

## 2. Modernos, modernidades e modernismos.

“O passado é uma terra estrangeira”  
(L. P. Hartley)

O objetivo deste capítulo é discutir as relações e diferenças entre o adjetivo “moderno” e os substantivos “modernidade” e “modernismo”, conceitos fundamentais para se pensar as propostas estéticas de Mário de Andrade e Almada Negreiros. Entretanto, a própria colocação desses conceitos no singular está pautada em uma relação específica entre eles. Pensados de forma singular, os conceitos de “moderno”, “modernidade” e “modernismo” partem da ideia de que a modernização e as possibilidades de subjetividade que surgem a partir desta são a expressão intempestiva de um processo único que se expande continuamente. Esta forma singular de relação entre os termos serviu de arcabouço conceitual para um sistema de dominação cultural e política contra o qual se ergueu e se definiu o modernismo periférico no seu viés de crítica à modernidade.

No livro *O discurso filosófico da modernidade*, Jurgen Habermas (1985) explica que a ideia de modernidade como processo unívoco e contínuo a relaciona intimamente com o conceito de racionalismo ocidental desenvolvido por Max Weber: “não foi apenas a profanização da cultura ocidental que Max Weber descreveu do ponto de vista da racionalização, foi sobretudo o desenvolvimento das sociedades modernas” (HABERMAS, 1985)<sup>1</sup>. Assim, o cotidiano passa a ser transformado pelo desenvolvimento de um processo de racionalização social e cultural responsável por dissolver as formas tradicionais de organizações humanas. Agora, no lugar destas identidades que se baseavam nas funções laborais exercidas nas sociedades tradicionais, surgem novos modelos de socialização formadores de subjetividades e identidades abstratas do eu, proporcionando assim uma ideia de individualização do corpo social.

Esta relação entre modernidade e racionalismo ocidental estabelece o conceito de modernidade como um conceito de época: os novos tempos são os tempos modernos. Dessa forma, a separação entre a idade média e a idade moderna se faz de acordo com eventos marcantes na história europeia, como a Reforma Protestante, a descoberta do *Novo Mundo* e o Iluminismo. Esta cisão

---

<sup>1</sup> HABERMAS. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Frankfurt: Ed. Suhrkamp, 1985, p. 15.

temporal que coloca a idade moderna como *novos tempos* cria a representação da história como um processo homogêneo: “A Idade Moderna confere a todo o passado uma qualidade de história universal (...) O diagnóstico dos novos tempos e a análise das eras passadas estão em mútua relação” (KOSELLECK, 1979)<sup>2</sup>. Assim, a separação epocal localizada a partir do Iluminismo não opera apenas o movimento de criar um novo paradigma de organização sócio-política, mas está ligada à ideia de que a modernidade é um prosseguimento natural de uma evolução histórica linear.

A partir da ideia de que a modernidade é a expressão do racionalismo ocidental criou-se a contingência da universalização da cultura eurocêntrica como um evento natural do desencadeamento histórico. Este sistema de pensamento cria uma lógica de superioridade cultural que mascara a possibilidade de se pensar a modernidade enquanto uma complexa e heterogênea dinâmica geopolítica. Assim, mais do que estabelecer a diferença etimológica entre esses conceitos chave para se pensar a produção estética modernista de Mário de Andrade e Almada Negreiros, o presente capítulo se imbuí da tarefa de desfazer um entrave epistêmico comum em trabalhos que discutem o chamado “modernismo periférico”: a ideia de atraso ou a ideia de que a produção modernista, em determinados espaços geopolíticos, se configura como aplicação de um discurso tecnicamente inovador, gerado em locais onde experimentava-se uma autoconsciência histórica de uma viragem de época, posto a serviço de uma temática nacional em países periféricos.

Para desenvolver tal exame, o capítulo se divide em dois momentos distintos: primeiro, analisaremos diferentes trabalhos que se dedicaram a pensar a dinâmica entre modernidades e modernismos, a fim de delimitarmos uma sólida base conceitual para pensar as propostas modernistas elaboradas por Mário de Andrade e Almada Negreiros em suas relações específicas com o amplo e complexo campo cultural. Depois, analisaremos historicamente a categoria de novidade nas artes a partir da historicização dos conceitos de perspectiva e de moderno, a fim de demonstrar como, em diferentes momentos históricos, propostas estéticas foram utilizadas por diferentes grupos para validar diferentes teses. Além disso, esta relação temporal da categoria do novo nas artes pretende

---

<sup>2</sup> KOSELLECK. *Espaço de Experiência e Horizonte de Expectativa*. Frankfurt: Main, 1979, p. 327.

relacionar as diferentes propostas estéticas com a ideia de autoconsciência de pertencimento a um período de viragem de época, demonstrando, em diferentes momentos, como se operou a relação entre a necessidade da categoria do novo e um determinado entendimento do mundo e da história.

Marshall Berman (1986), em seu seminal ensaio sobre a modernidade intitulado *Tudo que é sólido desmancha no ar*, propõe o argumento de que existe um conjunto de experiências, experiências de vida, experiências de tempo e de espaço, de riscos e possibilidades, que é compartilhado por todos em todo o planeta. Esse conjunto de experiências é denominado de modernidade:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar” (BERMAN, 1986)<sup>3</sup>.

Para Berman, o turbilhão de permanente desintegração e mudança que compõe a vida moderna é formado por um conjunto de processos sociais. Ele lista grandes descobertas nas ciências físicas, a industrialização da produção, transformações demográficas, expansões urbanas, desenvolvimento de sistemas de comunicação em massa, empoderamento progressivo dos estados nacionais e movimentos sociais de massa e de nações como eventos propulsionados pelo mercado mundial capitalista que está sempre se expandindo e se apresenta de forma drasticamente flutuante. Berman nomeia esse feixe de processos socioeconômicos de *modernização*. Da experiência nascida a partir da modernização surge o que ele descreve como uma incrível variedade de visões e ideias que visam a tornar as pessoas tanto os sujeitos quanto os objetos da modernização, dar a elas o poder de transformar o mundo que as está constantemente transformando e encontrar um caminho através do turbilhão para torná-lo seu. Berman conceitua modernismo enquanto o conjunto de visões e

---

<sup>3</sup> BERMAN. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1986. p. 9.

valores que tornaria os indivíduos sujeitos do processo de modernização, agrupados de forma solta.

O objetivo de *Tudo que é sólido desmancha no ar* é, portanto, proporcionar “um estudo sobre a dialética da modernização e do modernismo” (BERMAN, 1986, p. 10)<sup>4</sup>. Neste sentido, modernização refere-se a um conjunto específico de transformações socioeconômicas geradas a partir de uma lógica de *desenvolvimento capitalista*. Modernismo, por sua vez, refere-se ao desenvolvimento de um vocabulário específico para traduzir a experiência da modernidade que o antecede. Neste sentido, para Berman, o desenvolvimento e estabilização do sistema capitalista é a condição fundamental para o estabelecimento do modernismo enquanto estetização das formas de vida.

Perry Anderson (1984) publica o artigo *Modernity and Revolution* na *New Left Review* que problematiza a abordagem de Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Anderson propõe que, contrariamente à crença de que o modernismo é a resposta cultural à experiência da modernidade, entendida enquanto modernização capitalista (social, tecnológica, econômica, etc), um estado irregular de modernidade é um dos pré-requisitos fundamentais para o desenvolvimento do modernismo. Ou seja, o modernismo requer uma modernidade que pode ser caracterizada como ainda não realizada totalmente, mas que ainda assim é prometida e promissora. Anderson inicia a sua análise criticando o enquadramento histórico do conceito de modernismo proposto por Berman para compor seu argumento: “É muito significativo que Berman tenha que reivindicar que a *arte* do modernismo tenha florescido, esteja florescendo como nunca antes durante o século XX” (ANDERSON, 1984)<sup>56</sup>.

Para Anderson, existem três problemas fundamentais com esta leitura de modernismo. Primeiro, o modernismo enquanto um conjunto específico de proposições estéticas é datado precisamente do século XX. Esta localização histórica do modernismo no século XX segue uma lógica de contraste com formas realistas e clássicas dos séculos XIX, XVIII e anteriores. Assim,

<sup>4</sup> BERMAN. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1986, p. 10.

<sup>5</sup> ANDERSON. *Modernity and Revolution*. *New Left Review* 144 (1), 1984, p. 102.

<sup>6</sup> Tradução livre do autor. No original: “It is very significant that Berman has to claim that the *art* of modernism has flourished, is flourishing, as never before in the 20th century”.

praticamente todos os textos literários analisados por Berman para compor o seu argumento precederiam o modernismo propriamente dito.

O segundo ponto, que se processa enquanto continuação lógica do primeiro, é que, uma vez que se pensa o modernismo como um conjunto específico de proposições estéticas, historicamente datado do século XX, pode-se perceber como a sua distribuição geográfica se processou de forma desigual, mesmo pensando-se especificamente no mundo ocidental. Ele cita o caso da Inglaterra como o principal exemplo desta heterogênea objetivação modernista. Mesmo sendo o país pioneiro da industrialização capitalista e líder do mercado mundial por um século, a Inglaterra não produziu nenhum movimento nativo de caráter modernista nas primeiras décadas do século XX. O caso inglês torna-se ainda mais emblemático quando pensamos, durante a mesma época, a dinâmica entre Inglaterra e outros países anglófonos que produziram explosões modernistas, como a Irlanda de James Joyce ou os Estados Unidos de Ezra Pound e T. S. Elliot. Assim, não é acidental que o caso inglês seja a grande ausência na análise desenvolvida por Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar*.

A terceira objeção é que o conceito de modernismo proposto não estabelece nenhuma distinção nem entre as diferentes tendências estéticas que contrastam entre si e nem dentro da gama de práticas estéticas que compõem as diferentes formas artísticas. No final, para Anderson, Berman não é capaz de fornecer, dentro de seus próprios termos de referência, qualquer explicação da divergência que ele lamenta entre arte e pensamento ou teoria e prática da modernidade no século XX.

A hipótese proposta por Anderson para contrapor as ideias de Berman é, portanto, a de que devemos procurar uma explicação conjectural para o conjunto de práticas estéticas e doutrinas agrupadas sob o conceito de modernismo. Esta explicação conjectural baseia-se na ideia da modernidade enquanto interseção de diferentes temporalidades históricas. O modernismo, dessa forma, seria melhor entendido como um campo cultural de forças triangulado por três coordenadas decisivas.

A primeira coordenada histórica seria a codificação de um academicismo altamente formalizado nas artes visuais e outras artes, institucionalizado nos regimes políticos e impregnado na malha social. Este academicismo era

frequentemente dominado por aristocratas e grandes donos de terras. Essas classes sociais, apesar de não serem mais as classes dominantes economicamente, ainda ditavam os rumos da política e da cultura em diversos países na Europa antes da primeira guerra mundial:

A sociedade europeia até 1914 ainda estava dominada por agraristas ou aristocratas (os dois não eram necessariamente idênticos, como o caso da França deixa claro) como classes dominantes, em economias nas quais a moderna indústria pesada ainda constituía um surpreendentemente pequeno setor da força laboral ou padrão de saída (ANDERSON, 1984)<sup>78</sup>.

A segunda coordenada proposta por Anderson é um complemento à primeira. Ou seja, a ainda incipiente e, portanto, essencialmente nova emergência dentro dessas sociedades de tecnologias chave ou invenções da segunda revolução industrial (rádio, automóvel, telefone, avião, etc). Indústrias de produtos para consumo em massa baseadas nessas novas tecnologias ainda não haviam sido implantadas em nenhum lugar da Europa. Até 1914, a produção de roupas, móveis e comida permaneciam como os maiores setores empregatícios e de bens finais de consumo.

A terceira coordenada da conjuntura modernista seria a proximidade imaginada de uma possibilidade de revolução social. Formas dinásticas reconhecidas como antigos regimes ainda persistiam por diversos locais da Europa durante os primeiros anos do século XX. A Rússia, a Alemanha e a Áustria ainda viviam sob a ordem da monarquia imperial. A Itália era governada por uma precária ordem real. O Reino Unido estava ameaçado com uma possibilidade de desintegração regional e guerra civil nos anos precedentes à primeira guerra mundial: “Em nenhum Estado da Europa a democracia burguesa estava completa enquanto forma, ou o movimento operário integrado ou cooptado como uma força. O possível desfecho revolucionário ou queda da velha ordem era ainda profundamente ambíguo” (ANDERSON, 1984)<sup>910</sup>.

<sup>7</sup> ANDERSON. *Modernity and Revolution*. *New Left Review* 144 (1), 1984, p. 104.

<sup>8</sup> Tradução livre do autor. No original: “European society down to 1914 was still dominated by agrarian or aristocratic (the two were not necessarily identical, as the case of France makes clear) ruling classes, in economies in which modern heavy industry still constituted a surprisingly small sector of the labour force or pattern of output”.

<sup>9</sup> ANDERSON. *Modernity and Revolution*. *New Left Review* 144 (1), 1984, p. 104.

<sup>10</sup> Tradução livre do autor. No original: “In no European state was bourgeois democracy completed as a form, or the labour movement integrated or coopted as a force. The possible revolutionary outcomes of a downfall of the old order were thus still profoundly ambiguous”.

A partir destas três coordenadas, Anderson propõe que a persistência desses antigos regimes monárquicos e o concomitante academicismo forneceu um espectro de valores culturais contra os quais formas insurgentes de arte puderam se definir. Mais ainda, o academicismo conservador serviu como o adversário oficial contra o qual um grande espectro de novas práticas estéticas pode se determinar enquanto sentido de unidade. Ou seja, a tensão entre o modernismo e as formas consagradas e canônicas estabelecidas funcionou como ponto constitutivo da definição do modernismo enquanto tal. Ao mesmo tempo, a ideia da imagem da nova idade da máquina proporcionava um poderoso estímulo imaginativo para o surgimento de um determinado tipo de sensibilidade modernista.

Essa nova sensibilidade modernista demonstrava-se patente no cubismo parisiense, no futurismo italiano ou no construtivismo russo. Ainda assim, em nenhum dos casos houve qualquer tipo de exaltação do capitalismo ou de ideias afinadas com a democracia burguesa herdeira dos ideais iluministas. A própria imagem promissora de um mundo novo, representado por uma nova idade da máquina moderna, só se tornava possível por um conjunto ainda incipiente e ainda imprevisível de padrões socioeconômicos que viriam inexoravelmente a se consolidar nas mais diversas localidades. Em outras palavras, ainda não era possível prever para onde essas novas invenções e dispositivos, novas possibilidades de formas de vida, iriam conduzir as sociedades e seus indivíduos. Essa amplitude de possibilidades explica a celebração da vida moderna enquanto instauração do novo tanto pela esquerda quanto pela direita das diferentes vanguardas modernistas, variando ideologicamente na amplitude de Mayakovski a Marinetti.

A possibilidade de revolução social forneceu ainda uma faceta apocalíptica para algumas correntes modernistas que se propuseram como rejeição persistente e violenta contra a ordem estabelecida em geral, sendo o expressionismo alemão o exemplo mais significativo desta faceta modernista. Desta forma, o modernismo europeu teria florescido, nos primeiros anos do século XX, no espaço intermediário entre um passado clássico ainda ressonante, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível: “surgiu como a interseção entre uma ordem semi-aristocrática, uma economia

capitalista semi-industrializada e um movimento operário semi-emergente ou insurgente” (ANDERSON, 1984)<sup>112</sup>.

Entretanto, para Anderson, a emergência da segunda guerra mundial destruiu todas as coordenadas históricas relacionáveis ao surgimento dos movimentos modernistas, cortando assim a vitalidade desses movimentos na Europa. Depois de 1945, todas as ordens agrárias e aristocráticas ou semi-aristocráticas reconhecidas como antigos regimes estavam finalmente terminadas em toda a Europa e a democracia burguesa encontrava-se praticamente universalizada enquanto sistema político. A partir desta época, o Fordismo já se encontrava em ação e o sistema de produção e de consumo em massa passou a ser o tema definitivo a transformar a economia da Europa ocidental e dos Estados Unidos. Assim, já não havia mais dúvida sobre o tipo de sociedade que o surgimento das novas formas de tecnologia iria consolidar.

Entretanto, mesmo considerando-se que o esquema das três coordenadas (academicismo, tecnologia e revolução) já se encontrava desfigurado a partir da segunda metade do século XX na Europa, configurações político-sociais caracterizadas pela presença de um academicismo dominante nas artes e na política, pela emergência de tecnologias chave da segunda revolução industrial e pela proximidade imaginada de revoluções sociais ainda prevaleciam em outros lugares do mundo. Anderson propõe que a presença de oligarquias pré-capitalistas, principalmente formadas por grandes proprietários rurais, ainda existia enquanto ordem estabelecida em diversos países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento.

Apesar de muitos desses países experimentarem um determinado desenvolvimento capitalista, principalmente em áreas metropolitanas, o sistema não possuía um caráter consolidado enquanto ordem duradora e estável. O espectro de uma possível revolução socialista ainda rondava diversos desses países, principalmente considerando-se que essa possibilidade de alteração do regime político-econômico ou de implementação de medidas de traço socialista havia se realizado em diferentes territórios espalhados pelo globo e às vezes muito

---

<sup>11</sup> ANDERSON. *Modernity and Revolution*. New Left Review 144 (1), 1984, p. 105.

<sup>12</sup> Tradução livre do autor. No original: “it arose at the intersection between a semi-aristocratic ruling order, a semi-industrialized capitalist economy, and a semi-emergent, or -insurgent, labour movement”.



próximos dos focos modernistas, como Cuba, Nicarágua, Angola e Vietnam. Essas foram as condições que produziram o desenvolvimento das propostas modernistas de autores como Gabriel García Márquez, Salman Rushdie, Roberto Arlt, Mário de Andrade, etc.

Ao utilizar o seu modelo para analisar o surgimento de focos modernistas na América Latina, Perry Anderson, a concordar com Marshall Berman, identifica alguns dos grandes exemplos das maiores conquistas estéticas do modernismo como provenientes da literatura latino-americana ou de outros territórios periféricos. Mesmo assim, a análise de Berman se fixa na ideia de que a expansão da modernização capitalista é a condição geradora do modernismo: “capturado o Terceiro Mundo na dinâmica da modernização, o modernismo, longe de se exaurir, estará apenas começando a chegar às suas dimensões plenas” (BERMAN, 1986)<sup>13</sup>. Neste sentido se estabelece a grande divergência com as proposições de Perry Anderson que, discordando de Berman, postula que tais propostas modernistas não se configuram enquanto expressões atemporais de um processo de modernização, propulsor de um devir unívoco, que se expande continuamente. Na verdade, a emergência desses movimentos estéticos estaria ligada a uma determinada teia de fatores em sociedades que ainda vivenciavam uma experiência de diferentes caminhos possíveis no plano da representação política. Nesse sentido, a análise de Anderson antecipa a ideia de que as formas estéticas estão relacionadas às diferentes maneiras de se entender o mundo e as possibilidades de formas de vida.

Além disso, uma das principais consequências da tese de Anderson é a possibilidade de se quebrar com a ideia de que o modernismo, principalmente no contexto de países que experimentaram uma emergência tardia de focos modernistas, está necessariamente fora do lugar ou se configura de forma meramente compensatória como uma resposta simbólica para uma modernização inadequada. Este direcionamento epistêmico é indispensável para se pensar tanto o modernismo português quanto o modernismo brasileiro, cada qual dentro de suas particularidades.

A tese de Anderson critica a premissa de se considerar a modernidade como uma única linha de superação progressiva da história e fornece elementos

---

<sup>13</sup> BERMAN. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1986, p. 124.

estruturais para uma análise do modernismo a partir de um balanço de forças que se manifestam dentro de um campo cultural complexo. Mesmo assim, o modelo dos três fatores essenciais para o surgimento do modernismo não leva em consideração as implicações subjetivas do colonialismo como dinâmica fundamental do processo de modernização e principalmente de modernização periférica. Anderson organiza a sua exposição separando o primeiro e o terceiro mundo como dois conjuntos distintos e não relacionados, ignorando, dessa forma, a dinâmica global de condições para o surgimento das vanguardas. Essa separação do campo cultural modernista em dois conjuntos que não se tocam negligencia a vertente cosmopolita da intervenção cultural perpetrada por intelectuais provenientes de países periféricos.

No livro *The avant garde and geopolitics in Latin America*, Fernando Rosenberg (2006) propõe que a irregularidade na distribuição dos focos modernistas apontada por Anderson “deve ser articulada com a imaginação colonial que entendia essa irregularidade como diferentes níveis de consumação dentro de uma linha singular de modernização” (ROSENBERG, 2006)<sup>1415</sup>. Para Rosenberg, o modelo de Anderson seria imensamente enriquecido a partir de uma análise do modernismo pensado como um campo irregular global. Para isso, o ponto de convergência da análise deve deixar de ser baseado na divisão campo e cidade e se concentrar na oposição entre centro e periferia gerada a partir da relação metrópole e colônia, essa sim prevista na geografia das vanguardas.

Além disso, ele decide analisar a proposição de George Yúdice de adicionar mais um pilar fundamental ao modelo proposto por Anderson: “A crise imperial que deu início à primeira guerra global foi a quarta condição para a emergência das vanguardas” (YÚDICE apud ROSENBERG, 2006)<sup>1617</sup>. Para Rosenberg a inclusão desta quarta coordenada promove uma completa reconstrução do modelo. A crise que se espalhou e criou as condições para a eclosão da Primeira Guerra Mundial foi responsável pela desestabilização de

<sup>14</sup> ROSENBERG. *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. Pitsburg: University of Pitsburg Press, 2006, p. 35.

<sup>15</sup> Tradução livre do autor. No original: “must be articulated with the colonial imagination that understands unevenness as different levels of accomplishment along a single line of modernization”.

<sup>16</sup> ROSENBERG. *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. Pitsburg: University of Pitsburg Press, 2006, p. 35.

<sup>17</sup> Tradução livre do autor. No original: “the imperial crisis that set off the first global war was a fourth condition for the avant-gardes’ emergence”.

todas as estruturas que sustentavam a malha social. Para Perry Anderson o que importava era a novidade da mudança e a memória do que se deixou para trás, uma experiência do presente formada por remanescências. Entretanto, o que parecia importar para o modernismo proveniente de países periféricos era a estimativa do que estava em jogo dentro de um cenário global onde essas periferias eram o que ficava para trás.

Rosenberg argumenta que, dentro do contexto latino americano, as novidades tecnológicas e a produção em massa, com a referência fundamental a lugares distantes que a modernidade prometia trazer para perto, são principalmente fatores que constituem uma modernidade colonial. Esta modernidade colonial reforçava um lugar de sala de espera da história reservado para territórios periféricos e contra isso se ergueram diversas vanguardas modernistas. Segundo o autor, isso pode explicar porque o futurismo não teve ampla penetração na América Latina, na medida em que a ideia do novo proposta pelo movimento futurista mantinha uma relação hierárquica entre a Europa e o resto do mundo.

Rosenberg propõe também que o esquema de Anderson deve ser relativizado para se pensar a relação entre aristocracia e um academicismo decadente na América Latina. O investimento das vanguardas em valores tidos como modernos garantiu a esses artistas o apoio das camadas mais abastadas da sociedade em diversos países latino americanos. No caso das vanguardas modernistas no Chile, no Brasil e dos *martinferristas* na Argentina, por exemplo, diversos integrantes desses grupos eram provenientes de famílias de proprietários rurais que compunham a aristocracia nestes países. Para Rosenberg, “embora a promoção de valores modernos e algumas vezes revolucionários fosse oposta aos interesses de classe da elite econômica, o gesto pode ser melhor explicado dentro de uma dinâmica global e uma estrutura colonial de sentimentos” (ROSENBERG, 2006)<sup>1819</sup>.

A modernização do campo cultural nestes espaços não representava necessariamente uma reconfiguração das estruturas de poder que retiraria as

---

<sup>18</sup> ROSENBERG. *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. Pitsburg: University of Pitsburg Press, 2006, p. 37.

<sup>19</sup> Tradução livre do autor. No original: “Although the promotion of a modern, sometimes revolutionary art can be said to be opposed to the class interests of this economic elite, the gesture can be better explained within a global framework and a colonial structure of feelings”.

classes dominantes de seu protagonismo social. O modernismo poderia também representar uma possibilidade de se aproximar de uma ideia de administração cultural europeia que atraía a admiração de uma subjetividade colonial. Aproximar territórios periféricos de uma ideia europeia de capital cultural apesar de manter um regime de poder dominado por oligarquias locais. Esta relação promíscua entre modernismo e oligarquias pode explicar a condição paradoxal da aceitação de algumas propostas modernistas em detrimento de outras pelas elites latino americanas:

A fácil aceitação por parte da elite mais conservadora de todos os tipos de escandalosas inovações artísticas provenientes da Europa e a violenta rejeição quando comparáveis inovações eram encenadas localmente (por exemplo, as primeiras exposições dos pintores Anita Malfatti em São Paulo e Emilio Pettoruti em Buenos Aires) ilustram como uma modernidade estética paradoxal significou coisas diferentes para diferentes atores culturais (ROSENBERG, 2006)<sup>2021</sup>.

Para Rosenberg, a atração das oligarquias criadas sob uma subjetividade colonial por ideias europeias se justificava por esse sistema de afetos. Assim, ideias identificadas com vanguardas europeias eram valorizadas em detrimento de propostas estéticas nacionais. Se a relação entre vanguardas modernistas e oligarquias representativas de um antigo regime não segue exatamente o modelo proposto por Anderson na América Latina, a expectativa de uma revolução parece ser um ponto em comum para o surgimento de focos modernistas em todo o mundo. A possibilidade constante de uma revolução não influía somente no desenvolvimento das formas de comunicação e de migração de massas, mas estava internalizada na própria subjetividade geradora tanto da primeira guerra mundial quanto do capitalismo enquanto sistema político-econômico.

A própria dinâmica das vanguardas estava também intimamente relacionada com a ideia de instabilidade nas formas de organização social. A expectativa constante de ruptura com as formas tradicionais de interação social, e a busca por novas formas de se perceber e representar o mundo, apresentaram-se

---

<sup>20</sup> ROSENBERG. *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2006, p. 36.

<sup>21</sup> Tradução livre do autor. No original: "The easy acceptance by part of the more conservative elite of all sorts of shocking artistic innovations from Europe and their violent rejection when comparable innovations were enacted locally (e.g., the early exhibitions by painters Anita Malfatti in São Paulo and Emilio Pettoruti in Buenos Aires) illustrate how a paradoxically modernizing aesthetic signified different things for different cultural actors".

como condição fundamental para propostas estéticas que se baseavam numa ideia de novo como categoria fundamental. Assim, a ideia de revoluções, que atualizariam as formas de vida para colocá-las a par com a modernidade que se esperava cada vez mais vivenciar, está profundamente conectada com o mito palingenético, fundamental na formação da subjetividade modernista. A autoconsciência histórica de pertencimento a uma época de viragem cultural necessitava de uma indefinição sobre as consequências do novo para o futuro, viver na alvorada dos tempos significava uma indefinição sobre o que esse presente, dirigido para o futuro e que rompia com um determinado passado, iria trazer. Essa relação entre modernismo e instabilidade política explica também a afinidade entre diferentes correntes modernistas e ideias antidemocráticas, anti-iluministas e antirracionais ao longo do século XX, nos momentos de crise do capitalismo enquanto forma de organização sociopolítica.

Homi Bhabha (1998), em *DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna*, relaciona a nação enquanto estratégia narrativa com a liminaridade da modernidade cultural. Para Bhabha, existe uma força psicológica e narrativa que a nacionalidade incute não apenas na produção cultural, mas também na representação política. Dessa forma, essa localização da estratégia narrativa da nação como problemática pertencente à modernidade combina representações estéticas e políticas com um entendimento particular de tempo e espaço. Mais ainda, esta força narrativa e psicológica é resultado da ambiguidade ideológica suscitada pelo conceito de nação enquanto estratégia narrativa: “como aparato de poder simbólico, isto produz um deslizamento contínuo de categorias, como sexualidade, afiliação de classe, paranoia territorial ou “diferença cultural” no ato de escrever a nação” (BHABHA, 1998)<sup>22</sup>.

Essa ambiguidade narrativa do conceito de nação compõe um sistema significante do espaço que passa a ser visto como espaço-nação. Essa visão espacial dentro dos limites da nacionalidade participa de uma gênese mais geral da ideologia em sociedades modernas. Segundo Bhabha, a mesma tensão entre pedagógico e performativo que existe na narrativa nacional, converte a referência a um povo “em um problema de conhecimento que assombra a formação

---

<sup>22</sup> BHABHA. *DissemiNação: o Tempo, a Narrativa e as Margens da Nação Moderna*. In: BHABHA. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p. 200.

simbólica da autoridade nacional” (BHABHA, 1998)<sup>23</sup>. O povo, nesse sentido, não seria nem o ponto de partida e nem o devir da narrativa nacional, mas representaria a tênue fronteira entre as forças totalizadoras do campo social (entendido como comunidade homogênea) e os poderes que significam uma busca por interesses mais específicos e identidades mais heterogêneas, desiguais, dentro de uma população.

No livro *Avant-Garde Fascism: the mobilization of myth, art and culture in France, 1909-1939*, Mark Antliff (2007), em concordância com os argumentos de Homi Bhabha, propõe que tanto o surgimento dos fascismos (no caso específico do continente europeu) quanto das diferentes estéticas modernistas compõem uma problemática central no desenvolvimento da modernidade. Desta forma, o desenvolvimento da modernidade e das formas de representar uma autoconsciência de pertencimento a esta enquanto período de viragem cultural (tanto no campo artístico quanto no campo político) não estaria ligado à estabilização do capitalismo como pensava Berman, mas justamente às ameaças de desestabilização do capitalismo na qualidade de sistema organizador de identidades modernas.

Antliff define a modernidade como o conjunto de transformações socioeconômicas da Europa e do mundo “que se seguiram à revolução industrial dos séculos XVIII e XIX, o nascimento das democracias no despertar do Iluminismo e da Revolução Francesa de 1789, e a subsequente globalização do capitalismo” (ANTLIFF, 2007)<sup>24 25</sup>. Neste sentido, tanto os grupos que preconizavam uma nova política quanto as diferentes estéticas modernistas executaram um papel fundamental na emergência de movimentos anti-Iluministas que se opunham às tradições democráticas herdadas do pensamento racionalista na Europa. Em outras palavras, tanto o surgimento dos fascismos no caso específico do continente europeu quanto o desenvolvimento de diferentes propostas estéticas modernistas estariam ligados a uma busca por valores espirituais e instituições *orgânicas* capazes de contrabalancear os efeitos

<sup>23</sup> BHABHA. *DissemiNação: o Tempo, a Narrativa e as Margens da Nação Moderna*. In: BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 1998, p. 207.

<sup>24</sup> ANTLIFF. *Avant-Garde Fascism: the Mobilization of Myth, Art and Culture in France 1909- 1939*. Londres: Duke University Press, 2007, p. 19.

<sup>25</sup> Tradução livre do autor. No original: “following the industrial revolution of the eighteenth and nineteenth centuries, the birth of democracy in the wake of the Enlightenment and the French Revolution of 1789, and the subsequente globalization of capitalism”.

considerados corrosivos do capitalismo e das suas heranças racionalistas na malha política e social. Antliff cita alguns denominadores comuns entre a estética modernista e movimentos críticos à herança iluminista que se desenvolveram na Europa no século XX: técnicas de vanguarda como a montagem; noções de “religião secular”; primitivismo; teorias anticapitalistas de tempo e espaço; além dos conceitos de regeneração cultural, política e biológica ligados a uma autoconsciência histórica do novo.

A fim de discutir a relação entre fascismo e a técnica vanguardista da montagem, Antliff retoma a hipótese desenvolvida por Walter Benjamin (1936), em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Neste ensaio, Benjamin defende o papel emancipatório das novas formas artísticas como a montagem e o cinema em oposição aos modelos estéticos retrógrados baseados na ideia da arte pela arte, que, para o autor, se relacionavam à dinâmica dos fascismos. Para Benjamin, a montagem cinematográfica significava a emancipação da obra de arte de sua dimensão aurática através da introdução da perfectibilidade como atributo da obra de arte:

Com o cinema, a obra de arte adquiriu um atributo decisivo, que os gregos ou não aceitariam ou considerariam o menos essencial de todos: a perfectibilidade. O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha - imagens, aliás, que poderiam, desde o início da filmagem, ter sido corrigidas, sem qualquer restrição (BENJAMIN, 1955)<sup>26</sup>.

A perfectibilidade na obra de arte resultava na renúncia radical aos valores eternos relacionados com a dimensão aurática e ritualística das antigas formas contemplativas de arte. Para Benjamin, o fascismo mascarava a política nos rituais auráticos e na estetização de sua retórica. Dessa forma, tentava impor a passividade às classes operárias que representavam o grande e fragmentado movimento das massas e ao mesmo tempo sustentar a ordem burguesa que estava ameaçada por essa nova dinâmica das massas. Segundo Benjamin, o fascismo tentava superar a crise sociopolítica na qual o capitalismo estava imerso através da imposição de uma ideologia estetizada, que pregava uma unidade orgânica e

---

<sup>26</sup> BENJAMIN. *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. In: GRÜNNEWALD, José Lino. *A Ideia do Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 35.

autorreferencial, no fluxo fragmentado e plural da sua sociedade contemporânea. Ele correlaciona diretamente a estética da arte pura com a defesa da violência fascista do futurismo de Marinetti. Assim, haveria também uma oposição estética entre a ordem fechada da forma orgânica e o dinamismo fragmentário da colagem. Essa oposição estética seria diretamente correlacionável com a oposição entre fascismo e comunismo, onde, no pensamento de Benjamin, somente a colagem e o comunismo estariam em sintonia com as dinâmicas socioeconômicas do século XX.

Para Antliff, a relação cristalizada entre uma determinada proposta estética e uma posição política específica, defendida por Benjamin, ignora que a estetização da política pode servir a diferentes posições ideológicas. A posição de Antliff apresenta-se em consonância com a análise de Homi Bhabha (1998), em *O Local da Cultura*, que reclama que a equivalência entre ideia e evento resulta em uma falsa relação linear entre acontecimento e sentido. Bhabha discorre que o sentido não é imanente ao evento, mas atribuído a esse posteriormente através de estratégias narrativas. Esta relação linear entre acontecimento e significado proposta por um certo historicismo ignora a ambivalência narrativa intrínseca à construção de conceitos, que se formam e se transformam segundo contingências históricas específicas. Essa relação entre amplitude conceitual e contingência histórica será explorada mais à frente neste capítulo, quando discutirmos as transformações históricas dos conceitos de moderno e de perspectiva. Ainda assim, o modelo proposto por Benjamin resultou numa extensiva revisão das relações entre a estética futurista e o fascismo. A partir destes estudos, levantaram-se dados que relacionavam a estética futurista com a utilização de propostas estéticas baseadas no fragmentário e no dinamismo da colagem, elementos que o próprio Benjamin relacionara com a emancipação do proletariado defendida pelos ideais antifascistas: “Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte” (BENJAMIN, 1955)<sup>27</sup>.

A ideia postulada por Antliff sobre o uso da montagem nas propostas estéticas do futurismo foi também defendida por Emily Braun (2000), em seu

---

<sup>27</sup> BENJAMIN. *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. In: GRÜNNEWALD, José Lino. *A Ideia do Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 44.



ensaio *Mario Sironi and Italian Modernism: arts and politics under fascism*. Braun discorre sobre o uso da fotomontagem, tipografia e o que os fascistas chamaram de fotomosáico nas instalações de 1932 para a *Mostra della Rivoluzione Fascista*, em Roma. A exposição, concebida por artistas como Mario Sironi, Esodo Pratelli, Giuseppi Terragni e Arnaldo Carpanetti, utilizou elementos de montagem que, segundo Braun, tinham precedentes nas instalações soviéticas de El Lissitzky e dos Dadaístas Alemães. A exposição, que recapitulava a ascensão histórica do fascismo ao poder, utilizava a técnica vanguardista da montagem para um fim antitético ao proposto por Walter Benjamin.

Para Braun, a montagem enquanto meio “simultaneamente hiperestimulava e distraía os sentidos” (BRAUN, 2000)<sup>2829</sup> para que ambos, imagens e textos didáticos pudessem operar no nível de mensagens subliminares. Dessa forma, a montagem como instrumento da estética fascista, ao invés de servir ao papel emancipatório vislumbrado por Benjamin, serviu para reprimir as capacidades críticas dos espectadores. Além disso, o uso das técnicas de montagem na Mostra “não alteraram a direção única da comunicação” (BRAUN, 2000)<sup>3031</sup>. Ao incorporar a montagem entre as técnicas de estetização da política na forma de política do espetáculo, a exibição da ascensão histórica do fascismo ressaltou “os poderes potencialmente totalitários da mídia” (BRAUN, 2000)<sup>3233</sup>.

As ideias de religião secular, primitivismo e novas abordagens para teorias de tempo e espaço sob uma ótica não capitalista estão intimamente ligadas à vertente de regeneração do corpo social preconizada pelo fascismo. Neste sentido, a ideia de novas formas de expressão, intimamente relacionadas às vanguardas modernistas, trazia um grande potencial de utilidade para atender à demanda política desses movimentos que se baseavam no ritualístico e em cerimônias públicas para estimular uma ideia de unidade espiritual, que supostamente seria inalcançável em um sistema democrático de governança. Dessa forma, a nova

<sup>28</sup> BRAUN. *Mario Sironi and Italian Modernism: Arts and Politics Under Fascism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 153.

<sup>29</sup> Tradução livre do autor. No original: “simultaneously overstimulated and distracted the senses”.

<sup>30</sup> BRAUN. *Mario Sironi and Italian Modernism: Arts and Politics Under Fascism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 154.

<sup>31</sup> Tradução livre do autor. No original: “did not alter the one-way direction of communication”.

<sup>32</sup> BRAUN. *Mario Sironi and Italian Modernism: Arts and Politics Under Fascism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 154.

<sup>33</sup> Tradução livre do autor. No original: “the potentially totalitarian powers of the media.”

política dos fascismos se baseava não apenas em cultos promovidos pelo Estado e instituições religiosas, mas também no primitivismo enquanto política cultural das vanguardas.

No artigo *Fascism and Culture: Avant-Garde and secular religion in the Italian Case*, Walter L. Adamson (1989) investiga a relação entre vanguardismo cultural e uma tradição de nova política como fortalecimento dos alicerces culturais do fascismo. Para Adamson, a consideração do caso italiano permite a hipótese de que, em situações específicas, as vanguardas culturais forneceram um estímulo ao fascismo de tipo similar ao da tradição da nova política. Em locais onde a nova política não havia se estabelecido como tradição, mas que, mesmo assim, apresentavam circunstâncias favoráveis a eclosão de ideias de cunho ultra nacionalista, as vanguardas culturais ocuparam este lugar de busca nacionalista por uma renovação espiritual, servindo de estímulo ao fascismo.

Adamson defende que as vanguardas culturais no período pré-guerra na Europa tiveram a sua gênese a partir da mesma conjuntura que gerou os movimentos de nova política. Os dois grupos “se desenvolveram a partir da percepção de uma necessidade de renovação espiritual na cultura moderna que também levaria ao envolvimento das massas nos rituais políticos das sociedades” (ADAMSON, 1989)<sup>3435</sup>. Nos lugares onde os movimentos da nova política já existiam, as vanguardas artísticas podem ter se mostrado antagônicas a esses grupos e buscado renovação espiritual a partir de formas não nacionalistas e não folclóricas (*volkish*). Nos locais onde esses movimentos de nova política não faziam parte do cenário, as vanguardas estiveram livres para lançar suas buscas em direções tanto folclóricas quanto cosmopolitas ou afetas à alta cultura.

Adamson, entretanto, não está sugerindo que a vanguardas culturais tenham sido os equivalentes funcionais aos movimentos da nova política em proporcionar o catalizador cultural para o fascismo. Em outras palavras, pode-se supor que movimentos fascistas surgidos a partir de vanguardas modernistas ou a partir de movimentos da nova política guardassem particularidades e oposições uns com os outros. Mais ainda, como os fascismos se desenvolveram de

---

<sup>34</sup> ADAMSON. *Fascism and Culture: Avant-Garde and Secular Religion in the Italian Case*. *Journal of contemporary history*, vol 24 (3), 1989, p. 423.

<sup>35</sup> Tradução livre do autor. No original: “grew out of a perceived need for a spiritual renewal in modern culture that would involve the masses in society’s political rituals”.

movimentos para partidos e de partidos para regimes que incorporavam movimentos e partidos, eles se apropriaram de diversas doutrinas. Mesmo assim, nunca se perdeu o senso de ser uma ideologia anti-ideologia, “uma doutrina de ação ao invés de conceitos e preceitos” (ADAMSON, 1989)<sup>3637</sup>. Ser uma doutrina de ação, e, portanto, carente de bases ideológicas, justificava também a importância dada àqueles que puderam promover uma razão cultural e uma justificativa para o conjunto de características que compunham as formas de vida fascistas nas fases iniciais.

As considerações de Adamson servem também de contraponto à ideia de que as vanguardas realizaram uma ruptura absoluta com a ideia de tradição. Segundo ele, os movimentos culturais que se baseavam na tradição se formaram a partir da vanguarda modernista, nas conjunturas anteriores à primeira guerra, que queria incorporar a tradição ao invés de negá-la. Esse espaço de interseção entre a esfera política e a esfera cultural, na Itália, foi disputado por diferentes grupos. Alguns desses grupos, como o futurismo, por exemplo, se opunham ferrenhamente a qualquer tradição. Entretanto, outros grupos, como o *Strapaese* (“Super-país”), grupo formado pela vanguarda florentina e centrado no periódico *La Voce*, advogavam a favor da tradição e do retorno a uma ideia mítica de tradição nacional.

Mark Antliff, em *Avant-Garde Fascism*, também fornece subsídios para se entender melhor essa relação entre vanguardas modernistas e ideais tradicionalistas. Esta dinâmica em comum entre representação política e representação artística funcionava dentro de um sistema de forças que obedecia a uma lógica ainda indefinida. A ideia de como seria a nova sociedade ainda era um mistério. A ideia de regeneração social estava intimamente relacionada à ideia de envolvimento do corpo social na esfera política através do ritual. Este retorno ritualístico que se erguia contra o cientificismo criava, em alguns grupos, uma relação entre primitivismo e uma nova política que se baseava em ideais antirracionais. Na esfera da representação visual, o caso do pintor italiano

---

<sup>36</sup> ADAMSON. *Fascism and Culture: Avant-Garde and Secular Religion in the Italian Case*. *Journal of contemporary history*, vol 24 (3), 1989, p. 429.

<sup>37</sup> Tradução livre do autor. No original: “a ‘doctrine of action’ rather than of concepts and precepts”.

Ardengo Soffici é representativo desta dinâmica comum entre primitivismo e nova política, dada a relação entre forma e conteúdo desenvolvida pelo artista.

A síntese entre nacionalismo, modernismo e regionalismo folclórico antes de 1914 criou a proposta de celebração da ideia de *Toscanidade* como signo da regeneração espiritual. Para Soffici, a religiosidade do campesinato da toscana, combinada com o amor pela terra, constituía a essência folclórica antitética ao materialismo e outros valores considerados por ele corruptos e defendidos pelos parlamentaristas italianos. A ideia de *Toscanidade* pretendia assinalar a continuidade entre um determinado passado italiano e o presente que não poderia mais se basear em ideais racionalistas.

Soffici rejeitou a ideia de perspectiva baseada em um ponto de fuga único como extremamente científica, reivindicando que as distorções em proporção e perspectiva nas suas cenas de gênero e paisagens da toscana expressavam uma “resposta aos indivíduos humildes e um apoio vanguardista ao conceito de intuição do filósofo Henri Bergson” (ANTLIFF, 2007)<sup>3839</sup>. Assim, Soffici utilizou as técnicas pictóricas de Paul Cézanne em suas representações do campesinato local e das paisagens da Toscana. Além disso, Soffici criou a ideia de uma genealogia italiana para esse determinado estilo vanguardista. Ele comparou as distorções espaciais de Cézanne às distorções de Giotto, concluindo que ambos artistas “rejeitaram a perspectiva científica em detrimento das formas plásticas baseadas em valores espirituais e emotivos” (ANTLIFF, 2007)<sup>4041</sup>.

Dessa forma, a adoção de valores antimaterialistas oriundos do modernismo francês e do primitivismo italiano se erguiam contra a ideia de uma arte acadêmica sancionada pelo Estado e se associavam aos ideais de regeneração nacional. O exemplo de Ardengo Soffici levantado por Mark Antliff, parece de acordo com o modelo proposto por Perry Anderson, na medida em que relaciona a dinâmica do modernismo com uma insurgência contra uma arte academicista e sancionada pelo Estado. As relações entre estética e política, em Ardengo Soffici,

<sup>38</sup> ANTLIFF. *Avant-Garde Fascism: the Mobilization of Myth, Art and Culture in France, 1909 – 1939*. Londres: Duke University Press, 2007, p. 43.

<sup>39</sup> Tradução livre do autor. No original: “response to the humble subjects and a n avant-gardist endorsement of philosopher Henri Bergson’s concept of intuition”.

<sup>40</sup> ANTLIFF. *Avant-Garde Fascism: the Mobilization of Myth, Art and Culture in France, 1909 – 1939*. Londres: Duke University Press, 2007, p. 43.

<sup>41</sup> Tradução livre do autor. No original: “rejected “scientific” perspective for plastic forms based on “spiritual” and emotive values”.

são também representativas de como diferentes compreensões do espaço e do tempo resultam em associações diversas entre ideologia e forma simbólica de representação, seja no espectro político ou no espectro artístico. Além disso, a ideia de uma proposta estética que se relacionava com um retorno a um ideal de regionalismo como expressão da forma tradicional de vida parece estar intimamente ligada ao conceito de palingenése.

Roger Griffin (1994), em *The Nature of Fascism*, define etimologicamente palingenése como um termo derivado da junção de *palin* (novo, renovado) e *gênesis* (criação, nascimento). O termo se refere à ideia de um “novo começo ou uma regeneração depois de um período de crise ou declínio que pode ser associada tanto com uma realidade mítica (por exemplo, a Segunda Vinda) quanto secular (por exemplo, a Nova Alemanha)” (GRIFFIN, 1994)<sup>4243</sup>. A dinâmica do novo e da reconstrução, dessa forma, faziam parte do horizonte de pensamento tanto na esfera artística quanto na esfera política, reforçando o argumento de uma dinâmica em comum entre o modernismo e movimentos antitéticos à herança iluminista durante o século XX. Esta dinâmica em comum localiza esses movimentos políticos e artísticos como emergências oriundas do mesmo tipo de autoconsciência histórica. Uma autoconsciência histórica de pertencimento a um período de viragem cultural, de ingresso em uma nova era, cujo devir ainda parecia incerto. Esta relação também se mostra afinada com as proposições de Anderson sobre a expectativa de turbulência política como coordenada fundamental para o modernismo.

Peter Burger (1993), em seu livro *Teoria da Vanguarda*, também fornece subsídios para desassociar a dinâmica das vanguardas de uma ideia de necessidade de estabilização do capitalismo. Burger inicia a sua crítica a partir da importância do conceito de novo para a elaboração do argumento de Theodor Adorno sobre as vanguardas modernistas em sua *Teoria Estética*. Para Adorno, o conceito de novo funcionava como uma categoria central para a arte moderna. Entretanto, na sua hipótese, a categoria de novo na arte moderna se processou de forma diferente da renovação dos temas, motivos e técnicas artísticas que também marcaram o desenvolvimento da arte antes do advento do modernismo.

<sup>42</sup> GRIFFIN. *The Nature of Fascism*. Londres: Routledge, 1994, pp. 32-33.

<sup>43</sup> Tradução livre do autor. No original: “a new start or of a regeneration after a phase of crisis or decline which can be associated just as much with mystical (for example the Second Coming) as secular realities (for example the New Germany)”.

Ainda assim, Adorno, da mesma forma que Berman, se apoia na noção de uma relação entre a dinâmica capitalista e o modernismo, propondo pensar a arte moderna a partir da lógica do mercado de consumo. Em sua análise, o conceito de novidade como categoria definidora da arte moderna “se apoia na hostilidade contra a tradição característica da sociedade burguesa capitalista” (BURGER, 1993)<sup>44</sup>. Para Adorno, enquanto a renovação de motivos, temas e técnicas artísticas estaria lidando com o desenvolvimento de uma tradição, o modernismo significava uma quebra com a tradição. O que passava a distinguir a categoria de novo no modernismo era a quebra radical com tudo o que prevalecia até então. Não era mais uma questão ligada à utilização de técnicas artísticas ou princípios estilísticos considerados válidos, mas a própria tradição da arte que passava a ser renegada.

A hipótese de Burger é a de que é exatamente neste ponto que a categoria de novo, proposta por Adorno, deve ser desafiada, pois suas conclusões seriam resultado de uma historicização imprecisa desta categoria. Adorno entende que houve uma ruptura singular com a tradição que é exatamente o que define as vanguardas artísticas. Essa ruptura, para Adorno, seria o princípio gerador da arte moderna. Entretanto, em seu argumento, a categoria de novo na arte seria necessariamente uma duplicação da mesma lógica que domina a sociedade de consumo. Como a sociedade de consumo só é capaz de se manter se os bens produzidos forem vendidos, torna-se necessário que o comprador seja sempre atraído com o apelo de novidade que o produto tem.

Para Adorno, a arte também se submete a essa compulsão, e, “mediante a constatação de tal fato, Adorno espera ver na lei que domina a sociedade a própria resistência contra esta” (BURGER, 1993)<sup>45</sup>. Burger pontua a hipótese de Adorno com o argumento de que, na sociedade de consumo, a categoria de novo não se relaciona com a essência da mercadoria, mas sim com uma aparência que lhe é imposta artificialmente. Dessa forma, a resistência que Adorno julga descobrir sob a pressão contra o novo seria um resultado direto de um pensamento dialético que “pode descortinar a positividade no negativo” (BURGER, 1993)<sup>46</sup>. Nesse sentido, o conceito de novo em Adorno não oferece uma categoria confiável para a

---

<sup>44</sup> BURGER. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Assírio Bacelar, 1993, p. 106.

<sup>45</sup> BURGER. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Assírio Bacelar, 1993, p. 109.

<sup>46</sup> BURGER. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Assírio Bacelar, 1993, p. 109.

descrição das obras de vanguarda e tampouco oferece qualquer possibilidade de diferenciação entre a moda e a inovação historicamente necessária. Para Burger, as conclusões de Adorno sobre uma coincidência entre a dinâmica da arte moderna e da sociedade de consumo devem-se ao fato de Adorno não entender os movimentos de vanguarda como históricos, mas como movimentos vivos em seu presente.

Burger também propõe a ideia de um caráter não orgânico para a obra de arte. Esse caráter não orgânico estaria ligado à capacidade da obra de arte de se formar a partir do agrupamento de componentes diferentes sem que haja necessariamente uma resolução das tensões internas. Esse caráter não orgânico da obra de arte parece ser o que Emily Braun descrevia ao comentar as fotomontagens e outras técnicas baseadas no princípio de colagem, onde o fragmentário assumia um papel fundamental oposto à conscientização das massas.

A partir do conceito de Burger, acerca do caráter não orgânico da obra de arte, Fernando Rosenberg (2007) propõe que a ideia de uma técnica aos moldes da colagem, onde as tensões convivem sem necessariamente serem resolvidas, parece também se relacionar com ideários de identidade nacional e continental, principalmente no contexto Latino Americano. Ideias como hibridismo, transculturação e antropofagia cultural ou canibalização atravessaram o pensamento latino americano no século XX sob a forma de ferramentas conceituais utilizadas pelas vanguardas. Essas ferramentas conceituais parecem apontar para uma estrutura de colagem na formação de identidades culturais que se combinavam e se redefiniam num quadro de negociações globais. Nesse sentido, o local de enunciação das vanguardas latino-americanas era um local de identidades formadas por uma tensão entre diferentes fragmentos.

Apesar de Peter Burger não parecer interessado em dissociar a relação traçada por Adorno entre a vanguarda e a dinâmica do capitalismo, sua análise sobre a historicidade do conceito de novo proporciona subsídios para desfazer tal relação. Ainda assim, a categoria de novidade parece intimamente relacionada com a dinâmica de movimentos artísticos que se entendem como pertencentes a um período de viragem histórica. Entretanto, em perspectiva com o argumento de Peter Burger, torna-se necessária uma historicização do conceito de novo, tanto no sentido de um novo entendimento de espaço quanto no sentido de um novo entendimento de tempo. Mais ainda, a historicização do conceito de novo ou

moderno afina-se ao argumento de Mark Antliff sobre como, em diferentes momentos históricos, propostas estéticas foram capitalizadas por vários grupos políticos para fins diversos.

Um exemplo representativo dessa falsa relação entre um conjunto específico de ideias e uma única vanguarda artística é o caso do futurismo italiano. Historicamente, ideias como a busca pelo novo, a crítica à burguesia e a estetização da violência, presente na imagem da guerra enquanto higiene do mundo, passaram a ser relacionadas com a estética futurista. Entretanto, essas ideias não foram exclusividade deste movimento, nem mesmo durante a sua vigência.

No livro *O Espiritual na Arte*, por exemplo, escrito aproximadamente na mesma época da formulação das teorias propostas por Marinetti, Wassily Kandinsky trabalhou essas três ideias visando a edificação da União Soviética, ou seja, numa perspectiva bastante diferente dos ideais futuristas. Kandinsky expressa uma busca por formas de representação do novo, dirigidas para o futuro através da atuação do artista: “Só a intuição pode reconhecer os guias espirituais que levarão ao reino do futuro. O talento do artista traça o caminho” (KANDINSKY, 2010)<sup>47</sup>, “Invisível, um novo Moisés desce da montanha e olha a dança em volta do bezerro de ouro. E, apesar de tudo, ele concede aos homens a fórmula de uma nova sabedoria” (KANDINSKY, 2010)<sup>48</sup>.

O autor cita o cristianismo enquanto protagonista de uma guerra de higiene do mundo: “Acaso terá havido outra maior que o cristianismo, que arrastou os mais fracos para a luta espiritual? Mesmo a guerra ou a revolução podem ter um caráter purificador” (KANDINSKY, 2010)<sup>49</sup>. Para Kandinski, a burguesia é representada enquanto degrau inferior na hierarquia dos homens: “O verde absoluto é, na hierarquia das cores, aquilo que a burguesia representa na dos homens: um elemento imóvel, sem desejo, satisfeito e limitado em todos os sentidos” (KANDINSKY, 2010)<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> KANDINSKY. *Do Espiritual na Arte*. Rio de Janeiro: Publicações Dom Quixote, 2010, p. 37.

<sup>48</sup> KANDINSKY. *Do Espiritual na Arte*. Rio de Janeiro: Publicações Dom Quixote, 2010, p. 32.

<sup>49</sup> KANDINSKY. *Do Espiritual na Arte*. Rio de Janeiro: Publicações Dom Quixote, 2010, p. 92.

<sup>50</sup> KANDINSKY. *Do Espiritual na Arte*. Rio de Janeiro: Publicações Dom Quixote, 2010, p. 83.



É importante a relação que Kandinsky estabelece entre o cristianismo e uma revolução espiritual e entre o artista e o messias que desce do alto da montanha com as chaves para os novos tempos. Estas referências apontam para uma ideia mística de organização social também dentro do horizonte das formas de organização socialistas. Essa nova forma de sociedade, que se representa através de uma ideia mística e ritualística, segue o mesmo modelo discutido anteriormente para o caso das vanguardas que se localizaram à direita das ideias iluministas.

Os exemplos levantados por Kandinsky são representativos do papel do mito e da religião secular enquanto forma de envolver as massas no ritual político para a fundação de um imaginário de nova forma de civilização também localizada à esquerda dos ideais iluministas. Essa coincidência de propostas estéticas e políticas para a edificação de sociedades baseadas em ideais opostos de devir parece apontar, não apenas para o fato de que as mesmas ideias podem servir a formulações ideológicas opostas, mas para uma disputa entre grupos: para onde tais ideias iriam convergir?

Antônio Gramsci (1977), no artigo intitulado *Marinetti Revolucionário?*, propõe uma análise da utilidade das ideias, que na sua contemporaneidade estavam associadas com o futurismo, para uma sociedade proletária. No artigo, Gramsci discute a pertinência de algumas proposições e atitudes futuristas para a formação de um ideário de revolução comunista. Para ele, existe uma imprevisibilidade na produção cultural de uma sociedade, que se objetiva como algo que ainda não se concretizou. Gramsci admite como evidente que em uma sociedade proletária existirão “uma poesia, uma pintura, uma música característicos da civilização proletária, florescência e ornamento da organização proletária” (GRAMSCI, 1977)<sup>51</sup>. Neste sentido, seria necessário a destruição das antigas formas culturais antes de se lançarem as bases para a representação das formas culturais nesta nova sociedade. Entretanto, a destruição no campo cultural não possui o mesmo significado do que no campo econômico. A destruição no campo econômico significaria a privação de produtos materiais fundamentais para a manutenção e desenvolvimento das sociedades. No campo da cultura, a destruição significaria a ruptura com “hierarquias espirituais, preconceitos, ídolos,

---

<sup>51</sup> GRAMSCI. *Marinetti Revolucionário?*. In: *Escritos Políticos*, vol. II, Lisboa: Seara Nova, 1977, p. 246.

tradições rígidas, significa não ter medo das novidades e das audácias, não ter medo dos monstros, não crer que o mundo acaba se um operário comete um erro de gramática (...)" (GRAMSCI, 1977)<sup>52</sup>.

Com base nesta ideia sobre a necessidade da destruição de antigas hierarquias às quais a arte estava submetida, exigência de fundo para se criar as novas formas de representação social, Gramsci analisa o papel desempenhado pelos futuristas para se atingir este objetivo. Para ele, o futurismo foi pioneiro no desempenho da missão de destruir no campo da cultura as hierarquias relacionadas à ordem burguesa. Gramsci, neste sentido, reconhece a autoconsciência histórica dos futuristas de pressentirem que a nova época que surgia necessitava de novas formas de expressão que seguissem a dinâmica das novas formas de organização social: "tiveram a concepção nítida e clara que a nossa época, a época da grande indústria, da grande cidade operária, da vida intensa e tumultuosa, devia ter novas formas de arte, de filosofia, de costume, de linguagem" (GRAMSCI, 1977)<sup>53</sup>. Neste sentido, os futuristas teriam sido revolucionários no campo da cultura e lançado as bases de um processo de ruptura com os dispositivos da sociedade burguesa que também deveria ser seguido pelos socialistas na construção de uma sociedade proletária.

Antônio Pedro Pita (2012), na conferência intitulada "*Mudar a vida precisa da arte?*"<sup>54</sup>, propõe uma contextualização histórica do artigo de Gramsci. Pita relembra que Gramsci escreveu o artigo no início de 1921; ou seja, menos de quatro anos após o início da revolução russa e quase doze anos depois da publicação do *Manifesto Futurista*. Segundo Pita, esses dois eventos podem ser pensados em conjunto como responsáveis por um devir paradoxal. Em seu artigo, Gramsci parte da premissa de que, antes da primeira guerra mundial, havia uma sintonia entre grupos operários e futuristas:

muitos grupos operários viram com simpatia (antes da primeira guerra europeia) o futurismo. Aconteceu muitas vezes (antes da guerra) que grupos de operários defendessem os futuristas das

<sup>52</sup> GRAMSCI. *Marinetti Revolucionário?*. In: *Escritos Políticos*, vol. II, Lisboa: Seara Nova, 1977, p. 247.

<sup>53</sup> GRAMSCI. *Marinetti Revolucionário?*. In: *Escritos Políticos*, vol. II, Lisboa: Seara Nova, 1977, p. 247.

<sup>54</sup> Conferência pronunciada na Universidade Federal de Santa Catarina em 21 de maio de 2012. Disponível em <http://hdl.handle.net/10316.2/35457>

agressões intriguistas de literatos e artistas de carreira (GRAMSCI, 1977)<sup>55</sup>.

Segundo Pita, a referência às circunstâncias nas quais essa sintonia se desenvolveu é um ponto central no entendimento da questão suscitada por Gramsci. Pita propõe que o limite temporal da confluência de ideias entre futuristas e operários não teria sido a “primeira guerra europeia”, mas sim a revolução russa. Segundo ele, a revolução significava que um dos desenlaces possíveis da crise que abalava as estruturas da sociedade burguesa no século XX se objetivava enquanto crise social. Nesse sentido, seria a revolução russa (e não a primeira guerra europeia) a coordenada essencial para a composição de um “imaginário de revolução”, que gerava uma conjuntura de mudança nas formas de vida, de alteração na autoconsciência histórica. Nesse sentido, “mudar a vida é sobretudo mudar de tempo” (PITA, 2012)<sup>56</sup>.

As considerações levantadas por António Pedro Pita na sua contextualização histórica do artigo de Gramsci permitem entender melhor a semelhança das ideias de Marinetti e de Kandinsky. Seus textos precedem a revolução russa e, portanto, o limite de exacerbação de uma separação ideológica entre futurismo e movimento operário. Antes dos efeitos da primeira guerra na constituição de um imaginário fascista na Itália e da ação da revolução russa no imaginário de revolução e de efetivação de uma sociedade a partir do comunismo, tanto os futuristas quanto os construtivistas estavam interessados em formas de transição social. Estavam interessados em maneiras de destruir a sociedade burguesa e o método de produção capitalista para, a partir de suas ruínas, criar uma nova sociedade. Ainda assim, por mais que houvesse uma identificação historicamente localizada entre futurismo e movimento operário, o devir antecipado por Marinetti diferenciava-se antagonicamente do vislumbrado por Kandinsky. Marinetti, cada vez mais, passou a se identificar com o fascismo italiano e Kandinsky com a União Soviética. Dessa forma, a coincidência de temas apresentada pelos dois, mais do que reforçar a ideia de que diferentes propostas foram capitalizadas por grupos diversos visando fins distintos,

---

<sup>55</sup> GRAMSCI. *Marinetti Revolucionário?* . In: *Escritos Políticos*, vol. II, Lisboa: Seara Nova, 1977, p. 245.

<sup>56</sup> PITA. “*Mudar a Vida*” *Precisa da Arte?* Conferência pronunciada na Universidade Federal de Santa Catarina em 21 de maio de 2012. Disponível em <http://hdl.handle.net/10316.2/35457>, p. 3.

demonstra uma disputa pela identificação de ideias (tanto na arte quanto na organização social) com propostas específicas de devir, disputa essa que foi se intensificando conforme a cena política foi se polarizando.

Além disso, as considerações de António Pedro Pita sobre a revolução russa como realização de um dos devires possíveis na conjuntura da crise das formas de organização burguesas, permitem retomar o argumento de Fernando Rosenberg que considera a primeira guerra como um ponto de viragem das coordenadas fundamentais dos modernismos. O esquema proposto por Anderson, dos três pilares fundamentais para a emergência do modernismo poderia, dessa forma, ser pensado em função das modulações que a revolução russa proporcionou, não apenas no cenário europeu, mas no cenário mundial, possibilitando uma atualização das utopias.

O século XX foi marcado por um pressuposto: a convicção de que a arte poderia intervir na dinâmica do real. Dessa forma, a experiência estética, que seria responsável por essa intervenção, influiria diretamente na experiência política. Assim, além de Marinetti, Kandinsky e Gramsci, diversos outros pensadores estiveram interessados, ao longo do século XX, nas relações da arte com a política e na produção de uma estetização das formas de vida a partir de uma consciência histórica do novo. Maiakovski, Malevich, Shoenberg, Jdanov e Paul Klee são apenas alguns exemplos de indivíduos que, ao experimentarem uma determinada autoconsciência de um período de viragem histórica, buscaram formas novas de expressão que se adaptassem a necessidades interiores antes inexistentes.

É por este viés de observação que pretendemos discutir a produção estética de Mário de Andrade e de Almada Negreiros: produtos das estetizações das formas de vida, a partir de uma autoconsciência de pertencimento a um período de viragem histórica, que gerou necessidades interiores até então inexistentes. No plano internacional, alguns efeitos do acontecimento da revolução russa, relacionados à concretização de uma possibilidade de organização social dissociada dos padrões burgueses de socialização, talvez tenham tocado os modernismos no Brasil e em Portugal.

Mário de Andrade e Almada Negreiros foram indivíduos extremamente cultos e defensores de uma arte cosmopolita. Dessa forma, estiveram sempre atualizados relativamente às propostas técnicas de diferentes vanguardas estéticas e às associações destas com as diferentes vanguardas (ou retaguardas) ideológicas.

A compreensão de pertencimento a uma época específica, referida aqui como autoconsciência histórica, relaciona-se a um conjunto heterogêneo de práticas simbólicas que dão sentido a modos de vida específicos. A partir de diferentes experiências de presente, de diferentes entendimentos da dinâmica do tempo e das possibilidades de se habitar o espaço, surgem expectativas diversas de futuro. Durante o século XX, experimentou-se uma crise que era ao mesmo tempo uma crise social e uma crise civilizacional. Essa crise civilizacional estava ligada a interrogação e a auto-interrogação de um modelo de racionalidade específico, que gerava e consolidava saberes como limites internos dessa racionalidade. A situação de crise significava que os saberes instituídos e as formas de vida reconhecidas não eram mais capazes de dar sentido às necessidades que se apresentavam. Em outras palavras, a experiência que se tinha do presente como continuidade de um passado recente não era mais capaz de dar conta das expectativas de futuro. As possibilidades de futuro que se apresentavam estavam ligadas a uma ideia de ruptura com o que se conhecia para possibilitar o surgimento de uma nova dinâmica. Esse entendimento do presente como tempo de transição para uma nova era é o que está sendo referido como autoconsciência de pertencimento a um período de viragem histórica. Ainda assim, a autoconsciência de pertencimento a um período de viragem histórica não foi exclusividade do século XX. Ao longo dos diversos momentos onde experimentou-se uma autoconsciência de pertencimento a uma nova era, esta autoconsciência foi mediada por uma determinada compreensão histórica, frequentemente diferente das compreensões históricas anteriores.

Erwin Panofsky (1991), em seu livro, *Perspective as Symbolic Form*, discute a relação entre diferentes concepções de mundo e representações esculturais e pictóricas. Esta relação se estrutura na medida em que a representação artística está intimamente relacionada à maneira de se perceber o espaço e a sua relação com os corpos. Desta forma, a percepção espacial se processa analogamente tanto no “espaço estético” quanto no “espaço teórico”: “em um caso a sensação é visualmente simbolizada e no outro ela aparece como forma lógica” (PANOFSKY, 1991)<sup>57 58</sup>. A análise de Panofsky parte da

---

<sup>57</sup> PANOFSKY. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books. 1991, p. 45.

<sup>58</sup> Tradução livre do autor. No original: “in one case that sensation is visually symbolized, in the other it appears in logical form”

historicização do conceito de perspectiva, demonstrando como diferentes possibilidades de entendimento do espaço proporcionaram diferentes formas de representação e associações diversas entre ideologias e formas artísticas. É exatamente nesta relação entre ideologias e formas artísticas que o heterogêneo comum de uma sociedade se faz conhecer. Este heterogêneo comum expressa-se na confluência das artes, da filosofia, da linguagem, da moda, etc, formando o enigmático e incerto elemento fundamental de legitimação de formas de vida específicas.

Inicialmente, o termo perspectiva se refere à sua acepção em latim, que significa ‘ver através’. Nesse sentido, a análise de Panofsky se refere não a objetos isolados, mas apenas aos casos onde a figura inteira tenha sido “transformada em uma janela”. Refere-se aos casos onde o espectador é levado a acreditar que está olhando para o espaço através dessa janela. Neste primeiro momento, a superfície na qual os objetos são pintados, desenhados ou esculpidos é interpretada simplesmente como o plano pictural no qual o contínuo do espaço é projetado. É através da projeção desse contínuo que o espectador percebe e entende que este espaço contém diversos objetos individuais. Para essa primeira acepção do termo perspectiva, ainda não é relevante se essa projeção espacial é determinada por uma impressão sensorial imediata ou por uma construção geometricamente correta. “Essa construção correta foi inventada na Renascença, e embora tenha sido posteriormente submetida a diversas melhoras técnicas e simplificações, manteve suas premissas e objetivos inalterados até o tempo de Desargues” (PANOFSKY, 1991)<sup>5960</sup>.

Para garantir essa completa racionalização do espaço, a ideia de perspectiva criada na Renascença parte de duas premissas essenciais: a primeira premissa é a de que enxergamos a partir de um ponto focal único e imóvel; a segunda premissa é a de que a secção transversal da pirâmide de visão (o olho representa o ápice da pirâmide que se conecta com diferentes pontos individuais dentro do espaço a ser representado) pode ser entendida como uma reprodução adequada da nossa imagem ótica. Panofsky explica que se entendermos a

---

<sup>59</sup> PANOFSKY. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books. 1991, p. 27.

<sup>60</sup> Tradução livre do autor. No original: “this correct construction was in fact invented in the Renaissance, and although later subjected to various technical improvements and simplifications, it nevertheless remained in its premises and goals unchanged to the time of Desargues”.

realidade como a impressão ótica subjetiva, essas duas premissas partem de abstrações completas do plano real. Em outras palavras, “a construção perspectiva exata é uma abstração sistemática da estrutura do espaço psicofisiológico” (PANOFSKY, 1991)<sup>6162</sup>. Assim, para a lógica da construção perspectiva fazer sentido enquanto dinâmica do real, é necessário que ignoremos que a nossa visão não se faz com um olho fixo, mas com dois olhos em constante movimento, resultando num campo esferoidal de visão. Além disso, é necessário que se ignore que a imagem é projetada na retina, superfície convexa, e não em uma superfície plana. Nesse sentido, existe uma oposição entre os tratados de ótica da Antiguidade e a representação perspectiva da Renascença. Mais ainda, a visão de mundo construída a partir da perspectiva é produto e produtora de uma experiência de tempo e de espaço específica, que se relacionava com outros domínios do conhecimento.

Segundo Panofsky, a construção perspectiva conforme as regras renascentistas traz o observador para a pintura pela primeira vez. É a partir das distorções perspectivas que a representação passa a ser determinada não pelas leis objetivas da arquitetura, mas por um ponto de vista subjetivo de um observador que agora passa a fazer parte da representação espacial. No caso italiano, o surgimento da construção perspectiva opunha-se a visão oblíqua do espaço, “que ainda era comum no Trecento, mesmo que isso afetasse somente elementos individuais na arquitetura do espaço e não o espaço enquanto tal” (PANOFSKY, 1991)<sup>6364</sup>. James A. W. Heffernan (1993), no trabalho intitulado *Entering The Museum of Words: Ashbery's 'Self-Portrait in a Convex Mirror'*, também alude a essa inserção do observador como determinante na pintura a partir da Renascença. Segundo Heffernan, os artistas da Renascença adotaram o “Princípio Protagoriano de que o homem é a medida de todas as coisas, a capacidade de representar o que vemos passa a ser virtualmente idêntica à capacidade de representar o que é” (HEFFERNAN, 1993)<sup>6566</sup>. Assim, o real passa a ser definido como aquilo que se

<sup>61</sup> PANOFSKY. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books. 1991, p. 30.

<sup>62</sup> Tradução livre do autor. No original: “Exact perspectival construction is a systematic abstraction from the structure of this psychophysiological space”.

<sup>63</sup> PANOFSKY. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books. 1991, p. 69.

<sup>64</sup> Tradução livre do autor. No original: “which was still common in the Trecento, even if it did affect only individual architectural elements in the space and not the space as such”.

<sup>65</sup> HEFFERNAN. *Entering the Museum of Words: Ashbery's 'Self-Portrait in a Convex Mirror'*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. 195.

vê, e a capacidade de capturar pictoricamente o que se vê se igualava à capacidade de capturar pictoricamente as coisas como realmente são.

Considerando-se a ótica como paradigma, da forma como se fazia anteriormente à Renascença, o tamanho aparente de um objeto não pode ser definido pela distância desse objeto para o olho, mas apenas em função da amplitude do ângulo de visão. Com isso, a relação de magnitude entre os objetos só poderia ser expressa em graus de um ângulo ou arco, mas nunca como simples medidas de comprimento. Panofsky explica que, na Antiguidade, havia uma consonância entre os estudos de ótica, teoria da arte e filosofia, onde, nos diferentes campos, era comum encontrarem-se observações de que, por exemplo, linhas retas são percebidas como curvas e linhas curvas são percebidas como retas. Num mundo acostumado a interpretar a realidade a partir dos paradigmas da ótica, essas curvaturas eram tidas como naturais. Assim, a perspectiva da Antiguidade é a expressão de uma visão específica e não moderna do espaço. Mais ainda, a perspectiva da Antiguidade é a expressão de uma igualmente específica e igualmente não moderna concepção de mundo.

Ao analisar a historicidade do conceito de perspectiva, Panofsky chama atenção para a falta de linearidade dos problemas artísticos no eixo do tempo, relacionando as rupturas com mudanças de protagonismo de um determinado país ou um determinado gênero no cenário artístico. Quando investigações que se dedicavam a questões artísticas específicas “avançaram tanto que trabalhos na mesma direção, baseados nas mesmas premissas, parecem improváveis de gerar frutos, o resultado é geralmente um grande recuo, ou talvez melhor, uma reversão na direção”. (PANOFSKY, 1991)<sup>6768</sup>. Essa mudança de protagonismo faz com que haja um abandono de muito do que já foi realizado e que se recuperem modos aparentemente mais “primitivos” de representação. “Assim, vemos Donatello surgir não do classicismo pálido dos epígonos de Arnolfo, mas da tendência decididamente Gótica” (PANOFSKY, 1991)<sup>6970</sup>. O principal exemplo desse

---

<sup>66</sup> Tradução livre do autor. No original: “Protagoran Principle that man is the measure of all things, the capacity to represent what we see became virtually identical with the capacity to represent what is”.

<sup>67</sup> PANOFSKY. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books. 1991, p. 47.

<sup>68</sup> Tradução livre do autor. No original: “advanced so far that further work in the same direction, proceeding from the same premises, appear unlikely to bear fruit, the result is often a great recoil, or perhaps better, a reversal of direction”.

<sup>69</sup> PANOFSKY. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books. 1991, p. 47.



recuo, desse abandono de problemas no campo da teoria da arte para a recuperação de antigos paradigmas como pedra fundamental de novas edificações é a Idade Média, localizada entre a Antiguidade e a Idade Moderna.

A principal questão artística na Idade Média era a possibilidade de se unificar o que antes representava uma multiplicidade de objetos individuais. Essa nova unidade vinha a partir da destruição de uma antiga forma de organização. Esse processo de ressignificação das unidades se processa pela “consolidação e isolamento de objetos que antes estavam ligados por laços corporais e gestuais assim como espaciais e de perspectiva” (PANOFSKY, 1991)<sup>7172</sup>. Essa nova forma de unidade também encontra o seu análogo teórico na visão espacial da filosofia em sua contemporaneidade, formada a partir do par antitético entre a metafísica da luz para o neoplatonismo cristão e o neoplatonismo pagão. Tanto na filosofia quanto na arte o mundo passava a ser concebido, pela primeira vez, como um contínuo. Com isso, o conceito de espaço perdia tanto a sua racionalidade quanto a sua solidez: “o espaço foi transformado em um homogêneo e homogeneizante, imensurável e indimensionável” (PANOFSKY, 1991)<sup>7374</sup>. Assim, o próximo degrau em direção a uma sistematização moderna do espaço seria uma ressignificação do entendimento de mundo em um mundo substancial e dimensionável.

Na mudança da Idade Média para a Idade Moderna o entendimento do espaço se altera do espaço enquanto um agregado para um espaço sistematizado. A ideia de perspectiva que surge a partir desta interpretação de espaço nada mais é do que uma expressão concreta dos caminhos contemporâneos da epistemologia e da filosofia:

O espaço de Giotto e Duccio correspondia à visão transicional de espaço da mais alta escolaridade; nos mesmos anos quando o espaço deles estava sendo gradualmente suplantado pela verdadeira perspectiva central, com o seu espaço infinitamente estendido centrado em um ponto de fuga arbitrariamente

<sup>70</sup> Tradução livre do autor. No original: “Thus we see Donatello grow not out of the palid classicismo of the epigones of Arnolfo, but out of a decidedly Gothic tendency”.

<sup>71</sup> PANOFSKY. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books. 1991, p. 48.

<sup>72</sup> Tradução livre do autor. No original: “by consolidating and isolating objects which were once bound by corporeal and gestural as well as spatial and perspectival ties”.

<sup>73</sup> PANOFSKY. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books. 1991, p. 49.

<sup>74</sup> Tradução livre do autor. No original: “space has been transformed into a homogeneous ad, so to speak, homogenizing fluid, immeasurable and indeed dimensionless”.

escolhido, o pensamento abstrato decisivamente e manifestamente completou essa quebra – sempre disfarçada até agora – com a visão de mundo aristotélica. Isso implicava o abandono da ideia de um cosmos com o meio da Terra como o seu centro absoluto e com a esfera celeste mais distante como o seu limite absoluto; o resultado foi um determinado conceito de infinito, um infinito não apenas prefigurado em Deus, mas verdadeiramente incorporado na realidade empírica. (PANOFSKY, 1991)<sup>7576</sup>.

A perspectiva, tanto como visão de espaço quanto como construção, foi contestada ao longo da sua história por dois grupos de argumentos antitéticos entre si: no início da evolução da perspectiva, Platão condenava a ideia como responsável por distorcer as “proporções verdadeiras” das coisas, e substituir a realidade e o *nomos* (lei) por arbitrariedades e aparências subjetivas. Em contraposição, estetas modernos críticos à herança racionalista, como o caso supracitado de Ardengo Soffici, “acusavam a perspectiva de ser uma ferramenta de um racionalismo limitado e limitador” (PANOFSKY, 1991)<sup>7778</sup>. Essa dupla avaliação do conceito de perspectiva – no sentido da racionalidade e do objetivo ou mais no sentido da contingência e do subjetivo – serve de exemplo, mais uma vez, de como ao longo da história, ideias diversas são capitalizadas e associadas com diferentes práticas e diferentes grupos, evidenciando uma batalha por consciências e devires possíveis.

Essas associações distintas acontecem, muitas vezes, como recuperações de problemáticas passadas, conforme descrito por Panofsky. Essa recuperação e atualização de problemáticas passadas em momentos de mudança do protagonismo político, artístico e cultural aponta não apenas para diferentes possibilidades de interpretação/representação do mundo e do espaço, mas para diferentes experiências de tempo. Essas diferentes formas de se entender a relação

---

<sup>75</sup> PANOFSKY. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books. 1991, p. 65.

<sup>76</sup> Tradução livre do autor. No original: “The space of Giotto and Duccio corresponded to the transitional, high Scholastic view of space; in the very years when their space was gradually being superseded by true central perspective, with its infinitely extended space centred in an arbitrarily assumed vanishing point, abstract thought was decisively and overtly completing the break – always disguised until now – with the Aristotelian worldview. This entailed abandoning the idea of a cosmos with the middle of the Earth as its absolute center and with the outermost celestial sphere as its absolute limit; the result was the concept of an infinity, an infinity not only prefigured in God, but indeed actually embodied in empirical reality”.

<sup>77</sup> PANOFSKY. *Perspective as Symbolic Form*. New York: Zone Books. 1991, p. 71.

<sup>78</sup> Tradução livre do autor. No original: “accuses it, on the contrary, of being the tool of a limited and limiting rationalism”.

entre presente, passado e futuro se relacionam intimamente com a recuperação de questões de épocas superadas, entendida como elo epistêmico entre um determinado passado – mesmo que cronologicamente distante ou intercalado por outra época – e o momento presente. A confluência entre diferentes saberes e técnicas está ligada a uma autoconsciência específica de pertencimento a uma época, onde o conjunto de saberes dá sentido às formas de vida. Nesse sentido, a linguagem, e a arte como linguagem, torna-se capaz de estabilizar ou desarticular enunciações e organizações dos pensamentos e dos sentimentos.

Pensar o modernismo como uma resposta cultural à experiência da modernidade parte do pressuposto de que ser moderno, pertencer à modernidade, significou sempre a mesma coisa. Parte do princípio de que o presente vivenciado no século XX fazia parte de uma dinâmica contínua de modernidade. Entretanto, quando surgiu a ideia de moderno, de modernidade e como essa ideia se modificou ao longo da história dos conceitos? No trabalho intitulado *Tradição Literária e Consciência atual da Modernidade*, Hans Robert Jauss (1996) explica que o termo *moderno* não foi cunhado para o nosso tempo “e tampouco parece adequado para caracterizar, de modo inconfundível, a feição única de uma época” (JAUSS, 1996)<sup>79</sup>. Na verdade, uma retrospectiva sobre a tradição literária revela que a palavra *modernidade* abarca em si uma relação paradoxal: ao mesmo tempo que pretende expressar uma autoconsciência do presente enquanto época em oposição ao passado, o conceito de modernidade parece desmentir esta intenção ao comportar em si um entendimento de retorno histórico cíclico. A palavra *modernus* foi utilizada, pela primeira vez, na década final do século V, época de passagem da Antiguidade romana para o novo mundo do cristianismo. O primeiro uso da palavra foi nas *Epistolae pontificum Gelasius* (JAUSS, 1996)<sup>80</sup> para distinguir eventos contemporâneos, isto é, leis decretadas pelo último sínodo romano (*admonitiones modernas*) dos regulamentos antigos (*antiquis regulis*). A utilização da palavra *modernus*, portanto, desde os seus primórdios está ligada a uma concepção específica de história.

<sup>79</sup> JAUSS. *Tradição Literária e Consciência Atual da Modernidade*. In: OLINTO, Heidrun Krieger (org). *Histórias de Literatura – As novas teorias alemãs*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 49.

<sup>80</sup> JAUSS. *Tradição Literária e Consciência Atual da Modernidade* In: OLINTO, Heidrun Krieger (org). *Histórias de Literatura – As novas teorias alemãs*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 50.

Na oposição entre antigos e modernos no século V, os dois termos apresentavam uma complementariedade. O termo *antiquitas*, neste sentido, representava o passado eclesial cristão, dos sucessores dos apóstolos até os bispos do Concílio de Calcedônia. A zona de separação entre esta antiguidade e o presente do século V foi o ano de 450. Esta visão histórica suprime qualquer relação antitética entre cristianismo e Império Romano, entretanto, ainda não admite a oposição conceitual entre o presente entendido como *moderno* e a *Antiguidade* apreendida enquanto caráter modelar.

A oposição entre antigos e modernos aparece pela primeira vez na obra de Cassiodoro, que percebe Roma e a cultura antiga como pertencentes a um passado terminado. “É com Cassiodoro que tomará forma, no conceito da *antiquitas*, a distinção de poderosas consequências históricas entre o passado exemplar e a modernidade de um tempo que segue o curso para o futuro” (JAUSS, 1996)<sup>81</sup>. Cassiodoro entendia a contemporaneidade do império dos godos como a presentificação da missão de recuperar o esplendor passado do Império Romano e sua cultura. Dentro da concepção histórica de Cassiodoro não havia incoerência entre a admiração pelos antigos e a ambição futurizante dos modernos, já que, naquele tempo, ainda não havia sido colocada a questão do progresso, do declínio ou do renascimento. Entretanto, é exatamente por este aspecto que a relação entre modernidade e antiguidade distingue-se, para Cassiodoro, tanto dos renascimentos posteriores quanto da autoconsciência histórica da modernidade experimentada na Idade Média, edificada na confiança da superioridade da era cristã.

A evolução do conceito de modernidade, a partir do século V, passou por um processo de periodização crescente: à medida que o limite temporal do conceito de modernidade progrediu, a modernidade englobou, inicialmente um interregno mais abrangente para, em seguida, deixá-lo para trás como período terminado. Desta forma, uma nova concepção de passado vinha sempre a colocar-se entre a contemporaneidade *moderna* e a antiguidade.

A autoconsciência daqueles que experimentaram o renascimento do século XII, em oposição aos antigos, era a consciência histórica que uma época de pleno florescimento cultural tem de si mesma, uma consciência histórica diferente

---

<sup>81</sup> JAUSS. *Tradição Literária e Consciência Atual da Modernidade* In: OLINTO, Heidrun Krieger (org). *Histórias de Literatura – As novas teorias alemãs*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 52.

do Renascimento italiano, que propunha a restauração da *antiquitas* através da imitação. Na experiência da modernidade vivida pelos humanistas do Renascimento italiano também existiu a autoconsciência do pertencimento a um novo tempo, entretanto, essa consciência apresentou-se de forma diferente. A autoconsciência do Renascimento ofereceu, a partir da metáfora das trevas intermediárias, a noção de uma distância histórica entre a Antiguidade e o próprio presente. Esta noção de época intermediária, de séculos de trevas, já englobava a concepção de um esquema cíclico de história, de um retorno ou de um renascimento periódico e o abandono de uma concepção unilinear de história.

O renascimento do século XII indicava o aperfeiçoamento e a realização plena dos ideais antigos adaptados para um presente gerador de um futuro. Assim, os *moderni* do século XII experimentaram uma consciência do tempo na forma de sucessão tipológica e não cíclica: “A interpretação tipológica é um ato de apropriação do antigo a partir da força do novo; ela conserva o antigo na sensação de júbilo e em relação ao presente.” (OHLI, 1966 apud JAUSS, 1996)<sup>82</sup>. No século XIII, a relação entre modernos e antigos correspondia apenas a uma curta diferença de tempo, à diferença geracional entre os *antiqui*, que ensinavam em Paris de 1190 a 1220, aproximadamente, e a dos *moderni*, que depois lhes sucederam. A última polêmica entre as duas escolas, o nominalismo de Guilherme d’Occam e o realismo dos partidários de São Tomás de Aquino e de Scot, fez com que o movimento acelerado de diminuição do interregno entre antigos e modernos fosse estancado no século XIV.

Desta forma, a oposição entre antigos e modernos (*via antiqua e via moderna*) permaneceu em uso durante aproximadamente dois séculos. Ainda assim, o conceito de *antiqui* afastava-se da Antiguidade romana pagã. *Antiquitas*, enquanto expressão de um passado exemplar, passava a ser transferido para os inícios do cristianismo. Entre o final do século XVII e o início do século XVIII surgiu, na arte moderna, um novo processo de separação do paradigma da arte antiga. Ainda no auge do classicismo francês, Charles Perrault lançava uma nova querela entre modernos e antigos. Perrault evocava a decadência da imagem clássico-universalista do homem e do mundo para defender a perspectiva da ideia

---

<sup>82</sup> JAUSS. *Tradição Literária e Consciência Atual da Modernidade* In: OLINTO, Heidrun Krieger (org). *Histórias de Literatura – As novas teorias alemãs*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 54.

do progresso desenvolvido pelos métodos científicos e da filosofia moderna, a partir de Copérnico e de Descartes: “O partido dos modernos insurge-se contra a ideia que o classicismo francês tem de si próprio, assimilando o conceito aristotélico de perfeição ao do progresso tal como este fora sugerido pelas modernas ciências da Natureza”(HABERMAS, 1985)<sup>83</sup>. Desta forma, atribuíam-se ao Iluminismo francês o início de uma nova época. A nova consciência desta modernidade baseada nos ideais do progresso da ciência se revoltava contra a perspectiva dos *Anciens*, que continuavam a ver na antiguidade a sua origem.

Na querela iniciada por Perrault apresentava-se uma revolta contra a consciência do classicismo francês enquanto modelo de perfeição estética. Neste ponto, a experiência do tempo ainda se encontra sobre o paradigma de considerar o próprio presente como fase tardia da humanidade, “ou de ver, à luz da razão crítica, a história continuar sua marcha progressiva através do tempo” (JAUSS, 1996)<sup>84</sup>.

No livro *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Jürgen Habermas (1985) explica que o adjetivo *moderno* só foi substantivado no século XIX. Esta substantivação aconteceu também primeiro no domínio das Belas Artes. Isso explica a associação entre a palavra modernidade e um significado estético marcado pelas noções de determinadas vanguardas artísticas: “Para Baudelaire, a experiência *estética* fundia-se com a experiência *histórica* da modernidade” (HABERMAS, 1985)<sup>85</sup>. Baudelaire situa a obra de arte moderna na interseção entre atualidade e eternidade: “A modernidade é o transitório, o evanescente, o contingente, é uma metade da arte sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1996)<sup>86</sup>. Na experiência da modernidade de Baudelaire, a atualidade passa a ser a referência de um período que se estende até perder a noção de qualquer tempo de transição.

A ideia de presente, nesta concepção de modernidade, já não podia tomar a sua autoconsciência a partir da oposição a uma época rejeitada e ultrapassada. Tal

<sup>83</sup> HABERMAS. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Frankfurt: Ed. Suhrkamp, 1985, p. 21.

<sup>84</sup> JAUSS. *Tradição Literária e Consciência Atual da Modernidade* In: OLINTO, Heidrun Krieger (org). *Histórias de Literatura – As novas teorias alemãs*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 69.

<sup>85</sup> HABERMAS. *O Discurso Filosófico da Modernidade* Frankfurt: Ed. Suhrkamp, 1985, p. 21.

<sup>86</sup> BAUDELAIRE. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996, p. 25.

como Baudelaire a entende, a modernidade pretende que o instante transitório seja sempre o passado de um presente posterior. Neste sentido, existe uma afinidade entre os conceitos de modernidade e moda. Além disso, o par antitético de moderno deixa de ser o conceito de antigo ou de clássico; a modernidade passa a ser a superação dela mesma, passa a corresponder “à dimensão irrisória de uma mudança de moda de gostos literários atuais preferenciais” (JAUSS, 1996)<sup>87</sup>.

Mesmo assim, segundo Jürgen Habermas (1985), Baudelaire parte do resultado da célebre Querela dos Antigos e dos Modernos para formular o seu conceito de belo. Entretanto, desloca de modo significativo o peso dos valores entre o belo absoluto e o belo relativo: “Exatamente porque se consome na atualidade é que pode deter o fluxo regular das trivialidades, romper a normalidade e saciar por um momento, o momento da efêmera fusão do eterno com o atual, o imortal anseio de beleza” (HABERMAS, 1985)<sup>88</sup>. Desta forma, o deslocamento do resultado da Querela dos Antigos e dos Modernos aponta para uma relação com consciências de épocas anteriores, mesmo dentro de uma autoconsciência histórica que opõe a modernidade a ela mesma.

Na autoconsciência histórica do romantismo, a linha de continuidade histórica se iniciava na idade média e se estendia até a contemporaneidade para fixar a sua identidade. Segundo Jauss (1996), em toda a história do termo modernidade, a autoconsciência histórica do romantismo foi a que contava com a mais vasta extensão temporal. Entretanto, no século XIX, o conceito de modernidade sofre uma evolução singular. No século XIX desfaz-se a correlação, já consagrada por Schlegel, entre os conceitos de moderno e romântico. No momento em que se anuncia uma diferenciação entre ser moderno e ser romântico; ou seja, no momento em que se anuncia uma nova consciência do moderno que se pretende mais moderna do que o romântico, surge um fato novo nas relações históricas do termo moderno.

Enquanto a abrangência do conceito de moderno reduz-se progressivamente, da era cristã universal à duração de uma geração e, para por fim, contemplar a dimensão irrisória de uma variação de “moda de gostos

---

<sup>87</sup> JAUSS. *Tradição Literária e Consciência Atual da Modernidade* In: OLINTO, Heidrun Krieger (org). *Histórias de Literatura – As novas teorias alemãs*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 75.

<sup>88</sup> HABERMAS. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Frankfurt: Ed. Suhrkamp, 1985, p. 22.

literários atuais preferenciais, o conceito da *modernité*, precisamente na época em que essa palavra aparece, deixa de se definir pela oposição a um determinada época do passado” (JAUSS, 1996)<sup>89</sup>. O ponto determinante na diferença desta consciência da modernidade que se separa, no século XIX, da visão de mundo do romantismo é a rápida superação histórica. Essa consciência da modernidade passou a entender que o romantismo de hoje rapidamente seria superado e se transformaria no romantismo de ontem. Dessa forma, o próprio romantismo passava a adquirir um aspecto de *clássico*.

A partir deste desenrolar de acontecimentos, deixou de ser gradativamente significativa a grande antítese histórica entre os antigos e os mais novos. A oposição entre o romântico e o clássico passa a ser reduzida à oposição relativa entre o atual para a geração contemporânea e aquele que já é tido como superado para a geração posterior. Dessa forma, é a partir desta reflexão sobre um processo acelerado de superação histórica da arte e do gosto que se organiza uma consciência de modernidade que se define a partir da oposição a si mesma.

Filippo Tommaso Marinetti estudou esta gradativa redução do espaço histórico coberto pelo conceito romântico de moderno na Alemanha do século XIX. Na década de 1830, o movimento da “Jovem Alemanha” atribuiu um novo significado ao conceito de moderno. Moderno passava a se relacionar somente com o presente, ao campo do “atual, do real e, identificando-o com o espírito do tempo (*zeitgeist*)” (JAUSS, 1996)<sup>90</sup>. Essa associação transformou-se no programa de combate ao universo romântico ultrapassado. Entretanto, essa inversão conceitual do termo moderno foi precedida, na França e na Itália, por uma reinterpretação dos conceitos de romântico e de clássico. Segundo Jauss, esta reinterpretação pode ser considerada o início da mudança de significado em direção a uma modernidade definida tão somente por oposição a si mesma.

Marinetti tinha, portanto, plena consciência desta dinâmica histórica do conceito de moderno. É a partir destas bases que ele lança as concepções do futurismo no sentido de exacerbação da ideia de ruptura com os tempos passados.

---

<sup>89</sup> JAUSS. *Tradição Literária e Consciência Atual da Modernidade*. In: OLINTO, Heidrun Krieger (org). *Histórias de Literatura – As novas teorias alemãs*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 75.

<sup>90</sup> JAUSS. *Tradição Literária e Consciência Atual da Modernidade*. In: OLINTO, Heidrun Krieger (org). *Histórias de Literatura – As novas teorias alemãs*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 76.



Quando, em 1913, Marinetti apresenta uma visão do seu tempo, ele pressupõe a produção artística da sua época como expressão de uma contínua superação do passado, em direção ao futuro:

O passado é necessariamente inferior ao futuro. É assim que nós gostamos que seja. Como poderemos reconhecer algum mérito no nosso mais perigoso inimigo?... É por esta razão que negamos o esplendor obsessivo dos séculos que passaram, e cooperamos com a mecânica vitoriosa que mantém firmemente o mundo na sua teia veloz. (MARINETTI, 1913 apud HOBBSAWM, 2009)<sup>91</sup>.

A partir da análise sobre a historicidade do conceito de novo, é possível entender a produção estética de Mário de Andrade e Almada Negreiros como tentativas de desencadear, através da arte, uma mudança na experiência do tempo e do espaço. Esse potencial reconhecido da arte, o de desencadear mudança social, funcionou dentro de uma dinâmica de forças, no campo da cultura, que fez emergir, em diferentes momentos e localidades, diferentes focos modernistas. Dessa forma, podemos pensar a experiência do tempo e no tempo, do espaço e no espaço, de cada vertente modernista, a partir do seu local de enunciação, tanto no cenário nacional quanto num cenário internacional. Pensar o modernismo a partir do seu local de enunciação oferece as condições para se discutir especificidades das conjunturas experimentadas por diferentes movimentos artísticos, cada qual no seu contexto nacional e nas suas relações transnacionais.

Assim, a fim de discutir as propostas estéticas preconizadas por Mário de Andrade e Almada Negreiros, é necessário primeiro compreender as relações que essas propostas estabeleceram com uma autoconsciência histórica de modernidade. O que essa autoconsciência de pertencimento a um novo período significou, na obra de cada um desses autores, enquanto entendimento de espaço e tempo.

Além disso, é necessário estabelecer relações e clivagens entre a autoconsciência histórica de modernidade, presente nas propostas do modernismo brasileiro e do modernismo português, das autoconsciências históricas de outros movimentos culturais que participaram deste cenário de forças durante o século XX. A partir da investigação das diferenças entre essas autoconsciências

---

<sup>91</sup> HOBBSAWM. *As Artes Transformadas*. In: HOBBSAWM, Eric. *A era dos impérios – 1875-1914*. 13a Ed. Trad. Maria Siene Campos e Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 275.

históricas, poderemos apontar caminhos possíveis para desconstruir a ideia de atraso, tanto no modernismo brasileiro quanto no modernismo português.

A partir da diferenciação das diversas vertentes modernistas, enquanto possibilidades de entendimento das formas civilizatórias dentro do eixo do tempo, podemos pensar a influência desempenhada por diferentes vanguardas artísticas internacionais no desenvolvimento das propostas estéticas de Mário de Andrade e Almada Negreiros dentro de um cenário globalizado e cosmopolita da arte. Pensar a obra de Mário de Andrade e Almada Negreiros, como pontos de enunciação específicos dentro de um cenário geopolítico que proporcionou diferentes focos de explosão modernista ao longo do século XX, além de ser um dos objetivos principais desta Tese, nos permite também desfazer a ideia de que o modernismo brasileiro e o modernismo português se constituíram enquanto aplicações de um discurso tecnicamente inovador, produzido em locais onde se experimentava uma experiência do novo enquanto formas de vida, posto a serviço de uma identidade nacional em países periféricos.