estéticas que não permitiam o livre pensar dos artistas, mas de certa forma mantiveram estruturas sociais alheias às críticas que foram produzidas pela Semana de 22, a saber: a participação de mulheres se manteve à margem, com poucas representantes, e estas passaram a ter há pouco tempo a reverência condizente com sua produção há pouco tempo; a participação de indígenas na construção dessa estética nacional passou a ter espaço no universo das artes apenas nos últimos anos; homens e mulheres negras tiveram apenas poucas pinceladas reservadas nos anais artísticos pós-Semana de 1922; e tudo isso sem falar sobre o movimento LGBTQIAP+ que apenas nos últimos 30 anos passou a ter espaço e relevância minimamente reconhecidos por outros setores da sociedade. Todas essas vozes ficaram ausentes da cronologia moderna que foi escrita nos livros, o que passou a mensagem de elas não faziam parte nem do universo das artes nem da sociedade.

Para termos uma sociedade plural de verdade precisamos ter a representatividade de todos os nossos matizes culturais. As sementes dessa sociedade foram lançadas pelos modernistas, isso é inegável, mas os frutos colhidos durante anos foram apenas sobre como um conjunto de homens brancos da elite paulista mudou os rumos da cultura nacional. Essa história precisa ser revista, revisitada e reavaliada. Temos então na efeméride da Semana de 22 vários pontos lançando luz para a produção cultural de todos esses atores que foram silenciados durante muito tempo. A exposição *Contramemória*, foco de análise deste trabalho, foi apenas uma dentre inúmeras exposições que trouxeram esses artistas para o centro. Como todo processo histórico, esse é um movimento que demorou para ser iniciado, mas não tem como ser refreado a partir de agora.

O termo “contra-memória”, com hífen, já foi utilizado por Gilles Deleuze em seu livro *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia* (1995) e também por Michel Foucault em *Archéologie du savoir* (1969). Ambos os autores questionam a perspectiva tradicional de construção contínua da história, seguindo uma lógica linear de acontecimentos. Segundo Foucault:

É preciso estar atento para o fato de que as contramemórias não são simplesmente a memória oposta às outras, o reverso das tradições, uma espécie de anti-história que seria, assim, a verdadeira história. As contramemórias, na realidade, são múltiplas, concorrentes, algumas são dominantes, outras subterrâneas; elas entram em conflito umas com as outras, se destroem, se reforçam, se encobrem, se descobrem alternadamente. É preciso, então, reconhecer que todo discurso tem sua contramemória, seu exterior, seu outro. (FOUCAULT, 1996, p. 15).

Deleuze utiliza o conceito relacionando-o a ideia de amnésia também:

Para não esquecermos que o esquecimento não é simplesmente uma amnésia, é necessário que haja, em todo sistema mnemônico, uma contra-memória pronta a recordar as repressões que o integram e os traços que deixaram de lado. (DELEUZE, 2006, p. 79)

Ambos os autores se valem da genealogia para elaborar suas análises, concentrando-se nas discontinuidades e nas rupturas que são guardadas na história. Esse pensamento permite que se analise o processo histórico não pelo isolamento

dos fatos, mas por novas problematizações desses eventos, sujeitando-os a uma nova avaliação atualizada. Nesse sentido a curadoria da exposição reinterpreta esse termo, tirando o hífen e buscando criar uma palavra não dicionarizada, tentando assim estabelecer um paralelo com a ideia de escovar a história a contrapelo e ir contra a hegemonia histórica vigente, questionando a memória posta que carrega em si diversos apagamentos e esquecimentos. É uma forma de ler a história a contrapelo como Walter Benjamin disse e, segundo os próprios curadores, criar fricções com as obras modernistas do Centro Cultural São Paulo, o Theatro Municipal e as obras dos artistas contemporâneos que participaram da mostra.

Contramemória ocorreu no Theatro Municipal de São Paulo, mesmo local da Semana de 1922, entre abril e junho de 2022, e pretendeu reler e traduzir criticamente, dentro do contexto atual, o ambiente cultural da Semana de 22. A equipe curatorial foi encabeçada por Lilia Moritz Schwarcz, professora titular no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP) e curadora adjunta para histórias e narrativas no Masp desde 2015. Autora de dezenas de livros é uma figura proeminente nos debates a cerca do racismo estrutural brasileiro e do apagamento histórico. Em 2022 além da curadoria da exposição *Contramemória* participou da coletânea *Modernismos 1922 - 2022* com um texto chamado “O negrismo e as vanguardas nos modernismos brasileiros: presença e ausência”. Ao seu lado temos Jaime Lauriano, artista e curador que trabalha a temática da reinterpretação histórica de fatos a partir do ponto de vista dos marginalizados. Seus trabalhos são exercícios de síntese entre o conteúdo de suas pesquisas e estratégias de formalização para conseguir examinar as estruturas de poder contidas na produção da História – algo muito bem-vindo para construir a dinâmica que vemos em *Contramemória*. Jaime inclusive participa da exposição com uma obra chamada *Bandeirante #2*, na qual ele produz uma miniatura do monumento em homenagem aos bandeirantes fundida em latão e cartuchos de munições utilizadas pela Polícia Militar de São Paulo. Pedro Meira Monteiro completa a trinca de curadores que produziram a exposição. Pedro é titular do departamento de espanhol e português na Universidade de Princeton, escreve ensaios para revistas e jornais e segundo sua biografia trabalha na interseção entre literatura e história cultural.



FIGURA 7 – *Bandeirante #2* (2019),
de Jaime Lauriano
Foto: arquivo pessoal

2.2

A exposição

A exposição apresentou obras de artistas modernistas do começo do século XX em diálogo com artistas contemporâneos que representam exatamente os apagamentos e silenciamentos que ocorreram na Semana de 22 e depois dela, questionando a memória vigente imposta e revendo as raízes do discurso modernista de 1922. Os artistas da Semana de 22 buscavam retratar a vida do brasileiro e do que Mario de Andrade chamava de “Brasil Profundo”, em que os verdadeiros significados sobre essa terra estariam guardados. Entretanto em certa medida esses trabalhos acabaram retratando apenas o que alcançava a visão míope e elitista dos modernistas. Um exemplo disso é a tela *A negra*, de Tarsila do Amaral. Essa artista não fez parte da Semana de 22, mas tornou-se ao longo do tempo uma das principais representantes do modernismo brasileiro. Tarsila guarda uma memória afetiva para com essa obra, pois retrata provavelmente uma ama de leite que pode ter ajudado nos cuidados da artista em sua infância na fazenda de sua família. Nessa obra, é possível ver uma mulher negra sem cabelos, com lábios grandes e seios maiores, sendo que um destes passa sobre o seu braço. A obra tem grande influência cubista e é reverenciada atualmente como um dos grandes quadros produzidos pela artista.

Mas a história por trás dessa obra carrega tantas contradições quanto possível, pois trata-se da visão de uma mulher branca da elite cafeeira paulista retratando uma escrava e, visualmente, toda a brutalidade que a cercou até o final de sua vida. A questão é que essa brutalidade foi apagada do entendimento da obra, restando apenas suas formas e escolhas de cores. Hoje em dia essa contradição já é questionada.

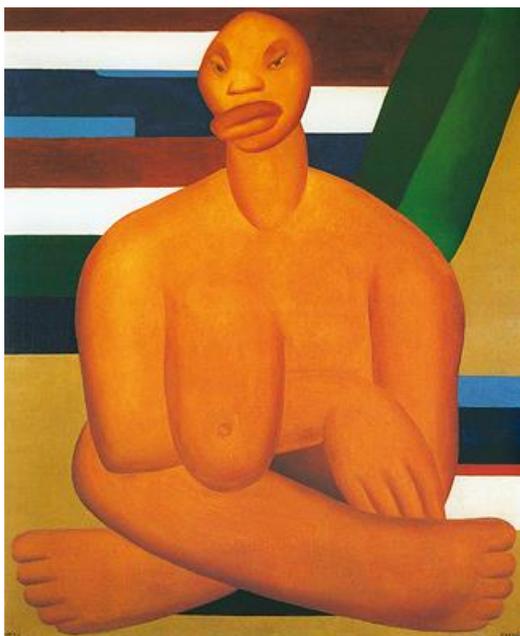


FIGURA 8 – *A negra* (1923) de Tarsila do Amaral
Óleo sobre tela
100 cm x 80 cm
Coleção Museu de Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo (MAC-USP)
Foto: reprodução

E essa talvez seja a grande virtude da mostra *Contramemória*. Com uma mistura de obras do modernismo (algumas que efetivamente participaram da Semana de 22, e outras contemporâneas que ajudaram a expandir o movimento modernista paulista) com obras de artistas contemporâneos que se debruçam sobre todas as contradições da sociedade gera como resultado uma exposição com grande variedade de temas abordados, bem como técnicas de execução diferentes e intrigantes. Foram apresentadas pinturas de pequeno e grande porte, produzidas com uma diversidade de tintas e tons que brilham aos olhos ao lado de gravuras feitas a nanquim preto. Vemos ainda tinta óleo, água-forte, aquarela, guache e tinta acrílica, aplicadas em telas, madeiras, papel e azuleijos. Temos também vídeos e instalações de diversas formas interagindo com esculturas de metal, de mármore e de pedra.

Para compor essa miríade de formas e cores os curadores trouxeram trabalhos de diversos nomes da arte contemporânea atual como Ailton Krenak, Denilson

Baniwa, Daiara Tukano, O Bastardo, Adriana Varejão, Raphael Escobar, Bertone Balduino, Ana Elisa Egreja, Lídia Lisbôa, Mídia Ninja e Val Souza. Esses artistas apresentaram obras que entraram em diálogo com peças de modernistas tais como Alfredo Volpi, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Tarsila do Amaral, Waldemar da Costa, Antônio Bandeira, Cícero Dias, Oswaldo Goeldi e Ernesto di Fiori.

A exposição pretendia estabelecer diálogo entre 38 trabalhos que fazem parte do acervo modernista do Centro Cultural São Paulo – que foi pensado por Mario de Andrade na década de 1930 e, posteriormente, contou também com obras pertencentes ao patrimônio da cidade a partir de 1960 – e cerca de 90 obras contemporâneas que foram emprestadas ou comissionadas para a ocasião. São trabalhos de artistas negros, indígenas, trans e mulheres, de várias gerações que apresentaram suas obras dentro do Theatro Municipal, cercados por arquitetura neoclássica e por todas as pinturas e esculturas acadêmicas de inspiração européia. A ideia era criar um ato simbólico ao tomar posse desse espaço elitizado, cartão postal da cidade de São Paulo.

O tempo percorrido entre as exposições – *Semana de 22* e *Contramemória* – nos traz questionamentos sobre os eventos, mas também é preciso olhar para o papel do Theatro Municipal em ambos. Separados por 100 anos, os eventos guardam similaridades que foram preservadas, e aproveitadas pela curadoria, exatamente pelo local ser considerado um *lugar de memória* como definido por Pierre Nora.

A memória é a vida, [...] aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. [...] A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto.

A exposição *Contramemória* é um convite para os dispostos a olhar a realidade à procura de novas interpretações e sobreposições, adicionando elementos diversos que podem ajudar a mudar nossa forma de olhar e entender as diversas realidades que compõem o Brasil. A escolha da curadoria pelo Theatro Municipal de São Paulo é inequívoca para esse processo, visto que o lugar por si só já nos transporta para múltiplas realidades.

A comunicação visual que apresenta a exposição já causa contraste com o Theatro por ser claramente baseada em motivos da umbanda e do candomblé, com a tipografia trabalhada de forma cursiva, mas mantendo um formato compacto de escrita. A letra "T" é representada pelo símbolo de Exu, e diversos elementos que remetem à cultura africana podem ser percebidos. O contraste das cores laranja, branco e preto favorece a leitura e são bem comuns na arte tradicional indígena. Na entrada do Theatro uma grande faixa da altura do primeiro pavimento foi estendida apresentando a exposição e contrastando com as paredes ocre da fachada. Diversos painéis de cor laranja foram posicionados com o texto curatorial em português em letra branca e a versão traduzida para o inglês em preto, ao lado.



FIGURA 9 – Comunicação visual da exposição *Contramemória*

Sobre o ambiente expositivo, a equipe curatorial teve cuidado de pensar em uma estrutura de suporte que desse conta de uma diversidade de formatos, mas ao mesmo tempo não causasse ruído com a arquitetura do prédio. A escolha foi por uma estrutura de metal tubular preta utilizada como suporte para placas de gesso que serviram como base para as obras e os textos curatoriais. A parte superior da estrutura foi pintada com tinta dourada e de certa forma conduz o caminho do público e cria unidade com a decoração interna do prédio.



FIGURA 10 – Fachada com comunicação da exposição *Contramemória*
FIGURA 11 – Saguão interno do segundo andar com detalhe da estrutura tubular
FIGURA 12 – Ambiente interno do segundo andar

A curadoria teve ainda o cuidado de fazer três visitas guiadas antes da abertura da exposição, para o público do entorno do Theatro Municipal, como forma de incluir as pessoas mais vulneráveis e permitir a elas que também pudessem usufruir e compartilhar do que estava sendo apresentado pelos artistas.



FIGURA 13 – Saguão do Theatro Municipal, com destaque para os trabalhos de Adriana Varejão (*Figura de Convite III*, à esquerda) e de Flávio Cerqueira (*Tião*, o ao centro)
Foto: arquivo pessoal

Entrando no saguão do Theatro, somos agraciados com cinco obras expostas em contraste com o interior clássico e opulento ao redor. Cada uma delas traz elementos para serem interpretados pelo público e, em conjunto, conferem uma poderosa narrativa para começar a entender quais questionamentos serão apresentados pelo conjunto da exposição. Recebendo os visitantes no tapete vermelho rodeado de mármore rosados, temos *Tião*, uma escultura feita em bronze, de um menino de rua, com seu rosto tapado por uma camiseta, revelando apenas seus olhos. Suas mãos estão para trás e ele está descalço. Seu corpo aparece cravado com pequenos buracos de bala, fato que até pode passar despercebido à primeira vista. A escultura de aproximadamente 1 metro de altura, traz essa criança que encara aqueles que dela se aproximam. O bronze é o mesmo material das esculturas que fazem o acabamento das escadas ao fundo, bem como dos cartuchos de munição. As esculturas de bronze nas escadarias do Theatro representam duas mulheres, que dão as boas-vindas aos convidados de honra que adentravam o Theatro Municipal para participar de festas e eventos promovidos pela elite paulistana quando da inauguração do espaço. Já a obra *Tião* faz com que uma tensão seja criada no ar. Sua presença ali é potente, pois traz consigo a imagem daqueles que, por anos,

foram proibidos de circular naqueles salões. Mas *Tião* está alvejado, muito provavelmente morto por aqueles que deveriam protegê-lo, que deviam proteger as pessoas. Essa escultura foi produzida por Flávio Cerqueira, um artista que trabalha com figuras humanas em bronze e busca sempre problematizar questões sociopolíticas brasileiras.



FIGURA 14 – *Tião* (2017), de Flávio Cerqueira
Bronze
Coleção particular
Foto: arquivo pessoal

Cerqueira apresenta neste espaço uma segunda escultura, intitulada *Cansei de ser assim*, de 2022. Porém, no catálogo da galeria Leme, que agencia o artista, essa mesma obra aparece com o nome *Cansei de aceitar Assim*. Localizada ao lado direito do saguão, a escultura de bronze apresenta uma menina encostada em uma placa de trânsito com os dizeres “STOP”. Ela está recostada com os braços voltados para trás como que se apoiando na placa. Ela olha para cima com um leve sorriso no rosto, altiva, de forma quase tranquila. Está vestida com um short curto, com pernas à mostra, uma camiseta que marca seu torso e cabelos presos. É uma figura que não está disponível e está segura com relação a isso. A mensagem da obra pode ser interpretada de diversas formas se pensarmos na própria diferença entre os nomes apresentados para ela. Na exposição, *Cansei de ser assim* aciona os limites, trata das transgressões que uma figura como aquela sofreria no mundo real. Em meio a uma elite cafeeira opressora, ela seria apenas uma menina no lugar errado, na hora errada – mas um objeto que pode ser usado e descartado. Sua voz, sua vontade e sua

segurança não são levadas em conta. Existem milhares ou milhões de meninas em nosso país cansadas de serem vistas assim. Talvez realmente seja necessária a criação de uma memória contrária a isso, uma memória que não acredite que uma menina dessa idade já esteja disponível para casar e gerar filhos, por exemplo. Ao ser colocada no saguão do Theatro Municipal, que traz em suas paredes memórias de uma época em que isso era relativizado, a obra revela essa escuridão que insiste em permanecer entranhada em nossa cultura.



FIGURA 15 – *Cansei de ser assim* (2022), de Flávio Cerqueira
Bronze e placa de trânsito
Coleção Rose e Alfredo Setúbal
Foto: arquivo pessoal

Ainda no lado direito do salão, ao lado de *Cansei de ser assim*, surge a obra de Raphael Escobar, *Com quantos pobres se faz um rico?*, de 2022. A obra encontra-se logo abaixo do texto curatorial e tem a forma de uma placa de mais ou menos 60 cm de largura. Quem olha de longe acredita se tratar de uma pedra, mas ao se aproximar, é possível notar uma peça é feita de fragmentos compactados de sabonete e esmalte de unha, moldados em uma nova forma, sólida, como se fosse um bloco de pedra, onde podemos ler a inscrição que lhe dá nome: *Com quantos pobres se faz um rico?*. Raphael é formado em Artes Visuais e trabalha com educação e desigualdades sociais, dando aulas e oficinas diretamente para pessoas em situação de vulnerabilidade – muitas delas ex-presidiárias. Talvez a própria formação de um

bloco de pedra composto por pequenos pedaços de sabonete seja um recurso que essas pessoas possam ter desenvolvido para ter como se lavar com dignidade em algumas cadeias do Brasil.

O sistema prisional é uma máquina de encarceramento de homens de determinada raça e é alimentado por uma política de segregação velada, que acaba enriquecendo pessoas interessadas nesse tipo de investimento. Olhando por esses dois lados, podemos chegar à conclusão de que esses pedaços de sabonete, compactados em uma forma dura, podem representar de todas essas pessoas presas, em cadeias ou apenas na vida, fadadas a viver à margem da sociedade, mas que mesmo assim podem servir de meio para o enriquecimento de outros. Quantos pedaços de sabonete foram necessários para fazer essa pedra? Com quantos presidiários se faz um rico?

Entretanto há ainda mais um elemento. Esse pedaço de pedra de sabonete estava esfarelado no canto inferior direito quando da minha visita à exposição. O interessante em relação ao estado da obra, com restos de sabonetes no chão, leva a mais uma camada de interpretação, que é a corrosão pelo efeito do tempo, que deteriora e despedaça pedra e ouro e pode igualmente corroer o poder econômico e desfazer um alicerce de sustentação. Logo, o tempo pode corroer até mesmo o poder.



FIGURA 16 – *Com quantos pobres se faz um rico* (2022), de Raphael Escobar
Placa de sabonete
Coleção particular
Foto: arquivo pessoal

Ao lado esquerdo da entrada do público, está uma tela de grandes proporções (2 m x 2 m) produzida por Adriana Varejão, intitulada *Figura de convite III*. Nela, podemos ver uma imagem de uma guerreira completamente tatuada, com uma espada embainhada, segurando uma cabeça decepada em sua mão direita e, com a esquerda fazendo um gesto característico das tradicionais figuras de receber portuguesas, convidando o público à exposição. Ao fundo dessa figura, temos azulejos portugueses pintados com uma série de imagens de pedaços de corpos misturados com flores. O acabamento ao redor seguindo padrões neoclássicos, mas com pedaços desconstruídos, criando uma descontinuidade nos motivos pintados. Abaixo disso temos alguns azulejos seguindo a temática da artista, como se fossem pedaços de carne, mas de forma menos evidente que em outras obras.



FIGURA 17 – *Figura de convite III*
de Adriana Varejão
Óleo sobre tela
Coleção particular
Foto: arquivo pessoal

Também é uma obra que contrasta com o entorno. O contraste talvez tenha sido uma das principais buscas dos curadores ao criar essa exposição, pois este é um elemento que permeia todas as obras apresentadas. O contraponto entre (neo)clássico versus moderno se faz presente em durante toda a experiência no

Theatro. Nota-se ainda um contraponto entre as obras modernas e as contemporâneas, pois estas apresentam elementos e questionamentos que esperava-se estar nas obras modernistas, em seu discurso, mas, devido à miopia histórica que apagou e silenciou a diversidade artística brasileira, esses questionamentos tiveram que esperar os artistas contemporâneos para serem levantados.



FIGURA 18 – *Sem título* (1590), de Theodor de Bry
Gravura
Conservada na Library of Congress, em Washington, Estados Unidos.
Reprodução

Figura de convite III nos remete à tradição barroca portuguesa com seus azulejos azuis, mas também carrega elementos dos trabalhos de Theodor de Bry, um artista belga que ilustrou diversos relatos das Américas feitos por Hans Staden e suas histórias dos canibalismos que ocorriam por aqui. Adriana Varejão propõem uma releitura dessas obras, misturando canibalismo com a flora local. Ela está abordando a antropofagia e o contato travado entre culturas diferentes. Alocada logo na entrada da exposição *Contramemória*, essa obra faz um contraponto com o local de exibição e a cultura nele circulante, explorada pela Semana de Arte Moderna de 1922 com tentativa de criar uma cultura antropofágica. Adriana consegue contestar a hegemonia masculina dos representantes do legado dos modernistas, colocando sua própria cabeça decepada como elemento da composição, uma vez que, citada por Aline Pascholati em um texto crítico apresentado no site artrianon.com, Nírcia Cecília Ribas Borges Pereira apontou que “somente as cabeças de guerreiros virtuosos do sexo masculino eram cortadas e guardadas”. Com isso, Adriana Varejão toma para si o

lugar desses guerreiros masculinos, ressaltando os elementos femininos na composição.



FIGURA 19 – *Trópico 22 – Série pendente* (2022), de Sonia Gomes
Tecidos diversos, rendas, miçangas e botões
Cortesia da artista e da Galeria Mendes Wood DM
São Paulo, Bruxelas, Nova York
Foto: arquivo pessoal

Seguindo adiante, acima das escadarias temos uma obra da mineira Sonia Gomes, chamada *Trópico 22 – Série pendente*. É possível ver uma estrutura de tecido, uma junção de texturas e cores, trançadas entre si, seguras por uma corda central, presa a uma voluta quase na altura do teto. Essa forma se precipita sobre o segundo lance de escadas que se dividem em dois caminhos para o segundo andar, onde a exposição segue com outras obras. Dependendo de onde você a observe, a obra pode aparentar uma forma quase humanoide, com os braços caídos, como uma pessoa pendurada pelas pernas e de ponta cabeça.

Essa forma composta de tecidos e texturas diversas mimetizam recortes de histórias que são entrelaçadas por Sonia, de modo a gerar um novo entendimento acerca de diversas verdades que, soltas, não têm mais a capacidade de serem entendidas. Sonia cria um novo momento vivido a partir desses fragmentos de memórias, um novo corpo refeito, quase que gerando uma nova vida. É possível ainda fazer uma associação religiosa com a peça pois ela também nos remete a um patuá, um amuleto muito utilizado no candomblé, constituído de pequenos pedaços de tecido trançados juntamente com ervas e voltado à proteção de quem o porta.

Criada desde cedo no universo têxtil, Sonia aprendeu tecelagem com o pai e começou a fazer arte mesmo antes de saber o que era arte. Misturando e entrelaçando fragmentos de objetos ela busca criar algo novo, único. No caso de *Trópico 22*, a obra se relaciona de forma única com o ambiente onde está exposta, e nos leva a pensar em quantos fragmentos de história o Theatro Municipal preserva como espaço de memória, mas que de certo modo ficam solidificados em suas paredes, imutáveis, regras que não podem ser quebradas – como a de uma mulher negra e sua arte num espaço reservado ao erudito, ao clássico, ao status quo. Essa “afronta” implica, assim, a realocação de personagens históricos.

A exposição é uma contestação ao ambiente que a cerca. Aquelas obras de arte não faziam parte daquele ambiente neoclássico nem estavam representadas na Semana de 22. Esses artistas são parte de uma cultura que foi deixada de lado, esquecida ou mesmo ignorada pelos que promoveram o modernismo no Brasil. Sonia Gomes traz o moderno em seu trabalho ao reutilizar fragmentos de objetos que já cumpriram com sua missão. Da mesma forma que o modernismo/capitalismo gera crises para se realimentar e assim continuar em frente, o trabalho de Sonia reutiliza elementos para recriar novos caminhos; sua entropia atrai memórias que são reprocessadas e relançadas ao mundo novamente. É uma forma de se colocar contra a memória vigente, revendo e reavaliando a história da Semana de 22 e seus silenciamentos.

O pensamento decolonial de Antônio Bispo dos Santos e Walter D. Mignolo, que será esmiuçado no próximo capítulo, nos faz encontrar novas formas de ver e trabalhar contra a memória vigente. Como Bispo afirma em seu livro *Colonização, quilombos: modos e significados* (2015), é preciso juntar as diferenças e transformar as divergências em diversidades, e na diversidade atingir a confluência de todas nossas experiências.

CAPÍTULO 3

REVELANDO A VIDA E SUAS CONTRADIÇÕES

3.1

Contramemória decolonial

A exposição *Contramemória* segue pelo caminho da diversidade apresentando trabalhos com profunda conexão com as realidades de cada artista. Cada voz, cada vivência é valorizada e reconhecida. O único caminho para uma mudança profunda nas desigualdades brasileiras é, em primeira medida, reconhecer que elas existem para assim termos um ponto de partida. É preciso lembrar, rememorar os acontecimentos de forma crítica, indo contra o discurso hegemônico e buscando manter uma memória viva, não apenas dentro de museus, galerias ou lugares de memória, mas nas ruas e no coração das pessoas.

Uma conjectura levantada ao desenvolver esse trabalho foi a relação entre o silenciamento sobre os outros modernismos brasileiros que se deu pós-Semana de 1922, fato que também é abordado e criticado na exposição *Contramemória*. Além desse silenciamento se dever à centralidade do modernismo paulista, que se impôs ante aos outros modernismos, como já vimos anteriormente, podemos vincular esse silenciamento ao que o professor argentino Walter D. Mignolo – que estuda os conceitos de colonialidade global, geopolítica do conhecimento, transmodernidade e pensamento de fronteira – chama de hierarquia epistêmica de privilégio ao conhecimento.

Em seu texto *Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade* e no livro *Histórias locais/projetos globais*, Mignolo discorre sobre a hierarquia epistêmica que privilegia o conhecimento ocidental em detrimento de outras cosmologias não ocidentais. A partir do Iluminismo no século XVI a epistemologia e a hermenêutica foram sendo articuladas dentro da cultura acadêmica, ganhando mais relevância. Mas, nesse processo, ocorreu o apagamento de outro conceito-chave do conhecimento humano: a gnose.

A gnose, por sua vez, manifesta a ideia de conhecimento além das culturas acadêmicas, e esse conceito consta diretamente relacionado ao que o pensador Antônio Bispo chama de conhecimento ancestral quilombola. A gnose abrange o conhecimento geral sobre as coisas, enquanto a epistemologia ficou restrita à filosofia analítica e à filosofia das ciências. Sob essa perspectiva, fica evidente a relação entre o processo de modernidade/colonialidade e o apagamento de outras culturas e conhecimentos que não “cabiam” no que se discutia na academia. Esse conhecimento foi reduzido à subalternidade e colocado fora das fronteiras das disciplinas que foram sendo padronizadas no mundo moderno/colonial.

Podemos, portanto, entender o processo de apagamento e silenciamento dos outros modernismos brasileiros como um modo de privilegiar o modernismo paulista e alçá-lo ao patamar de único responsável por transformar a cultura brasileira, direcionando-a ao moderno. Se o conhecimento trazido na bagagem dos modernistas paulistas era proveniente das vanguardas europeias, nada mais natural do que pensar (mesmo que de forma inconsciente) que esse pensamento era único e fechar os olhos para o que estava sendo produzido ao redor.

Vale ressaltar que esse apagamento dos outros modernismos e de seus personagens se dá após a Semana de 22. Nesse processo histórico, a Semana foi canonizada, e os outros modernismos, silenciados, entre eles podemos citar em Salvador a Revista Arco e Flexa fundada pelo médico e poeta Carlos Chiacchio; em Pernambuco o modernismo que circula ao redor do escritor Ira Levin e do artista plástico Vicente do Rego Monteiro – uma figura polêmica pois era conhecido por ser extremamente conservador apenas de romper barreiras estéticas com suas obras –; e em Minas Gerais podemos encontrar duas revistas que trabalham com a estética moderna, A Revista de Belo Horizonte, fundada por Martins de Almeida e Carlos Drummond de Andrade e a revista Verde, criada na cidade de Cataguazes por Rosário Fusco, Ascânio Lopes, Francisco Inácio Peixoto e Guilhermino César. Podemos lembrar também que alguns personagens da Semana também foram sendo apagados durante esse tempo, como Menotti Del Picchia (esse talvez, fadado ao esquecimento por sua relação com o Partido Republicano e a oligarquia cafeeira paulista) e Guilherme de Almeida. Em seus lugares, podemos colocar Tarsila do Amaral (que à

época da Semana de 22 morava em Paris e ainda estudava pintura) e Patrícia Rehder Galvão, conhecida como Pagu.

Citando novamente Ruy Castro, a história da Semana de Arte Moderna de 1922 passa a se escrever sozinha a partir dos anos 1960, e é nesse marco ocorre o privilegiamento da narrativa modernista paulista, canonizando seus partícipes e, conseqüentemente, apagando e esquecendo os outros modernismos brasileiros. Esse seria o tipo de pensamento moderno/colonial descrito por Mignolo, porém transportado para a realidade paulista, que, em certa medida, visou rotular como cosmopolita a São Paulo do começo do século XX – nunca mais deixando de se promover, com ou sem razão, diferenças dela em relação ao resto do país.

A Semana de 22 nasce na intenção de se pensar o Brasil através de múltiplas culturas. Ao varrer o passadismo e abrir as portas para a liberdade de pesquisa artística, a intenção deveria ser dar voz às diferentes culturas que habitam essas terras. Podemos até enquadrar as ideias modernistas no conceito que Mignolo chama de pensamento liminar, um tipo de pensamento produzido às margens externas do complexo moderno/colonial e, portanto, um pensamento autêntico, sem a padronização/mercantilização que a sociedade capitalista impõe sobre cada ideia nova. Talvez nesse ponto que podemos encontrar o que deu errado.

O ideário modernista paulista era inclusivo até onde a miopia dessa elite permitia ver. Ao olharmos esse momento com distanciamento histórico podemos entender as contradições presentes na Semana de 22. Mario e Oswald de Andrade, Anitta e Tarsilla (a modernista tardia) se tornaram nossos heróis modernistas, mas todos eram fruto de uma elite constituída no seio do sistema colonial, o que permitiu a esses indivíduos terem liberdade e possibilidade de estudar na Europa, por exemplo. Essa condição não foi alterada nos anos subsequentes à realização da Semana de 22. O acesso à educação no Brasil sempre foi restrito às elites. É possível dizer então que no Brasil existe uma hierarquia epistêmica no país que privilegia o conhecimento branco e da elite. Por os anos o estudo da modernidade paulista foi privilegiado em relação aos outros modernismos, que ficaram relegados as suas regiões de origem. É nesse processo então que ocorre a canonização dos modernistas paulistas e o alçamento da Semana de 22 como fator gerador único da estética nacional.

Voltando para a exposição *Contramemória* podemos ver como sua curadoria abordou o silenciamento criando tensões entre passado e presente através dos trabalhos apresentados. Seguindo as escadarias para o segundo andar do Theatro, havia a continuação da exposição, que podia ser acessada tanto pelo lado direito como pelo lado esquerdo da escadaria. A experiência de subir e adentrar esse espaço precisa ser relatada, pois a sensação é a de estar em um lugar que não foi feito para qualquer pessoa dele usufruir. Mesmo na posição de homem branco de classe média, com todos os privilégios inerentes a isso, é inegável a sensação de opressão e não pertencimento ao subir as escadarias de mármore, forradas com um tapete vermelho, rodeado de estátuas de bronze, que emanam uma presença por horas convidativa, mas também reguladora.

Essa sensação só reforça a importância que um evento como a Semana de 22 teve ao abrir as portas do Theatro Municipal para a arte moderna, e engrandece mais ainda a exposição *Contramemória* por levar para dentro desse ambiente o trabalho de negros, negras, homossexuais, pessoas transgênero, pobres e periféricos. São essas vozes que durante séculos foram silenciadas nesse país e mesmo após a Semana de 1922, continuaram esquecidas e relegadas a um lugar de não existência.

3.2

O resgate dos esquecidos

A relação de artistas que participaram da *Contramemória* é grande, portanto, foi necessário focar em algumas obras específicas. Nesse segundo andar, analisaremos obras que abordam os temas de paisagem e retratos. Começaremos observando um suporte que apresenta três obras lado a lado: a primeira, da esquerda para direita, é *Hakukãñ*, de Ailton Krenak; no centro, temos *Festa Popular*, de Alfredo Volpi, e fechando esse painel, temos à direita *Jardim n.53*, de Lucia Laguna.



FIGURA 20 – Da esquerda para a direita, *Hakukãn*, de Ailton Krenak; *Festa Popular*, de Alfredo Volpi; e *Jardim n.5,3* de Lucia Laguna
Foto: arquivo pessoal

Ailton Krenak é um universo inteiro, refletindo muito o tipo de artista que *Contramemória* buscou para se contrapor às narrativas convencionais. Nascido em 1953, em Itabirinha, Krenak poderia ser considerado um homem renascentista pela miríade de talentos que exhibe. Além de artista, é autor de livros e poeta, já trabalhou como produtor gráfico e jornalista, é líder do movimento indígena com reconhecimento internacional, ambientalista, filósofo e professor *honoris causa* pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Teve grande participação na constituinte de 1986 defendendo as pautas indígenas. Mesmo com toda essa formação de vida, Ailton Krenak só foi "descoberto" recentemente, quando passou a ter seu trabalho artístico reconhecido pelas grandes galerias nacionais e internacionais, bem como sua produção literária na qual consegue se colocar como um crítico ferrenho do sistema capitalista/colonialista e do eurocentrismo como base do processo de formação do povo brasileiro.

“A história colonial do Brasil não terminou com a declaração da independência, ainda estamos imersos na colonialidade no nosso modo de reproduzir e mimetizar a chamada civilização. Se não tivermos a capacidade de entender que estamos em um colonialismo, vamos reproduzir isso infinitamente”.

Ailton Krenak em entrevista ao site Guia do Estudante.

Na obra analisada, *Hakukãn*, temos elementos da cultura indígena apresentados para a cultura ocidental capitalista. Observando-a, podemos começar a

entender um pouco sobre cosmovisão indígena observando essa obra. Nela temos a representação de pessoas unidas em uma espécie de semicírculo um pouco deslocado do centro; uma linha que as separa, impossibilitando que fechem esse semicírculo. Outros elementos gráficos vão tomando conta do centro da composição quase que em sua totalidade. Eles são pintados em branco contra um fundo escuro, formando um degradê de preto para azul em direção ao topo. Essa mistura de elementos diversos remete à forma de um vaso. No topo, centralizada em relação a essa estrutura gráfica, temos outra composição, de ocre e amarelo, que pode ser entendida como folhas que resolvem a composição apontando novamente para o centro, apoiadas sobre mais uma camada de elementos gráficos de padronagem indígena. É uma pintura bem resolvida e equilibrada, que poderia ser enquadrada como arte primitiva, mas traz o saber ancestral indígena, que tem sido discutido atualmente e, formas de entendimento sobre o convívio entre os seres vivos deste planeta.



FIGURA 21 – *Hakukãn* (1998), de Ailton Krenak
Óleo sobre placa de Eucatex
Coleção do artista
Foto: arquivo pessoal

Para os povos nativos, existe um equilíbrio de forças, e o ser humano está inserido em um sistema complexo. Ele não está acima, ele faz parte de uma estrutura muito maior que, durante milhares de anos, funcionou perfeitamente. Esse é um pensamento que passou a ser destruído e relegado a uma posição folclórica dentro da cultura. Esse poder de dominação que passa a questionar essas estruturas e taxá-las de arcaicas e primitivas, é o sistema capitalista/colonialista que passa a dominar

o mundo a partir do séc. XVI. Quando o europeu se coloca no centro do saber e cria uma estrutura de desenvolvimento baseada na evolução única e linear do conhecimento (epistemológica), o mundo começa a sofrer um processo doloroso de modernização.

Depois de anos de desenvolvimento econômico, à base de guerras, escravidão, domínio cultural e violência, e que levaram o mundo a uma encruzilhada sustentável, a cosmovisão indígena volta a ser estudada e valorizada, sendo entendida como uma outra forma de desenvolvimento com outras prioridades ante o enriquecimento econômico. Podemos fazer um paralelo com Antônio Bispo e o termo “contracolonizado”, que está relacionado a uma ação, à atuação de alguém contra o sistema colonial, mostrando o saber e a cultura quilombolas e indígenas como forma de resistência, em um processo mais horizontal. Ambos, Bispo e Krenak compartilham dessa visão e são essenciais atualmente na construção de justificativas contra o sistema capitalista.

Essa obra se encontra ao lado de *Festa popular*, de Alfredo Volpi, um artista ítalo-brasileiro que teve bastante destaque na chamada Segunda Geração da Arte Moderna Brasileira, que se dá a partir de 1930 como forma de consolidar as ideias modernistas apresentadas em 1922. À época da Semana de Arte Moderna Volpi já tinha quase 10 anos de aprendizado no ofício, tendo começado como decorador de paredes pintando frisos, florões e painéis de residências. Muito afeito a produção artística italiana da década de 1920, passa a ser reconhecido por suas pinturas de paisagem que remetem também ao Impressionismo.

Apenas na década de 1950, Volpi viaja para a Europa e sua arte é direcionada às produções abstratas que fizeram do artista um dos mais reconhecidos nomes da pintura brasileira. Volpi chegou a ser condecorado como Melhor Pintor Brasileiro na II Bienal de São Paulo em 1953. *Festa Popular* é um quadro de dimensões médias (60,5 cm x 91,0 cm) e não datado, mas deve ter sido executado no período mais romântico do artista, na década de 1920. Assim, mesmo que não seja uma obra que participou da Semana de Arte Moderna de 1922, representa o período no qual o modernismo estava sendo experimentado pelo país.



FIGURA 22 – *Festa popular* (sem data), de Alfredo Volpi
Pintura sobre azulejos
Coleção Arte na Cidade – Centro Cultural São Paulo | SMC | PMSP
Foto: arquivo pessoal

A cena é executada em azulejos, e um retângulo formado por eles dispostos em 4 x 6 apresenta uma festa caipira com nove casais dançando no centro da composição; ao redor, uma cerca separa os casais de outras cenas – grupos de amigos conversando, uma banda tocando a moda, animais e casas. Na obra, Volpi não mostra grande preocupação com a perspectiva clássica. As pessoas dançando contrastam com um pequeno homem que observa o festejo perto da cerca junto a dois cachorros. A pintura é solta, leve, com pinceladas que criam texturas. Uma linha preta bem fina delimita algumas formas. Tons terrosos se misturam com cores básicas formando uma composição colorida, mas sem gerar pontos focais que prendem o olhar do espectador. A pintura representa um domingo qualquer de uma cultura caipira que hoje em dia parece estar sendo posta de lado em nome dos grandes eventos sertanejos. É o recorte de um tempo, de uma cultura que se desenvolveu por aqui após a libertação dos escravizados, com pequenos povoados miscigenados que cultivavam seu próprio alimento e suas relações. Mas, de certa forma é também um lugar de exclusão, principalmente da cultura indígena. Temos provavelmente nessa cena imigrantes que povoaram as cidades na virada do século XX, temos negros, negras e cafuzos, todos convivendo em harmonia em um espaço que poderia ser

considerado um quilombo. Há uma relação de contraste que a curadoria esperava alcançar colocando essas obras lado a lado, com um representante do período modernista dialogando com uma obra criada por uma liderança indígena. O que era antes, o que foi feito então, o que perdura até hoje?

Completando esse painel temos, *Jardim n. 53*, de Lucia Laguna (ver figura 20), e nesse sentido essa obra tem um poder de sintetizar os dois mundos expostos por Krenak e Volpi. Trata-se de uma mistura de visões, pois em *Jardim n. 53* Lucia trabalha com a sobreposição de imagens e ideias, misturando o abstrato ao pictórico, natureza que se funde com a cidade, animais silvestres e animais domésticos, tudo isso formando o novo ou, na verdade, apresentando uma forma de ver o que nos cerca.

Lucia se tornou artista depois de muitas vivências e histórias. Começou sua vida como professora de português, profissão que desempenha até 1994, quando se aposenta e começa a trilhar novos caminhos, na arte. Da janela de seu ateliê no Rio de Janeiro, Lucia observa o caos que se apresenta nos morros e extrai esse amálgama da modernidade *versus* natureza.

Jardim n. 53 faz parte de uma nova série de pinturas na qual a artista trabalha com tinta acrílica, sobreposições de pinturas e colagem com fita crepe. Em seu ateliê, a artista cria em conjunto com seus aprendizes, que executam partes de imagens que são posteriormente sobrepostas com outras ideias, isoladas com fita crepe e reconectadas por espaços brancos que preenchem a tela. Essa é uma obra de grandes proporções e com uma mistura de técnicas utilizadas. A paleta de cor pesa mais para os tons de verde e marrom, trazendo também uma opacidade característica da tinta acrílica. Recortes de vegetação são mesclados com pedaços de telhados e casas ao fundo, e pássaros emergem de formas desordenadas, às vezes com detalhamento de suas penas, outras vezes com uma textura de cor. Um rosto de um simpático cachorro nos encara na parte superior esquerda da composição, criando uma diagonal junto com espaços em branco recortados que dão leveza e dinâmica.

Lucia nos revela a união entre os universos, quase uma síntese de como a modernidade avançou e criou cidades de forma desordenadamente, um caos de

construções em meio à fauna e à flora. O ambiente de Ailton Krenak, um ambiente onde tudo parece equilibrado, harmonioso e ordenado sob a cosmovisão nativa, com Lucia é substituído por uma mistura de realidades. *Festa popular*, de Volpi, entre essas duas obras, funciona como o catalisador desse processo de fusão de realidades, mostrando como o avanço desordenado transcorreu, mas de certa forma criando beleza no meio do caos.

Pensando a disposição das obras em relação à arquitetura do Theatro, temos uma questão que permeia a exposição: a conquista de um espaço para ver toda essa miscelânea de realidades. Mesmo a obra de Volpi é um ponto estranho nas paredes decoradas do Theatro Municipal. Se essa obra tivesse feito parte da Semana de Arte Moderna, ela causaria espanto por retratar algo cotidiano, não digno de reverência para estar dentro desse ambiente empolado. Esse processo se dá com a exposição como um todo, com o contraste entre o clássico ou moderno, moderno ou contemporâneo, lugar de fala contra silenciamento, força bruta coletiva contra individualidades. A escolha das obras pela curadoria buscou criar esse diálogo de diversas camadas.

A análise pode partir sobre como uma obra de Sonia Gomes interage com o ambiente do Theatro. Essa mesma abordagem pode ser feita ao analisar uma obra que fez parte do modernismo brasileiro, e imaginar qual é o tamanho do impacto que essa arte teve à época. Em outro painel, é um bom exemplo disso *O retrato de Mário de Andrade*, pintado por Flávio de Carvalho e, 1939, época em que esse artista já ganhava notoriedade.

Natural do Rio de Janeiro, Flávio cursou engenharia civil no Reino Unido, no Armstrong College da Universidade de Durham. Paralelamente, ingressou no curso noturno de artes da King Edward the Seventh School of Fine Arts. Ao retornar ao Brasil em 1922, traz na bagagem ideias modernistas que são apresentadas e experienciadas pelo artista, seja por meio de projetos arquitetônicos para editais da cidade, seja com *performances*, teatro e dança. A década de 1930 é muito prolífica para Flávio de Carvalho, que produz materiais nessas diversas áreas e desenvolve uma série de pinturas, entre elas o retrato de Mário de Andrade.



FIGURA 23 – *Mário de Andrade* (1939), de Flávio de Carvalho
Pintura
Coleção Arte na Cidade – Centro Cultural São Paulo | SMC | PMSP
Foto: arquivo pessoal

A tela mostra o poeta sentado, com as pernas cruzadas, a mão direita apoiada na perna, a mão esquerda apoiada sobre um pedaço de bengala. O fundo é de tons terrosos (vermelho, marrom e ocre), sendo difícil de descrevê-lo precisamente, mas ele cria um espaço para que o personagem emergja em tons mais claros. O paletó do retratado é uma mistura de azuis e verdes que o artista trabalha de forma a criar as sombras e dobras da roupa. As pinceladas são espessas, carregadas de tinta, o que resulta em uma textura que ajuda na transição de tons, principalmente no rosto de Mário. Flávio foca sua atenção na área do rosto tanto nessa produção como nos retratos que executa posteriormente, trazendo bastante expressividade e personalidade para o quadro. Esse é um dos motivos que fizeram com que suas pinturas fossem classificadas como expressionistas, mas com uma carga de surrealismo presente. Vista com os olhos do nosso tempo, essa obra é um ícone modernista, e, ao mesmo tempo, um recorte de um senhor branco em seu lugar de poder. O quadro provavelmente chocou aos entusiastas da pintura clássica e tem seu espaço garantido na história da arte brasileira. Entretanto, colocada ao lado da tela de Marcela Cantuária fica evidente seu caráter conservador.

Ao analisar a exposição, é preciso ter isso em mente que cada obra carrega seu momento de ruptura com o passado, mas, ao mesmo tempo, a inovação apresentada passa a ser *status quo*, cabendo aos artistas contemporâneos continuar explorando todas as nossas contradições.



FIGURA 24 – 1º salão latino-americano e caribenho de artes | salão das mulheres de 2022, de Marcela Cantuária
Coleção da artista
Foto: arquivo pessoal

A obra de Marcela Cantuária é algo que não poderia ser concebido em 1922 pois havia um caminho a ser trilhado para chegarmos nessa composição. *1º Salão latino-americano e caribenho de artes | salão das mulheres*, de 2022, é um painel de grandes proporções que chama a atenção pelas cores vibrantes e pelo que é nele retratado: um espaço grande, como uma galeria de arte, com dezenas de quadros pendurados, trazendo profundidade para a cena. Em primeiro plano, vemos um grupo de homens com roupas que remetem ao período renascentista, com rufos brancos no pescoço. Eles observam e analisam com certa incredulidade alguns quadros dispostos no primeiro plano. Esses quadros e esculturas reproduzidos são de artistas femininas de toda a América Latina e Caribe, e são essas vozes e histórias que chocam esse grupo de homens e que dá o nome à obra.

Marcela Cantuária em uma única peça expõe dezenas de artistas mulheres que lutam para ter suas vozes e sua arte reconhecidas por esses mesmos homens que, durante séculos, dominaram praticamente todos os ambientes. Enquanto no

começo do século XX Flávio de Carvalho ainda retratava um homem branco em sua posição de grande pensador e responsável pela modernidade brasileira, Marcela Cantuária nos apresenta não um contraponto, mas um contragolpe em toda essa estrutura machista e paternalista que insiste em relegar às mulheres para uma posição subalterna. Com essa obra Marcela consegue apresentar aos desavisados o trabalho de dezenas de artistas que questionam essa mesma estrutura, e ainda o faz de forma didática, pois, no educativo que acompanha o painel, temos a descrição de cada obra retratada e informações das artistas. É uma obra que ajuda a disseminar o trabalho de tantas outras, e isso por si só já seria digno de nota, mas Marcela é um prodígio, pois alcançou um destaque no meio artístico com muita rapidez.

Com apenas 30 anos e tendo seus trabalhos incorporados em galerias somente em 2019, a própria artista reconhece a intensidade com que desenvolve seu trabalho em um curto espaço de tempo, mesmo tendo muita pesquisa envolvida antes de efetivamente levar sua visão para as telas. Suas obras trazem uma paleta de cores vibrantes, com muito rosa, *pink*, verde brilhante e amarelo, formando imagens pictóricas que retratam temas políticos e contemporâneos. Existe um certo surrealismo que percorre suas composições, trazendo ao mundo recortes de pensamentos da artista.

Marcela estudou na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e sua produção é totalmente relacionada com seu tempo, com temas atuais do cotidiano, como machismo, misoginia e luta de classes, mas também com pontos que podem ficar esquecidos no meio disso: amor, carinho e força, afinal, esses são elementos que não podem faltar para continuarmos lutando por um futuro mais igualitário para todos.

Contramemória ajuda a criar mais uma camada de entendimento sobre o pensamento decolonial e a história do Brasil, pois expõe esse novo momento que, não apenas o mundo das artes está vivendo, mas o mundo como um todo. Acredito que o pensamento decolonial seja uma grande ferramenta frente aos desafios que o futuro nos guarda. Como explica Walter D. Mignolo em uma passagem de seu livro *Histórias locais/projetos globais*, é premente a necessidade de construir macronarrativas decoloniais. Ele reforça que: "[...] não são (ou, pelo menos, não

apenas) nem narrativas revisionistas nem narrativas que pretendam contar uma verdade diferente, mas, sim, narrativas acionadas pela busca de uma lógica diferente." (MIGNOLO, 2003 - pág 47).

Essa lógica diferente é o que precisamos para entender o mundo em que vivemos hoje, com seus desafios inerentes ao processo de modernização/colonização que ocorreu no Brasil e que levaram o país ao ponto em que estamos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, uma hipótese se fez presente e, mesmo fazendo parte do universo que permeia a exposição *Contramemória*, não foi possível trabalhá-la dentro dos capítulos propostos, pela compreensão de que a exposição analisada é aquela exceção que confirma a regra. A curadoria teve o cuidado de incluir na mostra todos os personagens historicamente excluídos, desde artistas até o público que não tem acesso a esse tipo de evento cultural. As visitas guiadas à exposição para pessoas que vivem no centro de São Paulo é uma ação que, mesmo sendo uma gota em um oceano, é capaz de fazer a diferença, pois transmite no mínimo um cuidado ao olhar para o outro. Os curadores conseguiram uma contrapartida social, uma forma de incluir mais personagens nessa busca por uma contramemória de costumes. Eles trabalharam de forma contracolonial, pois, novamente citando Nego Bispo, tentaram juntar as diferenças e transformar as divergências em diversidades, e na diversidade atingir a confluência nas experiências.

Foi possível notar ainda questões do mercado de arte nacional e sua relação com o movimento decolonial. Atualmente já existe um espaço para artistas contracolonizados, que estavam ausentes em 1922. Entretanto, ainda existe uma grande lacuna de acesso à cultura produzida. Enquanto nas paredes dos museus e galerias já podemos ver outras cores e histórias, nos seus corredores a cor que se faz mais presente ainda é o branco – o branco europeu, ocidental, colonizador.

Estamos em um momento de busca por diversidade, de dar voz a quem estava silenciado. Mas quem está do outro lado para ouvir e ver o que existe de novo? O receptor de toda essa mensagem de diversidade ainda é majoritariamente elitizado. Quem compra e negocia a arte nacional ainda são os mesmos que, em 1922, vaiaram os artistas modernistas; é uma parte da elite que tem tempo e meios financeiros para comparecer em eventos culturais de forma constante. Ainda são os mesmos que acreditam conseguir um indulto ao colocar na parede de casa uma obra de arte decolonial ou, na verdade, pensam apenas em investir em uma tendência que está em alta, em processo de valorização.

A hipótese que levanto já é conhecida por todos que trabalham com arte e cultura: é preciso democratizar o acesso à cultura. É preciso democratizar o mercado de arte e cultura para que mais vozes possam ser ouvidas, mas para que mais pessoas possam receber as mensagens que estão sendo expressas por toda uma gama de artistas que conquistaram espaço e presença.

Esse assunto remete também a quem financia o mercado de arte. Podemos observar a participação da família Prado na realização da Semana de 1922, e como seu envolvimento com o mundo das artes e da política brasileira permitiu à família alcançar posições de poder na sociedade brasileira. Em 1922, não tínhamos um mercado de arte altamente desenvolvido por aqui, mas, atualmente a atuação de famílias da elite nacional como financiadores e colecionadores de arte é um tema que tem levantado discussões, no mínimo, polêmicas.

Podemos pensar em termos de valorização de patrimônio e entender a gana dos Prado em participar ativamente fomentando esse mercado. Esta pode ser inclusive, em si, uma questão: a formação de um mercado de artes altamente capitalista/colonialista que funciona com um complexo museológico contando uma história eurocêntrica e burguesa, mas que está pronto para uma guinada que o direcione à próxima tendência de mercado.

É interessante perceber o movimento do mercado procurando novidades que possam se tornar "produtos" nas margens do sistema. Altamente adaptável, o mercado de artes observa as vibrações, absorve o que está sendo produzido e o transforma em produto. O pensamento decolonial já faz parte desse sistema e tem sido muito bem consumido, apesar das polêmicas que caminham junto exatamente pelo choque de visões que se coloca.

Podemos lembrar aqui da questão que envolveu o Masp e as duas curadoras especialistas ligadas ao Movimento dos Sem-Terra (MST), e como as barreiras entre o discurso decolonial da instituição e as ações que se seguiram ficaram totalmente borradas, sendo necessária uma retratação, no mínimo polêmica, por parte do Masp, alegando ser uma instituição apolítica. Até que ponto o conselho que rege o Masp influencia as decisões curatoriais? Como funciona esse pensamento decolonial em

uma instituição que "seleciona" o que deve ou não constar no espaço de um museu? Será que seria apenas um verniz decolonial aplicado nos discursos para usufruir de uma tendência de pensamento que pode render bons negócios no futuro?

Na exposição *Contramemória*, podemos ver na lista de obras expostas uma grande participação da coleção Arte da Cidade do Centro Cultural São Paulo, e de obras de galerias e coleções privadas como *Cansei de ser assim*, de Flávio Cerqueira, parte da coleção particular de Rose e Alfredo Setúbal. Nas obras de "boas-vindas" ao público de *Contramemória*, temos três delas provenientes de acervos particulares dos artistas, a referida obra da coleção dos Setúbal e outra cedida por cortesia da galeria Mendes Wood DM de São Paulo – galeria essa que já tem espaços expositivos em Bruxelas e Nova York. Diante disso, qual terá sido o tamanho da valorização dessas obras no mercado de artes nacional? Foi uma grata surpresa a quantidade de obras do referido acervo do Centro Cultural São Paulo, um acervo público que tem como objetivo:

[...] planejar, promover, incentivar e documentar as criações culturais e artísticas; reunir e organizar uma infra-estrutura de informações sobre o conhecimento humano; desenvolver pesquisas sobre a cultura e a arte brasileiras, fornecendo subsídios para as suas atividades; incentivar a participação da comunidade, com o objetivo de desenvolver a capacidade criativa de seus membros, permitindo a estes o acesso simultâneo a diferentes formas de cultura; e oferecer condições para estudo e pesquisa, nos campos do saber e da cultura, como apoio à educação e ao desenvolvimento científico e tecnológico (Centro Cultural São Paulo, s/d).

Podemos dizer que trata-se de uma instituição sem fins-lucrativos, que não vai se beneficiar financeiramente ao disponibilizar obras de seu acervo para uma exposição de cunho decolonial. Mas, percorrendo o site do CCSP, não deixa de ser curioso encontrar nomes de famílias já citadas neste trabalho, tais como a do arquiteto responsável pelo projeto do prédio, Eurico Prado Lopes, ou Olavo Setúbal, responsável pela administração do consórcio que iniciou as obras do CCSP em 1978. Os nomes são sempre os mesmos, e isso não é uma coincidência, afinal, são negócios de família. Estar posicionado nos melhores cargos e com os melhores projetos é um privilégio e tem uma cor predominante: a branca europeia. Esse mecanismo por trás de todo mercado da arte é responsável tanto pela porta que se abre como pela que se fecha na cara daqueles que não podem fazer parte desse

universo, daqueles que não vão ser fotografados no vernissage ou na abertura de uma exposição com uma taça de espumante nas mãos.

Enquanto os mesmos nomes estiverem em dominância, continuaremos a ver as mesmas mãos negras calejadas servindo e limpando os salões. Os poucos que ascendem e conseguem furar a bolha da segregação são louvados e têm sua história ouvida por rostos pálidos e com sorrisos tenros. O mercado das artes é um reflexo dessa mesma sociedade que elege genocidas e que valoriza a meritocracia daqueles que nasceram em berço de ouro.

Gostaria de terminar este trabalho com uma mensagem otimista, afinal de contas, após quatro anos de caos e barbárie, parece que o país está retomando sua natureza democrática e podemos vislumbrar um mínimo de civilidade e respeito sendo colocado na ordem do dia. Mas, infelizmente, uma elite mesquinha que não vai renunciar tão fácil a sua posição privilegiada. Aos olhos dessas pessoas, o simples fato de mais pessoas terem acesso à cultura já é motivo suficiente para manter a tensão em alta. A busca por uma estética nacional pode ter sido conquistada pelos modernistas, mas ainda falta muito para que possamos realmente atualizar a mentalidade brasileira e fechar as portas desse sarcófago do passado, que insiste em reaparecer ao menor sinal de progresso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AJZENBERG, Elza. A Semana de Arte Moderna de 1922 – cem anos depois. *Revista USP*, São Paulo, n. 132, p. 214-230, jan.-mar. 2022.

ALMEIDA, Isabel; RAGAZZI, Laura. *Theatro Municipal, 111 anos: história e curiosidades do teatro mais famoso de São Paulo*. *Esquinas: revista digital laboratório da Faculdade Cásper Líbero*, 12 set. 2022. Disponível em: <https://revistaesquinas.casperlibero.edu.br/arte-e-cultura/theatro-municipal-111-anos-historia-e-curiosidades-do-teatro-mais-famoso-de-sao-paulo>. Acesso em: 15 set. 2022.

ANDRADE, Gênese. *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

ARANHA, Graça. A emoção estética na arte moderna. In: ARANHA, Graça. *Espírito moderno*. São Paulo: Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato, 1925. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=31545>. Acesso em: 30 mar. 2023.

ASCO 777. *Exposição Contramemória [no] Teatro Municipal SP*, 5 maio 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m7HqepY581Y&t=159s>. Acesso em: 8 ago. 2022.

AYER, Mauricio. *Contramemória: modernismos em alta voltagem política*. *Outras palavras*, 30 jun. 2022. Disponível em <https://outraspalavras.net/poeticas/contramemoria-modernismo-em-alta-voltagem-politica/>. Acesso em: 24 fev. 2023.

AYER, Mauricio. *Contramemória: um sopro no coração do modernismo*. *Outras palavras*, 2 jun. 2022. Disponível em: <https://outraspalavras.net/mauricioayer/contramemoria-um-sopro-no-coracao-do-modernismo/>. Acesso em: 15 ago. 2022.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Emergência da arte moderna. In: AMARAL, Aracy A.; BARROS, Regina Teixeira de. *Moderno onde? Moderno quando? A Semana de [19]22 como motivação*. São Paulo: Masp, 2021.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. v. 1. 3. ed. São Paulo. Brasiliense, 1985.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo. Companhia das Letras, 2007.

BRAUN, Julia. Semana de Arte Moderna: onde ver, ler e ouvir obras de 1922. *BBC News Brasil em São Paulo*, 8 fev. 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-60297083>. Acesso em: 25 fev. 2022.

CANAL ARTE 1. Semana de Arte Moderna de 1922: releitura crítica. *Arte1 em Movimento*, 1 jul. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UOvI7P6vq4s>. Acesso em: 8 ago. 2022.

CARVALHO, Leandro. 12 de setembro – aniversário do Teatro Municipal de São Paulo. *Brasil Escola*, s.d. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/datas-comemorativas/teatro-municipal-sao-paulo.htm>. Acesso em: 17 ago. 2023.

CASTRO, Ruy. Espírito de porco. In: AMARAL, Aracy A.; BARROS, Regina Teixeira de. *Moderno onde? Moderno quando? A Semana de [19]22 como motivação*. São Paulo: Masp, 2021.

CBN SÃO PAULO. Exposição *Contramemória* estreia em SP: 'ideia é fazer pensar', 19 abr. 2022. Disponível em: <https://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/373099/exposicao-contramemoria-estreia-em-sp-ideia-e-faze.htm>. Acesso em: 14 mar. 2023.

CEIA, Carlos. Contra-memória. *E-Dicionários de termos literários*, 30 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsb.unl.pt/encyclopedia/contra-memoria>. Acesso em: 25 fev. 2022.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Histórico. Disponível em: <https://www.centrocultural.sp.gov.br/30anos/historico.html>. Acesso em: 16 mar. 2023.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Trad. Cláudio Willer. São Paulo. Veneta, 2020.

CHAGAS, Mário. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. *Cadernos de Sociomuseologia*, n. 13, Centro de Estudos de Sociomuseologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1998.

CHIARELLI, Tadeu. A virada decolonial na arte brasileira: considerações para aticar o debate. *Arte brasileiros*, 9 fev. 2023. Disponível em <https://artebrasileiros.com.br/opiniao/conversa-de-barr/a-virada-decolonial-na-arte-brasileira-consideracoes-para-aticar-o-debate/>. Acesso em: 17 fev. 2022.

COELHO, Fred. A Semana de cem anos. Ciclo de encontros “1922: modernismos em debate”. *ARS*, São Paulo, n. 41, ano 19.

COSTA, Cláudia. Para além de São Paulo, o Brasil também era modernista. *Jornal da USP*, 4 mar. 2022. Disponível em: <https://ciclo22.usp.br/2022/03/04/para-alem-de-sao-paulo-o-brasil-tambem-era-modernista/>. Acesso em: 1 set. 2022

CYPRIANO, Fábio. “Histórias brasileiras” revela ‘sistema colonial’ no circuito das artes. *Arte brasileiros*, 20 dez. 2022. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/critica/historias-brasileiras-cypriano/>. Acesso em: 17 fev. 2022.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2006.

DESVALLÉES, Andre; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013.

DIAZ, Lucca. Quem é Ailton Krenak, escritor indígena que entrou para a lista da Unicamp. *Guia do Estudante*, 13 jul. 2022. Disponível em: <https://guiadoestudante.abril.com.br/atualidades/quem-e-ailton-krenak-escritor-indigena-que-entrou-para-a-lista-da-unicamp/>. Acesso em: 24 fev. 2023.

FAPESP. *On its 100th anniversary, Modernism still raises criticism and reflection*, 1 abr. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y3n97P9TGMI&t=13s>. Acesso em: 16 ago. 2022.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GOMES, Karina Sérgio. A face oculta e visionária da Semana de Arte Moderna de 1922. *NeoFeed*, 29 jan. 2022. Disponível em: <https://neofeed.com.br/blog/a-face-oculta-e-visionaria-da-semana-de-arte-moderna-de-1922/>. Acesso em: 15 fev. 2022.

MARTINEZ, Felipe. A influência cultural da Semana de Arte Moderna no Brasil depois de 22. *Casa do Saber*, 1 mar. 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ztQMccx8IJw&ab_channel=CasadoSaber. Acesso em: 1 ago. 2022.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2020.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, n. 94, jun. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/abstract/?lang=pt#>. Acesso em: 6 jun. 2021.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. *Projeto História – revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, [s.l.], v. 10, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 1 mar. 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos: modos e significados*. Brasília: Comepi, 2015.

THEATRO MUNICIPAL SÃO PAULO. Episódio 2 – grandes acontecimentos. *Memória Viva de São Paulo*, 1 mar. 2022. Acesso em: 16 ago. 2022.

TV CULTURA. *Roda Vida com Ruy Castro*, 7 fev. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P0DRCzgoCCQ>. Acesso em: 15 ago. 2022.

TV CULTURA. *Exposição cria releitura da Semana de Arte Moderna em São Paulo*, 1 jun. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CQHWgE5yLus>. Acesso em: 15 ago. 2022.