



**Jean Galard<sup>1</sup>**

**Modernidade, Modernidades**

**Tradução de Thiago Martins<sup>2</sup>**

*Para Celso F. Favaretto*

Na entrada do ano 2000, ou para dizer mais pomposamente, na aurora do terceiro milênio da era cristã, o museu do Louvre organizou, principalmente com suas próprias coleções, uma exposição intitulada *O império do tempo, mitos e criações*. Ela lembrava os grandes mitos das civilizações antigas, pondo em evidência sua perenidade e mostrando obras de arte que mitos e lendas imemoriais inspiraram. Essa exposição seria seguida de outra, de tema vizinho, em 2000-2001, *Desde o antigo*, em que se tratava dessa vez de estabelecer a continuidade que religou obras de arte da Antiguidade, essencialmente grega e romana, e criações do Ocidente moderno, inclusive ao modo de homenagem e aquele do desvio paródico, até nossos dias. Poder-se-ia crer que o museu, face ao desarranjo que a mudança do milênio arriscava provocar, quis apressar-se em rememorar a permanência fundamental (e tranquilizadora?) da alta cultura.

<sup>1</sup> Jean Galard, filósofo e historiador da arte. Lecionou Estética no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, entre 1968 e 1971. Diretor de diversos Centros Culturais Franceses em cidades como Casablanca (Marrocos), Niamey (Nigéria), Istambul (Turquia), Cidade do México e Amsterdã (Holanda). Criador e diretor até 2002 do Serviço Cultural do Museu do Louvre. Publicou: *Les mots du Louvre* (Actes Sud, 2003); *Ruptures. De la discontinuité dans la vie artistique* (Museu do Louvre, 2002); *A beleza do Gesto* (Impressions nouvelles, 1986; EDUSP, 1997); *Beleza Exorbitante: reflexões sobre o Abuso Estético* (Ed. Unifesp, 2012). E-mail: jeangalard@yahoo.fr.

<sup>2</sup> Formado em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) e mestrando em Filosofia na Universidade de São Paulo (USP). Tradução realizada como atividade do LELPrAT – Laboratório de Estudos de Linguagem e Práticas de Tradução (UNIFESP). E-mail: thiagomusique@gmail.com.

O projeto de um colóquio sobre o tema da ruptura e da descontinuidade na vida artística à época se impôs não tanto a tarefa de contradizer a intenção de suas exposições oportunas, mas de pôr à prova dois conceitos antagonistas, aquele de ruptura, aparentemente indispensável para definir “períodos” em história, e aquele de continuidade ao qual os historiadores (que os conservadores de museu também são) recorrem para corrigir as fraturas que eles inicialmente estabeleceram. O século XX conta com diversos movimentos que proclamaram sua vontade de romper com o passado e produzir o novo. O século passado foi longamente ocupado pelo que Harold Rosenberg pode chamar *The tradition of the new*, até fazer dele o título de uma célebre coletânea de artigos publicada em 1959. Mas, quando uma data crucial é proposta, a de um começo importante, a de uma “transição” ou de uma “virada”, tão logo se elevam vozes de eruditos que relatam precedentes, premissas, causas remotas ou próximas.

Esse colóquio aconteceu entre 26 e 27 de maio de 2000, no grande auditório do museu do Louvre, e as Atas foram editadas conjuntamente por esse museu e pela Escola Nacional Superior de Belas Artes de Paris em 2002, sob o título de *Rupturas. Da descontinuidade na vida artística*. Entre os catorze oradores que se sucederam no curso dessas jornadas, Daniel Arasse (École National Superior des Beaux-Arts, Paris) examinou a invenção da perspectiva regular em pintura, em Florença, no primeiro terço do século XV, como a “ruptura histórica” que efetivamente a instaurou. Michael Zimmermann (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Munique) analisou o maneirismo do século XVI italiano como o começo de uma arte que demonstra sua própria potência e autonomia. Giorgio Muratore (Sapienza Università di Roma) severo em relação às declarações ruidosas de Filippo Marinetti, esforçou-se em reinserir o movimento futurista italiano na história efetiva de uma modernização que concernia notadamente à arquitetura real e à nova organização da cidade. Várias conferências se aplicaram em distinguir a ordem do saber, em que o conceito de ruptura pode ter um sentido preciso, e o campo prático em que o mesmo conceito torna-se bastante fluido. Jacques Rancière (Université Paris-VIII), ao contrário, mostrou que o enunciado da ruptura não é heterogêneo às práticas da arte: é ele – esse discurso de designação da ruptura – que faz a visibilidade da *coisa de arte*, porque esta se revela “pela diferença de sua maneira de ser com o que não é ela: o que *não é arte* ou que *era arte*”. Léon Kossovitch (Universidade de São Paulo, USP), de seu lado, efetuou sobre a noção de descontinuidade e contra o uso de “períodos” uma reflexão bastante complexa e fascinante.

Nesse conjunto de exposições, Celso Favaretto deu uma contribuição que visava definir a singularidade da ruptura modernista no Brasil e em precisar seus

momentos. Ele mencionou, claro, a *Semana de arte moderna* que organizaram os modernistas de 11 a 18 de fevereiro de 1922 no Theatro Municipal de São Paulo: “ponto de partida que marca o começo da modernidade artística no Brasil e portanto a ruptura com a arte do passado”. Mas ele não deixa também de lembrar a exposição de Lasar Segall em São Paulo e em seguida Campinas, em 1913, quando de sua primeira estadia no Brasil. E ele insistiu sobre a exposição de Anita Malfatti, em dezembro de 1917 e janeiro de 1918, exposição que provocou reações agressivas (quando a de Lasar Segall teve pouca repercussão entre o público), mas “a primeira manifestação explícita de arte moderna no Brasil e prefiguração da ruptura modernista que se produzirá em 1922”. Celso estava interessado em mostrar que “a questão da modernidade” é um dado fundamental na produção cultural desde os primeiros anos do século, e não uma brusca descoberta do grupo de São Paulo na virada do decênio dos anos 1920. A novidade, entretanto, diz ele, é que, a partir de 1922, está estabelecido que será agora preciso contar com um “imperativo de modernidade”, desencadeando uma erosão da disciplina acadêmica, com uma necessária renovação temática e com a defesa da cultura nacional (aliás, a semana de 1922 celebrava também o centenário da independência do Brasil.) O modernismo brasileiro possuía, de uma vez só, um caráter coletivo (Mário de Andrade sublinhou esse fato em uma conferência de 1942) e uma aspiração nacional. Celso citou alguns dos grandes nomes e obras maiores que ilustram esse movimento — Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Cícero Dias, Victor Brecheret, Emiliano Di Cavalcanti, Cândido Portinari, etc. — desde os anos 1920 e durante as décadas seguintes.

É evidente que a empresa de síntese, concernente à arte moderna brasileira, à qual Celso aceitou entregar-se a pedido do Louvre, não pode representar o mesmo interesse para os leitores de uma revista como a *Limiar*, familiares aos relatos desta aventura, e para os ouvintes de uma palestra na França, desejosos de conhecer melhor, e para alguns, descobrir o que seu título prometia.

A promessa, é escusado dizer, foi perfeitamente mantida. O discurso foi, malgrado a profusão do material, preciso e facilmente compreensível. O que não é espantoso quando se sabe que Celso junta a seu interesse pela filosofia da arte uma aptidão não menor pela filosofia (e pela prática) do ensino e da educação.

Se retornarmos agora à questão da ruptura e da consistência dessa noção, é possível observar que a análise, concernente à história da arte moderna brasileira, se complexifica necessariamente se entrarmos nos meandros e labirintos da realidade. A epopeia da ruptura modernista se fragmenta em múltiplas peripécias. O grande período que ela abre vai se cindir em vários subperíodos. Após a “situação de ruptura modernista dos anos 1920”, eis o “período de construção da modernidade dos anos

1930 e 1940”, período de consolidação, de realização de obras e de institucionalização: ora o caráter social é dominante (com Di Cavalcanti e Portinari, considerados como “os artistas modernos emblemáticos até os fins dos anos 1940”); ora são os aspectos formais que prevalecem (“entre o fim dos anos 1940 e começo dos anos 1950”). Ruptura ainda, no seio do modernismo, dos atores da arte concreta (o grupo *Noigandres e Invenção*, e o grupo tão bem nomeado *Ruptura*). Ruptura de novo com a arte neoconcreta que se forma no Rio de Janeiro, “no fim dos anos 1950 e começos dos anos 1960”, com Lígia Pape, Lygia Clark, Hélio Oiticica e outros, reunidos no *Grupo Frente*, contestando o rigorismo dos defensores paulistas da arte concreta.

Parece, seguindo o texto dessa conferência, que a vida artística brasileira se precipita sem cessar de uma fase para outra, de meio decênio ao seguinte, com rapidez, com uma espécie de afobação, como se fosse preciso retomar certo tempo perdido. Ou, antes, como se fosse preciso apressar-se em preceder o destino que vai surgir sob forma do golpe de Estado de 1964. Mas não: a crise das vanguardas construtivistas já acontecera “por volta de 1962”, diz Celso, que reconhecia de outra parte que em 1965 se abre “o período mais fecundo da arte brasileira, talvez a mais original em termos de propostas experimentais.” O endurecimento da ditadura militar de dezembro de 1968 pesa fortemente sobre a vida cultural do país, obrigando os artistas a se refugiarem no estrangeiro. Entretanto, um novo movimento já nascera, levado por um desejo de renovação estética e por um sentimento ético-político: será a experimentação “tropicalista”.

Aqui termina o balanço ultra sumário, e, portanto fatalmente deformado, da conferência pronunciada em Paris, em maio de 2000. Como se sabe, o livro sobre o tropicalismo (*Tropicália, Alegoria, Alegria*) tinha então vinte anos. E o livro sobre Hélio Oiticica fora publicado há mais de dez anos. Esse livro foi publicado em São Paulo em 1992 sob o título *A invenção de Hélio Oiticica*, ao mesmo tempo que acontecia em Paris, na Galeria Nacional do Jeu de Paume, uma importante retrospectiva das obras do artista (retrospectiva que seria também apresentada em Roterdã, Barcelona e Lisboa).

A reflexão de Celso Favaretto sobre o tropicalismo e mais particularmente sobre Hélio Oiticica não constitui, para ele, uma “virada” ou uma nova “fase”. Essa reflexão é antiga e tornou-se permanente. Contudo, ela é tratada juntamente com o pensamento e o sentimento da descontinuidade histórica. Somos obrigados a admitir que aos olhos de Celso a grande época do modernismo é *seguida*, no sentido de uma defasagem cronológica, pelo tropicalismo; este porém não é, ele próprio, fundamentalmente moderno? Uma dúvida nos toca a respeito do tema da

apresentação de *A invenção de Hélio Oiticica* por Celso Lafer que, no fim de seu texto, ou mais para o fim do trecho utilizado pelo editor para a capa do livro, parecia considerá-lo como um testemunho possível da “emergência de um pós-moderno no Brasil”. Na realidade, Celso Lafer mais pensava, provavelmente, que o trabalho sobre Oiticica traria um elemento útil ao debate então em curso sobre a questão de uma pós-modernidade brasileira. Quanto a Celso Favaretto, não é plausível que ele sentisse o tropicalismo como uma etapa posterior à emergência e ao desenvolvimento do espírito moderno. Ele chegou até a se pronunciar explicitamente contra a ideia de uma tal sucessão. Celso parece ter um certo pendor pelo corte do tempo em fases e episódios datados. Mas talvez seja uma propensão à exatidão devida a sua vocação de certa maneira didática. Não se interessa ele, igualmente, por todos os *desvios* de que a vida sempre é capaz? Desvios diante do academicismo das manifestações diversas da arte modernista. Desvios diante do mercado da arte, dos museus e das categorias habituais da criação nas *Manifestações Ambientais* de Oiticica, explorando a experiência cotidiana e os miúdos objetos comuns que são “acontecimentos poéticos”. Desvios diante da cultura oficial, instituída e engessada, graças à mobilização do corpo em particular e da vontade de participação em geral, próprias ao tropicalismo. Celso não é um homem constantemente atento ao que remexe e eclode nas margens, permanentemente fiel a tudo o que afirma uma descontinuidade em relação às perenidades impostas? Não seria ele também um simpatizante e mesmo adepto das *rupturas*, não de todas as que operam um corte histórico entre um antes e um depois (pois há cortes maléficos, dos quais não se pode ser adepto, como o são, por exemplo os golpes de força ditatoriais), mas ainda mais aquelas que, em todo momento, separam a discreta vitalidade criadora e o tonitruante poder conservador? Sendo esse poder multiforme, também o são os tipos de distâncias tomadas em relação a eles. A modernidade não é, portanto, a qualidade de um momento singular. Há *modernidades*, de diferentes caracteres, que podem muito bem se produzir e persistir simultaneamente.

A ruptura de que se trata no livro mais recente de Celso, que é composto de artigos publicados anteriormente, em especial na revista de história da arte *Modos*, parece particularmente refratária à datação. Trata-se de uma descontinuidade que se abre entre a cultura dominante e uma cultura minoritária ou marginal, sendo, nesse caso, muito difícil de fixar entre duas datas. A oposição entre cultura dominante e cultura dissidente sem dúvida sempre existe na história sob diferentes formas e diversas apelações. Entretanto, em seu livro de 2019, *A contracultura, entre a curtição e o experimental*, Celso se mostra bastante prudente em situar sua proposta, segundo seu hábito, em um período cerrado: “entre o fim do decênio de 1960 e a metade de

1970". Ele se mostra, por outro lado, bastante cauteloso em reconhecer a importância das iniciativas oficiais que nasceram em organismos tais como o Instituto Nacional do Cinema, Embrafilme, Funarte... Nesse período aproximadamente delimitado, a "contracultura" é menos caracterizada por obras de um gênero inédito, do que por atitudes e comportamentos, aqueles de uma "vida aberta, liberada do racionalismo, do autoritarismo, do moralismo". Os atores da contracultura desse tempo estão menos ocupados em definir uma nova estética de obras de arte do que em pesquisar uma nova ética pessoal, feita não somente de relações afetivas, amorosas e sexuais mais livres, mas também de novas maneiras de se vestir, de se alimentar, etc. E Celso tem razão em apontar, como historiador-sociólogo, não apenas a aparição patente desse período mas também sua extinção difusa, já que ele nota, justamente, que as modas vestimentárias, alimentares, sensoriais, etc., então em vigor, foram rapidamente recuperadas em benefício do mercado de produtos de consumo e em favor da sociedade do espetáculo. Mais duráveis talvez e ainda mais difíceis de se captar são os traços de uma "nova sensibilidade", que pertence também a essa contracultura, traços que poderiam se relacionar a valores próximos dos do surrealismo e que se esgotaram no Brasil sob as formas mais específicas de uma arte lúdica, agradavelmente experimental e entregue ao gozo (se é verdade que a palavra "curtição", bastante enigmática para um estrangeiro, se assevere bastante próxima a fruição)... Assim como a invenção tropicalista de Hélio Oiticica fora designada por críticos e jornalistas nos quais Celso Lafer pensava (mas aos quais Celso se opunha) como a emergência de um "pós-moderno" no Brasil, assim também a contracultura é qualificada por Celso Favaretto de "pós-tropicalista".

Assim se sucedem as premissas das novas eras, suas diluições e despedaçamentos de posteridades também provisórias. Assim vão as promessas de inovação e de modernidade, logo seguidas de suas análises póstumas.

No fim do livro recente de Celso, as experiências contraculturais de que se tratou até então e das quais se diz que se diluíram com o tempo (o tempo da redemocratização iniciante), tiveram um "destino ambíguo": elas foram em parte recuperadas pelo sistema cultural industrial, e por outra parte incorporadas em uma nova cultura viva, uma cultura em movimento, e, literalmente segundo as palavras conclusivas desse livro, "em trânsito entre o moderno e contemporâneo".

Acrescentemos aqui apenas uma observação que não é absolutamente uma objeção ao trabalho recapitulativo de Celso, mas uma interrogação que ele teve o grande mérito de suscitar. Esse "contemporâneo" em direção ao qual o movimento anterior se dirigia, esse contemporâneo ao qual agora chegamos por definição, vai constituir-se por sua vez em um "período"? Quando então começou a época

contemporânea que vivemos? A questão, enunciada abstratamente, tem talvez um aspecto ocioso, mas ela se põe praticamente, por exemplo quando é preciso, em história da arte e em organização cultural, determinar os anos que um museu de arte moderna vai cobrir e o campo cronológico (necessariamente móvel) no qual se estabelecerá a validade de um museu de arte contemporânea. Amanhã, isso é literalmente indiscutível, o contemporâneo será passado. Terá se tornado moderno? Nossos sucessores saberão determinar os limites temporais da nossa contemporaneidade? Essa interrogação é provocada e alimentada pelo modo como Celso faz deslizar seus leitores da modernidade rumo às modernidades que se sucedem, que se encaixam umas nas outras e que compõem, *caso a caso e ao mesmo tempo*, o nosso presente vivo.

Paris, 20 de abril de 2021.