

This article investigates the visual schemes such as the ornament fin-de-siècle and the illustrated magazines in the artworks of Marcelo Grassmann and Luis Sacilotto.

Keywords: history of art, Sacilotto, Grassmann.

abstract

Híbridos e monstros: arte e cultura visual nos anos 40 em São Paulo¹

Priscila Rossinetti
RUFINONI

resumo

Este artigo procura investigar, nas obras de Marcelo Grassmann e Luis Sacilotto, sobreposições e reinterpretações de regimes visuais tais como o dos ornatos *fin-de-siècle* e o das revistas ilustradas.

Palavras-chave: história da arte, Sacilotto, Grassmann

Em um texto sobre o uso das imagens pelos especialistas de várias disciplinas, Ivan Gaskell (1992) caracteriza como “história” não o passado, mas o discurso sobre ele; discurso que, invariavelmente, mesmo que busque a isenção se refugiando no documento e na tentativa de refazer uma “visão de época”, é crítico, pois construído de um determinado ponto de vista (próprio ao presente do historiador) e eivado de recortes e escolhas que já são, por mais discretos que se queiram, juízos. Vale lembrar a etimologia da palavra “crítica”: dividir, discernir, e, por extensão, escolher, recortar. Para essa conclusão, Gaskell recorre ao belo comentário de Baxandall sobre a liberdade crítica de Vasari, impossível para o historiador contemporâneo, por causa de nossa necessidade documental que, entretanto, não é mais que um outro regime discursivo, também ele historicamente delimitado, nem mais, nem menos verdadeiro que o do século XVI.

Deste ponto de vista, História da arte é a construção discursiva sobre fatos visuais múltiplos, dispersos. Para nosso caso, o regime discursivo da “história da arte” que nos interessa é o que descreve as manifestações culturais paulistas nos anos 40. Uma tópica parece mapear os vários registros históricos sobre o período, desde o texto de Antonio Candido (1987) em *A Educação pela noite*, “A Revolução de 30 e a cultura”. A tônica geral desse artigo de Candido é a idéia weberiana de “rotinização”. Os anos 40 seriam, então, os da rotinização de uma poética antes marginal, nascida nos anos 20. Outros livros posteriores reafirmam a mesma ênfase, tais como o de Maria Cecília Franco Lourenço (1995), *Operários da Modernidade*: depois de uma fase na qual a poética moderna vive como marginal ao sistema, movida por um impulso heróico e individual, nos anos seguintes, a massificação desse regime visual pediria um contingente maior e mais profissional de agentes, pediria “operários”, ou “pintores proletários”, para usar termo corrente nos anos 30-40, posto em circulação por críticos com Sérgio Milliet e Mário de Andrade. Fervor operário que culminaria na criação – todavia como construção importada – dos museus de arte moderna.

Para Antonio Candido (1987), a circulação material dessa visualidade chamada modernista se dá pelos meios de comunicação e pela indústria do livro. Segundo Candido (1987, p. 183):

“a mancha colorida com o desenho central em preto e branco se tornou nos anos 30, por todo o País, o símbolo da renovação incorporada ao gosto público.” A proliferação também se dá pelos jornais, nos quais se publicam artistas como Oswaldo Goeldi e Alberto da Veiga Guignard.

Se o texto de Antonio Candido – quer pelo tom vivencial que o autor lhe concede, ao colocar-se como expectador dessa virada, quer por seu caráter original – pertence ao gênero da crítica, marcado pela opinião, outros historiadores que seguem a mesma linha já produzem um discurso historiográfico, pautado na pesquisa de campo e na leitura de documentos. Produzem discurso de gênero alto, o gênero da História da Arte. Ambos, crítica e história, como vimos, não são em si adjetivos capazes de conceder a este ou àquele texto mais veracidade. Ambos são gêneros discursivos.

A História da arte tradicional, como gênero alto, preocupava-se com linhagens plásticas ou históricas que encadeiam os artistas em movimentos cíclicos ou evolutivos. No caso do modernismo, interessa, para o historiador da arte, a linhagem maior da poética moderna e como ela se dissemina e se transforma, disseminando e transformando mecanismos legitimadores como museus, escolas, revistas. Olhando de forma mais transversal, sem se preocupar com uma linha evolutiva ou cíclica, regimes visuais e discursivos de origens diversas convivem, por baixo da camada superficial do discurso maior da história. A essa pluralidade sem forma, sem amarração discursiva que lhe conceda limites claros, damos nomes vários: cultura visual, visualidade, sobrevivências, imagens tardias etc, etc. Para estudar alguns artistas classificados, no discurso geral das artes, como “tardios”, essa outra instância, essa outra espessura, pode ser muito importante. Sem imaginá-la apenas como entulho marginal e sem elevá-la ao canônico, refazendo pelo avesso o mesmo discurso, essa outra cultura levanta problemas metodológicos e críticos novos. Refaz possíveis cânones e multiplica as questões em torno das mesmas obras.

Neste texto, propomos estudar dois mecanismos legitimadores e difusores de imagens que proliferam visualidades diferentes daquela tratada pelos críticos e historiadores que se

dedicaram aos anos 40: as escolas técnicas e as revistas ilustradas. As duas mantinham em circulação um universo visual muito própria a um outro regime estético, também chamado “moderno”, atrelado às transformações urbanas e sociais do século XIX. Essa duas “ilhas de passado”, para citar Maurice Halbwachs (1990), ajudam a entender obras como a de Marcello Grassmann e Luís Sacilotto.

Instituto Masculino do Brás

Quando se escreve sobre a educação dos anos 30-40, a ênfase, como não poderia deixar de ser, recai nos movimentos renovadores como a Escola Nova, ou em sua contrapartida que são as reformas da era de Getúlio Vargas. Mesmo os porta-vozes das escolas do período, professam um discurso eivado de afã modernizador, industrializador. As fotografias publicadas nos relatórios da Superintendência do Ensino Profissional e Doméstico, nos anos 30-40, enaltecem as feiras e exposições de maquinário, as máquinas, ícones da industrialização. Mas, este órgão, a Superintendência, que controla o chamado “ensino profissional e doméstico” no Estado de São Paulo, cuida, também, de reproduzir um ensino largamente baseado nas políticas “liberais” de Rui Barbosa, para quem o “desenho” era uma forma de ordenação das massas. O desenho de ornato, tal qual em fins do século XIX e início do século XX, é uma ordenação geométrica que permite tanto o controle das faculdades intelectuais, quanto a floração de temáticas nacionalistas pela estilização da fauna e da flora. A contigüidade, nos materiais publicados pela Superintendência, de cortes de peças para maquinaria e desenhos para ornato, permite perceber como dois discursos heterogêneo em suas origens, se mesclam e se completam. E o ornato ainda vem marcado pela estilização, pela linha serpenteante, pelo historicismo eclético, próprio ao que se convencionou chamar de *art nouveau* ou arte decorativa no Brasil. “Historicismo” em um sentido bem amplo vale dizer alargado para uso popular, como aquelas doutrinas dos Oitocentos que pensam a história como progresso, como acúmulo de “civilizações” encadeadas linearmente no tempo e redutíveis a “esti-

los de época”. Uma visualidade eclética que a Superintendência não deixa de pensar como ideal de ornamentação “moderna” para a nova cidade também ela moderna.

Por essa confluência insuspeitada, poéticas aparentemente díspares, a partir das quais o historiador poderia desenhar duas linhagens opostas, também se encontram. Vale lembrar que Luís Sacilotto, artista que será concretista, foi aluno do Instituto Masculino do Brás e que desenhou, pacientemente, ornatos. Se se quiser fazer o discurso da ruptura vanguardista, nos anos 50, sua obra sofre uma inflexão nova depois do contato com a visualidade do concretismo. Inflexão para o modular, o geométrico, porém, que não estava tão distante assim do regime visual professado pelo ensino técnico no qual se acomoda bem o novo imaginário concretista. Seu companheiro de escola, Marcelo Grassmann, por outro lado, sempre é lido como um artista ligado ao expressionismo ou ao surrealismo, mas seu gosto por seres híbridos, por monstros, pode remeter ao universo ornamental ainda em voga nos anos 40.

O que não quer dizer, evidentemente, que ambas as obras não sejam essencialmente diversas em suas concepções de modernidade: Sacilotto procura-a no industrial, no geométrico, na



Trabalhos escolares de Marcelo Grassmann (acima) e Luiz Sacilotto, década de 40. Fontes: AMARAL (1996) e SACRAMENTO (2000)

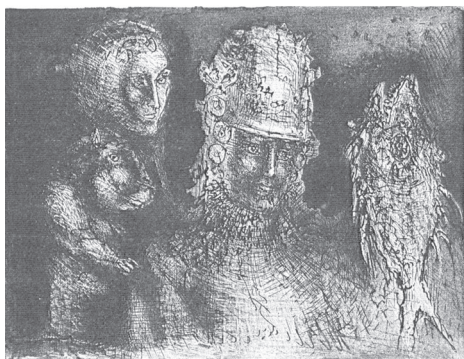
ruptura com a figuração; Grassmann, por sua vez, refaz a circulação do moderno como presente absoluto de onde se pode avaliar e reaproveitar todas as culturas, base não só do historicismo do século XIX, mas também das várias vertentes da “volta à ordem” dos anos 30-40.

Eu sei tudo: história e atualidade

Das salas da escola profissional saiam os artesão para a elite da nova cidade de São Paulo. Uma cultura visual, portanto, que não era lida como antiquada ou ultrapassada, antes, era a modernidade que convinha à nova vida urbana, convivendo com a arquitetura do cimento armado, das linhas limpas. O mesmo se pode dizer da visualidade divulgada pelas revistas ilustradas do período, como a revista citada por Marcelo Grassmann como uma de suas referências, *Eu sei tudo*. Não é difícil perceber que o imaginário, apesar das várias acomodações iconográficas, pertence ao universo *art nouveau* e ao realismo pitoresco do fim do século. Mulheres de longos e serpenteantes cabelos para anunciar tônico capilar, ou belas odaliscas nuas para ornar contos pseudo-históricos; elmos e armaduras, representados, todavia, pelo realismo detalhista, pitoresco, próprio ao final do século XIX. Esse regime imagético, entretanto, não é apenas sobrevivência morta, pois nele se condensam outras significações dos anos 40: o elmo, por exemplo, pode ser tanto elemento historicista decorativo, quanto referência ao soldado da II Guerra. O comercial de cigarros Elmo no qual o símbolo à antiga da logomarca convive com cenas do front de guerra conjuga essas duas instâncias semânticas, tal qual as divas do cinema sonham como odaliscas decadentistas do final do século.

Partindo da idéia seqüencial do cinema, outras revivescências são acomodadas às narrativas gráficas como as histórias em quadrinho: *Flash Gordon* ou *O Príncipe Valente*, uma ambientada no futuro, outra no passado, ambas as figurações estão impregnadas do descritivismo arqueológico próprio àquele realismo que já citamos. Ambas, também, recendem ao mesmo potencial fetichista, cheio de erotismo latente, das páginas das revistas.

Fica ainda mais fácil perceber o quando a obra de Marcelo Grassmann deve a essas figurações. Mas, é claro que fica evidente, também, o quanto sua obra se distancia dessa imagética estereotipada. Se as figuras sombrias que Grassmann grava a partir da década de 50 são próximas às visões fim-de-século, àquela fábula medieval dos pré-rafaelitas, elas dialogam também com o claro-escuro seco e reticulado das narrativas gráficas do *Flash Gordon* (publicada inicialmente em 1937), com as alusões quase caricaturais ao medievo de *Príncipe Valente* (1934), revistas de grande circulação já na década de 40. Essa porosidade entre a obra de Grassmann e os quadrinhos pode ser reconhecida não só na figuração e no claro-escuro às vezes esquemático, mas também nos enquadramentos, como o plano americano. No entanto, despojadas daquelas arquiteturas detalhistas, ou dos fundos paisagísticos que ajudam a narrar graficamente uma história em quadrinho, as gravuras da década de 50 criam apenas laços enigmáticos a unir suas personagens em secretos “diálogos”, em insuspeitadas narrativas abertas à imaginação do espectador. Característica de enigma familiar que podemos aproximar das colagens com figuras de revistas antigas de Max Ernst, sem precisar filiar Grassmann a grandes correntes como o surrealismo.



Marcelo Grassmann, Sem Título, gravura em metal, extraído de MANUEL (1984)



O Príncipe Valente, publicado originalmente entre 2 out 1938 e 28 jul 1940, extraído de FOSTER (1984).

Essa “contaminação” não deixa de reafirmar a situação da obra de Grassmann, fazendo do gravador não um mero opositor das tendências gráficas que viriam na esteira do construtivismo, ou um artista apenas “tardio” por utilizar um imaginário ultrapassado. O trabalho de Marcelo Grassmann, muito embora diverso daquele empreendido pelos seus contemporâneos, também traz em seu bojo inovações gráficas: ao prospecto racionalista, o gravador soma as variegadas possibilidades das sobrevivências *fin-de-siècle*, da sinuosidade, da narração por signos visuais própria dos quadrinhos. Suas gravuras são, mesmo que de maneira diversa da dos ideogramas do concretismo, imagens-sígnicas.

Essa outra circulação de imagens e repertórios aponta para as segmentações e delimitações sociais a que estão sujeitos os universos visuais, cujos limites criam outros espaços – chamado, no calor da hora por Mário de Andrade e outros críticos de “proletário” no nosso caso. Aponta, também, para oscilações na “linha” histórica; se nosso discurso não é mais que um entre outros, ele quer dar uma outra espessura à análise crítica do passado, mudando as escolhas, as ênfases.

Notas

1. Um a primeira versão deste artigo foi apresentada no Seminário Crítica da Crítica, ABCA/USP, 1 set 2005; uma segunda, como palestra na FAAP - SP, em 2007. Esta é uma terceira versão. Nenhuma das versões, entretanto, chegou a ser publicada.

Bibliografia

AMARAL, Aracy. Marcelo Grassmann, gravador 1944/1954. São Paulo: Pinacoteca, 1996.

CANDIDO, Antonio. "A Revolução de 30 e a Cultura". In: CANDIDO, Antonio. A Educação pela noite. São Paulo: Ática, 1987.

FOSTER, Harold. O Príncipe Valente. Rio de Janeiro: Editora Brasil-América (EBAL), 1984.

GASKELL, Ivan. "A História das Imagens". In: BURKE, Peter. A escrita da História. São Paulo: Unesp, 1992.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.

LOURENÇO, Maria Cecília França. Operários da modernidade. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1995.

MANUEL, Pedro. Marcelo Grassmann. São Paulo: Art Editora, 1984.

RUFINONI, Priscila R. Quimeras da Modernidade: uma interpretação da obra de Marcelo Grassmann. 2. v. Tese de Doutorado em Filosofia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SACRAMENTO, Enock. Sacilotto. São Paulo: Orbital/Unicid, 2000.

PRISCILA ROSSINETTI RUFINONI

Mestre em Artes pela ECA USP. Doutora em Filosofia pela FFLCH USP.
Email: pitirufinoni@yahoo.com.br