

A SEMANA DA ARTE MODERNA DE 1922: A LEITURA DO CORPO ENQUANTO UM ELEMENTO DE MANIFESTO E SUAS REVERBERAÇÕES PARA AS ARTES NA CONTEMPORANEIDADE

Resumo



Este artigo busca refletir sobre o corpo nas produções artísticas contemporâneas e sua potencialidade transformadora em relação ao universo social de seus sujeitos. Para tal, propõe-se um regresso ao modernismo brasileiro e suas produções, refletindo sobre a aproximação ocorrida entre as artes, o corpo, a cultura e o contexto social, assim como as influências e reverberações que tais experimentos exercem nas criações artísticas atuais.

Palavras-chave:

Modernismo. Corpo. Arte Social.

A SEMANA DA ARTE MODERNA DE 1922: A LEITURA DO CORPO ENQUANTO UM ELEMENTO DE MANIFESTO E SUAS REVERBERAÇÕES PARA AS ARTES NA CONTEMPORANEIDADE

Diogo Angeli¹

¹ Diogo Angeli é educador, artista da cena, diretor, coreógrafo e videomaker. É Doutor e Mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP (2019) e graduado em Dança (Bacharelado e Licenciatura) pela mesma instituição (2004). Orienta trabalhos de conclusão de curso de graduação em pedagogia na Universidade Virtual do Estado de São Paulo -UNIVESP, e no Instituto Federal do Amapá - IFAP. Autor do livro *A arte da Videodança: olhares intermediáticos* (2020), dedica-se à pesquisa da comunicação da dança contemporânea junto a outras linguagens artísticas e tecnológicas, especialmente a videodança. ORCID: 0000-0002-7571-7175. Email: diogoangeli@gmail.com

O modernismo brasileiro foi um movimento complexo e transformador para as artes no Brasil que, de acordo com Nascimento (2015, p. 377), teve “seus primeiros sinais nos anos de 1912 e 1917, atingindo seu marco fundamental em 1922, com a chamada Semana da Arte Moderna”. O movimento é considerado como um período revolucionário, causador de grandes mudanças em distintas esferas do conhecimento – sociais, culturais, políticas e tecnológicas –, provocando novos olhares e discussões acerca das relações instauradas entre arte, cultura, política e sociedade. Ao aproximar tais referenciais, novas perspectivas são experienciadas em relação ao fazer artístico no que tange à criação e recepção, rompendo barreiras entre as linguagens, modificando as relações até então exploradas entre público, artista e espectador e “discutindo pela primeira vez a questão da função social da arte” (RIBEIRO, 2007, p.117). Neste contexto, o corpo – enquanto um componente das criações artísticas – passa ser visto, além de seus propósitos estéticos, como um elemento com potencialidade de discussão e profundidade

no que se refere à construção de abordagens sociais pelas artes, inicialmente presentes no modernismo e, posteriormente, estendido para as artes na contemporaneidade.

Durante o modernismo é notório que o pensamento interdisciplinar e a comunicação entre diferentes formas de arte penetram o universo criativo, possibilitando que uma visão integrada seja atribuída às artes naquele momento, aproximando-a de outras esferas do conhecimento: cultural, social, política e tecnológica. Este pensamento também é estendido às percepções do corpo no contexto artístico que, neste sentido, também sofre transformações, ampliando seu entendimento ao considerar os aspectos culturais e sociais como parte integrante de sua compreensão. Mendes e Nóbrega (2004) afirmam que, a partir da modernidade, a natureza do corpo é percebida como uma estrutura viva, na qual organismo e ambiente passam a coexistir e relacionar. Nesse sentido, o corpo e suas ações são vistos de forma complementar e análoga – em conexão com suas emoções, gestos e expressões –, abrangendo o universo social e cultural como parte integrante de sua natureza. Assim, seu comportamento é tido como um estímulo ao ambiente que o influencia e ao mesmo tempo é influenciado por ele. Tal perspectiva sobre o corpo, discutida e explorada na modernidade, pode ser analisada nos estudos de Merleau-Ponty (1999). O filósofo considera o corpo como uma estrutura integral na qual físico e consciência se relacionam, acreditando ser um corpo que vive, um “ser no mundo”, que experiencia e é experienciado, uma vez que, diferentemente de uma mera estrutura física, o corpo tem suas próprias vontades e intenções. Para Merleau-Ponty o corpo é experimental, ou seja, é um corpo que experiencia e que mostra sua perspectiva frente às relações estabelecidas, que percebe a realidade na qual está inserido e a modifica, ou seja, é um “corpo-sujeito”, que sente e se expressa, que traça suas perspectivas próprias em relação ao mundo e a si mesmo, ultrapassando as explicações sobre seu funcionamento e agregando a subjetividade a sua singularidade.

Tais perspectivas integradas ao corpo tornaram-se referenciais importantes para as artes e sua abordagem social no modernismo,

uma vez que, nas produções artísticas modernistas brasileiras, o corpo é apresentado em combinação com o contexto social e político de sua época, questionando valores racionalistas até então presentes, abrindo espaço para novas formas de enxergar a realidade, valorizando aspectos como o nacionalismo, a subjetividade, a sensibilidade humana, dentre outros fatores que aproximam o corpo de suas percepções enquanto sujeito. Este entendimento do corpo – integrado à sua condição de sujeito –, torna-se um referencial essencial para o fazer artístico contemporâneo, uma vez que, visto a partir desta perspectiva relacionável, com autonomia e participação na construção cultural e social da sociedade, se evidencia a conexão bilateral existente entre corpo e cultura. Sua expressão e percepção, deste modo, acontecem a partir das necessidades da vida individual e coletiva, estando relacionadas com o tempo e o momento histórico de uma determinada sociedade, visto que a natureza e o corpo estão atados através de uma relação dinâmica, na qual seu sentido ou significado se renovam constantemente.

Assim, este estudo busca analisar as repercussões que tais transformações ocorridas no modernismo exercem nas criações artísticas atuais, considerando o corpo como uma estrutura unificada – em conexão consigo mesmo, com o outro e com o mundo –, com peculiaridades que o integram ao ambiente, mostrando-se como um elemento criativo estético e político, portador de uma identidade cultural e social, um instrumento com potencialidade de luta e representatividade político-social.

O Corpo e sua função social nas artes no Modernismo Brasileiro

A Semana da Arte Moderna de 1922 representou um marco histórico para as artes ao conjurar o contexto e as transformações sociais, culturais e políticas ocorridas neste período junto ao fazer artístico, sendo visto como um evento revolucionário, com potencialidade questionadora e conscientizadora, além de servir de estopim para que a relação entre arte, corpo e sociedade pudesse ser ampliada, permitindo que o entendimento do corpo enquanto um manifesto – a partir de suas ações e de sua

relação com a cultura e o social – fosse alavancado. Tal evento foi um grande acontecimento cultural para a história da arte no Brasil pois sua proposta defendia além de um discurso estético e artístico, um manifesto social e político no que se refere às questões relacionadas ao nacionalismo e ao contexto sociopolítico brasileiro.

O modernismo brasileiro se inicia em meio à grandes conflitos presentes nas diferentes instâncias da sociedade brasileira naquele período: política, econômica, social e cultural. No âmbito cultural e social, o Brasil se encontrava em um momento de transição, em busca de sua identidade enquanto povo e nação e de mudanças em relação à sua organização social que era bastante desigual, principalmente em relação aos direitos dos negros e índios e a valorização de suas culturas. Segundo Guimarães (2001), a sociedade brasileira neste período, era composta por uma pluralidade de etnias (brancos, negros, índios, europeus), porém, o que prevalecia em relação ao âmbito cultural eram os costumes e as tradições europeias, quadro que provinha desde o início da colonização brasileira e, como afirma Skidmore (2012), fazia com que o Brasil fosse visto por nossas elites como uma nação sem povo e, conseqüentemente, sem uma cultura própria. Portanto, a ideia de europeização dos costumes brasileiros e da uniformidade racial da população perdurava durante a Primeira República do Brasil na tentativa de enaltecer o povo e os costumes europeus e, ao mesmo tempo, menosprezar e reduzir as demais culturas e etnias. Em razão disso, milhões de europeus imigraram para o Brasil neste período na tentativa de “embranquecer” a população brasileira e fortalecer a cultura e supremacia europeia, uma vez que a população brasileira, em sua maioria, era composta por negros, índios e mestiços. Embora houvesse a consciência da pluralidade étnica que compunha a nação brasileira no pré-modernismo, suas diferenças culturais eram negadas, o que impedia o Brasil de ter seus próprios costumes e sua própria cultura, ficando à mercê do eurocentrismo cultural. De acordo com Guimarães, esse fato ocorria porque:

A solução brasileira ao problema da integração dos ex-escravos negros e de descendentes dos povos indígenas à sociedade nacional passou,

primeiro, por negar a existência de diferenças biológicas (capacidades inatas), políticas (direitos), culturais (etnicidade) e sociais (segregação ou preconceito) entre esses e os descendentes de europeus, com ou sem misturas, e, em segundo lugar, por incorporar todas essas diferenças originais numa única matriz sincrética e híbrida, tanto em termos biológicos, quanto culturais, sociais e políticos pois existia um movimento de europeização brasileira, na tentativa de unificar o povo e a cultura brasileira, sucumbindo as possibilidades de construir uma sociedade com costumes próprios e com menos desigualdades entre as diferentes etnias (GUIMARÃES, 2001, p. 122).

A condição excludente e a desvalorização cultural das diferentes etnias presentes no Brasil também eram, de certa forma, reforçadas por sua organização político-social que, apoiadas pelo sistema político brasileiro e munido por seu conjunto de leis, fortaleciam as desigualdades raciais e culturais. Este sistema apresentava uma organização rigorosa, carregada de valores e tradições enraizadas e uma estrutura sistêmica rígida, com leis e diretrizes que influenciavam os cidadãos nos âmbitos sociais, políticos e culturais. O individual neste contexto não era favorecido. Segundo Carreteiro (2005), um bom cidadão era considerado aquele que obedecia às normas de convívio social, nas quais se deixava claro a divisão existente entre o seu desejo pessoal com as regras sociais. O que era de interesse pessoal não poderia ser levado em consideração quando se tratava de interesses sociais, desta forma, os desejos pessoais eram vistos como um pensamento distante do ideal democrático e que favorecia uma postura individualista. Unir os interesses pessoais aos ideais coletivos era algo inconcebível e que causava um mal-estar na sociedade.

Desta forma, o contexto autoritário realçado pelo sistema também fortalecia as diferenças culturais e sociais presentes na sociedade brasileira, não permitindo que os indivíduos de diferentes etnias – não pertencentes à europeia – tentassem trazer à tona suas “questões pessoais”, como a valorização de elementos de sua cultura, o questionamento ou a discussão de sua posição política dentro da sociedade ou mesmo compartilhar dos privilégios que eram concedidos aos brancos. Com isso, a desigualdade social prevalecia tanto na esfera cultural como na

econômica e social, considerando que os corpos sem origem europeia eram inferiorizados e vistos sob uma condição de subalternidade. Essa situação excluía negros, índios e mestiços de ter um papel social ou uma posição econômica digna ou mesmo de relevância, empurrando-os, em geral, a situações de exploração, com ofertas de mão-de-obra mal remunerada e sem direitos, geralmente nas indústrias e nos trabalhos artesanais. Do mesmo modo, sua participação era praticamente nula em questões sociais, políticas e culturais da sociedade.

Nesta direção, a Semana da Arte Moderna de 1922 mostrou-se como um movimento de contracultura importante ao questionar e criticar tais ideologias, fazendo das artes um lugar de manifesto cultural, político e social. O evento foi promovido inicialmente pela classe artística e intelectual brasileira e foi produzido na cidade de São Paulo, sendo considerado um marco no que diz respeito à independência cultural brasileira pois, embora paradoxalmente ainda estivesse atrelada às vanguardas estéticas europeias – futurista, expressionista, cubista e dadaísta – o evento questionava a subordinação do Brasil aos referenciais artísticos europeus dentre outros interesses, como questões relacionadas às desigualdades sociais brasileiras e a exploração dos povos nativos e sem origem europeia.

Uma das bandeiras de luta defendidas pelo movimento consistia na valorização dos elementos culturais brasileiros pelas expressões artísticas nacionais, buscando construir uma tendência estética que rompesse com as tradições e regras pré-estabelecidas culturalmente, provenientes do povo europeu, em favor da independência cultural do país. A configuração social e as diferenças de classes presentes na realidade social brasileira também se tornaram elementos de preocupação e reflexão deste movimento, abordagem que pode ser percebida através das produções artísticas realizadas durante este período, cujas obras evidenciavam a conexão entre as artes e o social, se expressando em defesa de uma sociedade com menos desigualdades em sua abrangência e heterogeneida-

de, como pode ser visto nos exemplos elegidos por este artigo: os quadros *Homem Amarelo* (1915/1916) de Anita Malfatti, a obra *Operários* (1933) de Tarsila do Amaral e, no cinema, com os filmes de Carmem Miranda.

O *Homem Amarelo* de Anita Malfatti (1915/1916) foi uma das principais obras da *I Exposição de Arte Moderna de Anita Malfatti* de 1917 da artista. Produzido em Nova Iorque (1914-1916), com inspiração em movimentos como cubismo, fauvismo, sincrismo, entre outras tendências que inspiraram a artista, a obra apresenta o retrato de um homem desconhecido, um pobre imigrante italiano que, segunda a artista, pediu para que o pintasse com uma expressão desesperada.

Utilizando um fundo de tons de laranja e amarelos, a figura retratada de pele amarela e olhos vermelhos porta um paletó marrom desgastado de forma despojada, e possui traços marcantes, retratado por Anita com características cubistas e expressionistas, com pinceladas displicentes. O retratado está de lado, com o corpo contorcido e ultrapassando os limites da tela, de forma não convencional, como na maioria das obras da artista desta época (CAMPOS, 2015, p. 56).

Figura 1 - *Homem Amarelo* - Anita Malfatti (1915/1916)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural²

² O Homem Amarelo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2054/o-homem-amarelo>. Acesso em: 11 jul. 2022.

A representação do corpo, a ruptura com o lógico, as pinceladas desconstruídas que intensificam as sensações e sentimentos desabrochados pela obra, provocam o espectador e geram questionamentos e estranhamentos em relação a sua recepção. A ruptura com o padrão estético e a inserção de aspectos sociais junto ao tema da pintura – atribuídos em especial ao corpo –, provocam questionamentos que contestam o modo pelo qual se compreendia a arte naquele momento, assim como questiona a estrutura política da época. O fato de a artista trazer para a pintura a imagem de um imigrante pobre confronta com os padrões da época uma vez que as classes sociais inferiores não participavam da arte burguesa, quanto menos serviam de inspiração para as mesmas. Pensando como um manifesto, a escolha por pintar o retrato de uma pessoa comum também representava uma ação política naquele momento, pois ao trazer o corpo de um representante da classe pobre, além de direcionar o olhar para tal minoria, questionava a relação de dominação e a discrepante diferença social presente na sociedade brasileira daquele período. A representação do corpo neste contexto e os significados construídos a partir de sua imagem atuam como um símbolo, que remete às classes sociais menos favorecidas, aos trabalhadores, imigrantes, dentre outras categorias e, a partir dos traços e expressões abordadas na pintura, é possível associar este corpo a uma condição de opressão e desespero. O manifesto, neste caso, aflora em razão da relação entre o contexto artístico, social e político com a obra, no qual o corpo é visto como um dos elementos principais enquanto emissário desta condição.

Ampliando tais questionamentos, a obra *Operários* (1933) de Tarsila do Amaral critica a relação entre corpo e economia, revelando o cenário de exploração e desigualdades que assombrou as classes inferiores brasileiras naquele período. Além das questões culturais, o setor econômico também esteve tomado por conflitos e transformações através da teoria desenvolvimentista que florescia no Brasil durante o modernismo, instigando o processo de industrialização e urbanização. De acordo com Fressato (2009), o pensamento de desenvolvimento econômico brasileiro seria uma das soluções

para o subdesenvolvimento do Brasil e para o rompimento com sua dependência em relação aos países europeus, uma vez que tais pressupostos caminhavam em conjunto com o pensamento nacionalista emergido naquela época:

A partir da segunda metade dos anos 1950, os nacionalistas insistiram que sem a efetiva emancipação econômica não haveria independência nacional, ou seja, somente uma economia auto-sustentável garantiria a independência e em relação aos interesses do capitalismo internacional (FRESSATO, 2009, p. 98).

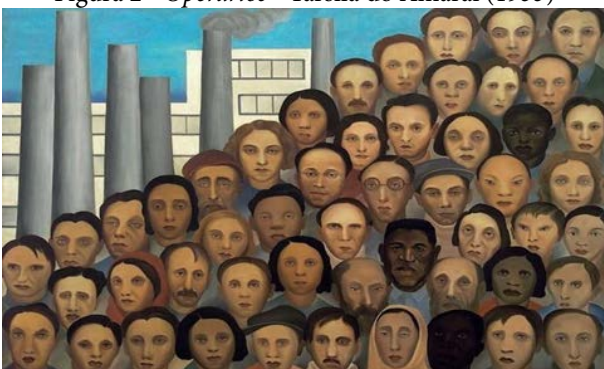
Sendo assim, para ser nacionalista era preciso estar de acordo com a industrialização. Com isso, a oligarquia agrária-exportadora brasileira é depreciada e passa a ser vista pela população em associação aos interesses do mercado consumidor externo e à industrialização. A forma de alcançar o tão desejado desenvolvimento é vista como a opção mais indicada para a solução econômica brasileira. Com isso, a burguesia nacional é enaltecida e vista como o herói da economia, uma vez que ela está associada à ação de superação do subdesenvolvimento e ao processo de industrialização. Neste contexto, em 1956, Juscelino Kubitschek (1902 - 1976) assume a presidência do Brasil e lança seu “Plano de Metas”, que determina uma proposta de desenvolvimento para a industrialização brasileira estabelecendo parcerias e apoios que privilegiavam as áreas de energia, transporte, indústria de base e alimentação, atraindo muitas pessoas do campo para as cidades. Este plano acarretou graves consequências para a economia do Brasil, abrangendo fatores relacionados aos preços, ao aumento do dólar, à reforma agrária brasileira, entre outros que, de certa forma, evidenciam as desigualdades sociais e o empobrecimento da população brasileira. Em 1964, quando os militares assumem o poder a partir do golpe político, medidas são tomadas no intuito de reaver a crise econômica e conter a inflação, dentre elas, o aumento de impostos e tarifas, a diminuição de salários e reajustes, entre outras medidas que afetaram a população e os comerciantes diretamente, mas que, ao mesmo tempo, possibilitaram um crescimento na economia e o aumento de ofertas de empregos no setor industrial. Com isso, a industrialização ganha um destaque so-

bre as práticas rurais e agropecuárias, representando um idealismo de prosperidade enquanto as demais práticas eram vistas como atrasadas e, desta forma, o trabalho alcança um status de atividade de grande importância para o processo de desenvolvimento, tanto no que se refere à economia brasileira, como à prosperidade individual do cidadão.

Posto isso, ideias foram implantadas pelo governo para incentivar o povo a trabalhar, fazendo-os acreditar que o trabalho era necessário para que houvesse uma mobilidade vertical do indivíduo, ou seja, criaram a ilusão de um progresso social que ocorreria somente nos indivíduos que se dedicassem ao trabalho. Portanto, para o povo, trabalhar seria a maior esperança na busca por dias e condições melhores. A população – em especial o proletário, imigrantes, negros e indígenas –, eram iludidos por uma ideologia social e política que trazia falsas esperanças em relação à uma possível ascensão social que nunca ocorreu; revelando uma perspectiva política baseada na exploração, no abuso e no aproveitamento de suas habilidades para o trabalho, muitas vezes sob condições inadequadas, remunerações injustas, poucos direitos ou garantias. Neste sentido, a obra *Operários* (1933) de Tarsila do Amaral critica tal cenário ao abordar a relação entre o corpo e o social em sua pintura, como descreve Pinheiro (2016):

“Operários” foi considerada a obra mais importante da fase social de Tarsila do Amaral, que expressou neste período uma intensa preocupação com as questões sociais vivenciadas pelo país principalmente na década de 1930. A artista demonstra, além dessa obra, o sofrimento vivido pela classe trabalhadora (PINHEIRO, 2016, p. 140).

Figura 2 - *Operários* - Tarsila do Amaral (1933)



Fonte: (FUKS, s.d.)³

A obra de Tarsila do Amaral retrata o período de industrialização brasileira, a migração dos trabalhadores, além de contemplar a diversidade de raças, cores e classes sociais presentes no cenário social de São Paulo dos anos de 1930. Cinquenta e um diferentes rostos, pintados com expressões de cansaço e preocupação, simbolizam a composição de tal classe trabalhadora, bem como denunciam a massificação do trabalho, a exploração e a desesperança dos mesmos. A relação direta entre a pintura e os problemas sociais brasileiros daquele período constroem a ação de manifesto da obra. A urgência em se pensar sobre o contexto de exploração é vista nos rostos pintados na tela, que também simbolizam a identidade de uma classe social específica – dos trabalhadores imigrantes, negros e índios – que atuavam nas fábricas e construções sem direitos trabalhistas, expostos a jornadas extensas e baixas remunerações, evidenciando a problemática desta classe social que perdurava no cenário político, carregando mais uma vez o corpo como instrumento do manifesto.

Também relacionado com os pressupostos do modernismo, tais intenções também podem ser percebidas no cinema brasileiro, que na década de 1930 era considerado como uma das expressões artísticas em voga no cenário cultural, assumindo um discurso político que evidenciava o nacionalismo e a imagem social como bandeiras de luta.

De acordo com Lino (2007), o cinema brasileiro deste período tinha como objetivo auxiliar na criação e na formação de uma identidade cultural para a nação brasileira, buscar por sua “brasilidade”, atuando também com o sentido de educar seu povo para a construção de uma raça que privilegiasse elementos culturais próprios. Neste sentido, a produção cinematográfica segue na direção oposta às censuras, buscando por símbolos e elementos que pudessem definir tal identidade nacional e, para isso, levou em consideração sua aproximação com a cultura popular. Assim, o cinema encontrou dois elementos de referência: a música popular brasileira, mais especificamente o samba, considerado o ritmo representante das classes populares do Brasil; e o carnaval, que ganha o status

³ FUKS, Rebeca. Quadro *Operários*, de Tarsila do Amaral. In: CulturaGenial.com. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/quadro-operarios-de-tarsila-do-amaral/>. Acesso em 11 jul. 2022.

de “festa oficial” a partir de 1932, tornando-se a festa mais popular do Brasil, com o apoio do governo que incluiu quatro dias de festa no calendário oficial do país.

Neste contexto, a indústria cinematográfica brasileira produziu filmes que tratavam do carnaval e do samba em sua temática e, em razão da aproximação entre o rádio (veículo de comunicação considerado de maior importância pelo Estado na década de 1930) com o cinema, também foram produzidos musicais neste período, destacando-se os filmes musicais *Alô, alô Brasil!* (1935), *Estudantes* (1935), *Alô, alô Carnaval!* (1936), a trilogia das frutas tropicais com *Banana da Terra* (1939), *Laranja da China* (1939) e *Abacaxi Azul* (1944), além de *Samba em Berlin* (1943) e *Berlim da batucada* (1944). Segundo Lino, “associado aos musicais, que entremeavam canções e *sketches* humorísticos, o carnaval passa a ser apresentado na tela como sinônimo de brasilidade e expressão máxima da cultura nacional” (LINO, 2007, p. 173).

O acercamento entre o rádio e o cinema promoveu parcerias com os ídolos do rádio da época, enaltecendo mitos brasileiros do musical carnavalesco, como é o caso de Carmen Miranda (1909 - 1955). No cinema, Carmen cria a personagem da baiana brasileira, lançada pela primeira vez com o filme *Banana da Terra* em 1939, junto com a canção *O que é que a baiana tem*, enaltecendo a brasilidade através de sua imagem emblematicamente brasileira, das letras de suas canções, que abordavam contextos nacionalistas, e de suas performances, carregadas de elementos culturais brasileiros.

Figura 3 - *Banana da Terra* (1939) - Carmen Miranda



Fonte: IMDb⁴

O corpo, por sua vez, foi um dos elementos de maior representação da cultura brasileira nas atuações de Carmen Miranda ao carregar a brasilidade referenciada anteriormente através de sua imagem, de sua voz, de seus movimentos e, por representar uma figura da classe popular brasileira. Além disso, o corpo também pôde agir como um elemento de manifesto, uma vez que engrandecia e empoderava o nacionalismo a partir de elementos que realmente pertenciam à cultura nacional, contrapondo com a corrente tradicionalista de inspiração europeia.

Portanto, fica claro a conexão entre a arte e o social nas obras anteriormente apresentadas, bem como a presença de uma ação política e de manifesto que é despertada a partir da relação entre os corpos apresentados pelas obras com o contexto sociopolítico brasileiro. A abordagem social presente nas artes no Brasil, que é datada com o início da Semana da Arte moderna de 1922, além de confrontar com os propósitos estéticos artísticos da época, se prolonga e se intensifica através do modernismo, criando propostas questionadoras e de manifesto. O contexto social e político que rege o Brasil no modernismo, revela um quadro de grande diferença social e política entre as classes trabalhadora e aristocrática, evidenciando os privilégios e o poder desta última em contraponto com a exploração, a subordinação, a falta de direitos, a miséria e a marginalidade acometida aos negros, índios, trabalhadores e imigrantes. O fazer artístico encontra no corpo e nos elementos da brasilidade a matéria-prima necessária para contestar essa discrepante distância entre as classes, utilizando-se da arte também como um veículo de cunho político.

O corpo-político nas práticas artísticas contemporâneas

A compreensão da arte e do corpo a partir de sua condição integrada – política, cultural e social –, como inicialmente explorados pelo modernismo brasileiro, representou um pensamento importante para as criações artísticas na contemporaneidade, cujos desdobramentos possibilitaram a construção de olhares trans-

⁴ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0031076/mediaviewer/rm3681135105>. Acesso em: 11 jul. 2022.

formadores, capazes de romper os limites entre arte, cultura e sociedade e aproximar o fazer artístico das questões sociais hodiernas, pois, como afirma Agamben (2009), ser contemporâneo é provir de seu tempo e dos problemas a ele pertencentes. Assim, pode-se perceber que o caráter questionador e provocativo presente no modernismo se instaura como parte do fazer artístico contemporâneo, tanto em relação ao seu modo de produção e apresentação, como também na relação entre arte, público e sociedade, uma vez que as artes se aproximam do universo cotidiano e suas problemáticas em uma tentativa de provocar reflexões e questionamentos.

Ao reconhecer esse contexto, também é possível atribuir ao corpo um caráter transformador, uma vez que, a partir de sua compreensão em conexão com o contexto político, social e cultural, o corpo pode estabelecer diálogos com as problemáticas sociais presentes na atualidade, possibilitando propor críticas, reflexões e discussões ao público e espectadores. Nos processos de criação artísticos, o corpo atua como um veículo de expressão – ao representar um dos componentes narrativos e expressivos da obra – mas, ao mesmo tempo, pode atuar como um elemento de luta, um componente de representatividade que, em conexão com o ambiente, torna-se portador de uma identidade, representante de uma classe social específica, de um contexto cultural, social e político, tornando-se um corpo contaminado pelas ações e elementos sociopolíticos presentes em sua realidade social. Assim, a partir deste pensamento ampliado também é possível pensá-lo como um referencial político, capaz de dialogar e contestar, de modo poético e crítico, quadros de desigualdades, explorações, violência, discriminação, dentre outras fatalidades que acerbam a sociedade contemporânea, denunciando problemáticas urgentes presentes na realidade social do artista e do espectador. Essa relação entre corpo, criação, arte e social pode ser vista na criação em videodança *Travomantra* (2020)⁵ da artista transexual brasileira Noá Bonoba, que retrata o corpo travesti, os preconceitos e as violências direcionados a elas na sociedade atual.

A obra em questão, criada e performada pela artista, destaca o corpo travesti como protagonista da narrativa, exibindo-o na tela a partir de recortes, luzes e sombras, nas quais seu rosto e movimentos são enquadrados em perspectiva de primeiro plano (*close-up*), emoldurado pelas linhas e recortes presentes no cenário sob a cadência de uma luz esverdeada, criando uma atmosfera misteriosa e umbrosa que é potencializada pela trilha sonora, composta por sons e ruídos abstratos e um arranjo de vozes sobrepostas, misturadas e repetidas, como uma espécie de mantra, com frases ditas ao reverso, incompreensíveis, e outras nítidas, que falam sobre a luta das travestis.

Figura 4 - *Travomantra* (2020) - Noá Bonoba



Fonte: Canal SescBrasil (YouTube)

Fica claro que a obra revela em sua narrativa questões de cunho político, uma vez que a organização de seus elementos narrativos possibilita tal leitura ao espectador. Sua proposta narrativa assume uma identidade política e de manifesto ao trazer para a tela o corpo da travesti e problematizar sua relação com a sociedade. Neste caso, o corpo é o elemento crucial para o contexto político da obra, que também é reforçado por outros elementos que compõem a narrativa, como por exemplo, o mantra entoado em fragmentos durante toda a apresentação: “Reverencio cada travesti que se levanta e as que caem também. Travestis são os mundos que precisaram morrer para que aqui estivéssemos” (TRAVOMANTRA, 2020).

O corpo, em um primeiro momento, é explorado a partir de suas qualidades físicas e expressivas ao transparecer o movimento, sua poética, as relações estabelecidas com o universo tecnológico da videodança, dentre outros as-

⁵ Videodança disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fb-CIuV40FU>. Acesso em: 11 jul. 2022.

pectos. Em um segundo momento, sua ação de manifesto permite também percebê-lo enquanto sujeito, um corpo em comunhão com o universo interior da intérprete, suas emoções, subjetividades, suas memórias e histórias. Por último, o corpo também é diferentemente percebido pelo espectador, que constrói relações entre a obra e seu universo externo, social e político.

Enquanto sujeito, a travesti desnuda suas emoções na tela e, através do corpo, do movimento e dos elementos narrativos, expõe ao espectador aspectos de sua historicidade. Seu corpo torna-se um veículo de comunicação que estabelece um elo entre obra e espectador, entre o pessoal e o coletivo, tornando-se um componente único para a narrativa, uma vez que carrega aspectos da individualidade e da identidade do sujeito-criador: a travesti. As memórias deste corpo se fazem presentes em sua condição criativa, assim como sua identidade, suas lutas, desejos e emoções que contaminam o movimento, deixando escapar à criação anseios e propósitos pessoais de sua condição enquanto sujeito. Deste modo, o corpo e o criar se unem em interdependência, canalizando as emoções, memórias e desejos do sujeito através do movimento e de sua condição criativa, expondo singularidades pertencentes ao universo pessoal da travesti, contribuindo para a criação e sua ação política.

Ao mesmo tempo, existe uma relação edificada entre o corpo da intérprete e o universo exterior à obra, uma vez que, ao estabelecer relações com suas memórias pessoais, o corpo-travesti potencializa um discurso político. O corpo torna-se um símbolo ao espectador, um representante dessa classe social ao se conectar com esse grupo de minorias – as travestis –, refletindo e questionando o comportamento do indivíduo transgênero em nossa sociedade. Em geral, os corpos transgêneros são vistos na esfera social como corpos renegados, sobrevivendo no limiar da marginalidade e da exclusão, sem espaços e oportunidades, condições que os afetam em diferentes aspectos: sociais, políticos, educacionais, afetivos, dentre outros. Enquanto manifesto, a escolha por abordar o corpo traves-

ti na narrativa da obra promove ao espectador discussões sobre a condição social desta comunidade. Ao evidenciar o corpo travesti a partir de seu contexto poético, expressivo e político, a obra provoca ao espectador questões relacionadas ao preconceito, à violência, à marginalidade, dentre outras vulnerabilidades que estes corpos estão expostos constantemente em sociedade. Além disso, ao criar espaços de atuação para o corpo-travesti na obra *Travomantra*, cria-se espaços de inclusão e representatividade para tal comunidade, o que torna a arte como um lugar de transformação, empoderamento e força, capaz de levar o público ao encontro dessas questões e de protagonizar corpos que, por vezes, não seriam escolhidos como protagonistas de uma narrativa, construindo leituras disruptivas que confrontam os padrões heteronormativos. Pela fala da atriz transgênero Renata Carvalho, “quando uma determinada população não se vê e não se sente representada, a sua existência se desnatura ao longo dos anos, sendo algo incomum, se desumanizando, tornando-se estranho, desconfortável e não real” (CARVALHO, 2018, p. 104). A arte, portanto, age como um lugar de poder para estes e outros corpos, ao criar espaços de representação e reflexão, uma vez que os aborda como sujeitos, providos de uma identidade, com aspectos concretos e humanos.

Outro exemplo pode ser visto na videodança *T.I.A. (THIS is Africa)*⁶ de Matthieu Maunier-Rossi, produzida em 2013, na qual o corpo também é percebido em conjunto com seu contexto político e social, revelando aspectos importantes sobre a historicidade e a cultura do povo africano.

Figura 5 - *T.I.A.* (2013) - Matthieu Maunier-Rossi



Fonte: FilmFreeway

⁶ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VsmTEpOgnZE>. Acesso em: 16 nov. 2022.

O trabalho foi realizado na cidade de Brazzaville, na região do Congo, localizada na África Central, e como cenário enquadra as paisagens locais da cidade, seu cotidiano – evidenciando o estado de miséria e pobreza que perdura no país –, além de trechos gravados sobre o rio Congo com vista para a cidade de Kinshasa. Mergulhado neste cenário, o coreógrafo e bailarino congolês Aïpeur Foundou realiza uma intervenção coreográfica que mistura a dança contemporânea com movimentos tradicionais congolezes, ao som da trilha sonora composta por Jon Hopkins, que também faz uso de um poema original, escrito por Ronan Chéneau e narrado por Ella Ganga (uma dançarina congoleza). A videodança, construída também em forma de manifesto, expõe a situação precária do país e denuncia a avassaladora opressão e exploração cometida ao povo africano desde o século XV, quando foram realizados os primeiros contatos entre europeus e africanos, quadro social que se estende até a atualidade. O corpo e o movimento enquadrados na tela revelam aspectos culturais e sociais indispensáveis para a narrativa política da obra, revelam o desejo e a luta pela sobrevivência do povo africano, indiretamente presentes nas ações do intérprete negro e nos demais elementos narrativos, atuando como âncoras para o espectador, resgatando e denunciando tal passado de exploração e violência, que acerçou o povo africano antigamente e que se desdobra para outros modelos de abuso e exploração na contemporaneidade. Os corpos negros, em geral ocupantes das periferias e demais margens sociais na atualidade, são vítimas de constantes violências que os atingem em distintas direções em razão da perpétua condição de dominação promovida pelo povo branco desde o período colonial. Rejeitados pelo sistema político contemporâneo, são expostos a condições de exclusão, desigualdade e inferioridade. Em sua grande maioria, ocupam subempregos, por vezes com condições indignas, são privados de acesso à educação, cultura, lazer e serviços essenciais, são varridos para as margens da sociedade, sendo vítimas de violências físicas e psicológicas, de preconceitos, estados de exceção, criminalidades, dentre outros fatores que os colocam como sujeitos socialmente excluídos

e inaceitáveis. Como aponta Costa e Dias:

O corpo é a condição existencial da vida e da vida social. Ele é socialmente construído e está submerso em discursos, ideologias e processos de verticalização que definem a sua existência ou a sua inexistência. Ele personifica mundos, formas de vida e sua existência ou inexistência se dá em resultado ao espaço que lhe é socialmente destinado, às características corporais que apresentam significados sociais e à sua materialidade - constituída pela forma como o corpo se apresenta. Assim, há o corpo que existe socialmente, que é aceitável e, por isso, passível de respeito, de reconhecimento e de direitos, mas há também o corpo que inexiste socialmente por ser inaceitável e diferente do domínio normativo. Este é o corpo sem direitos, que pode ser violado, desrespeitado e, compulsoriamente, machucado (COSTA; DIAS, 2016, p. 2-3).

Na videodança T.I.A., corpo e espaço, assim, se fundem em poesia, revelam aspectos de um tempo (presente e passado) e de um lugar que transbordam as margens do que é apresentado na tela, resgatam histórias, guerras, confrontos, culturas, sentimentos e uma infinidade de relações indiretamente presentes na narrativa da obra.

Considerações finais

Ao revisitar a Semana de Arte Moderna de 1922 e o modernismo brasileiro tornou-se possível refletir sobre as transformações ocorridas nas artes neste período em relação à sua aproximação com o contexto social, bem como em relação ao entendimento e a compreensão do corpo nesse contexto. Nestas circunstâncias, é possível perceber o quão importantes as criações artísticas modernistas tornaram-se para a relação estabelecida entre as artes, o corpo e as problemáticas sociais, mostrando-se também como referenciais importantes para as criações artísticas na contemporaneidade, um período caracterizado pela diversidade de pensamentos e elementos que habitam o tempo e o espaço em sinergia com as experiências e vivências humanas. Assim, é plausível refletir sobre as artes e o corpo a partir de sua função social e política na contemporaneidade que, através dos diálogos estabelecidos com distintos universos e saberes, possibilitam a construção de novos olhares capazes de transformar a realidade existencial

de seus sujeitos. A partir da aproximação entre as artes, os sujeitos e seu universo existencial, é possível remodelar relações, modificar pontos de vista e transformar ambientes, uma vez que o caráter transformador é inerente aos propósitos do pensamento contemporâneo.

A partir do modernismo, a arte esteve conectada com este fazer transformador, sendo que o ato criativo e o corpo encontravam-se relacionados com seus sujeitos e contextos. Pode-se perceber o surgimento de novas preocupa-

ções e tendências nas produções com arte, assim como na relação estabelecida entre as criações e a sociedade, pois as composições artísticas passaram a ter um entendimento complexo, cuja compreensão inclui a relação com o social e o cultural. Essa aproximação entre arte e sociedade, bem como as demais transformações ocorridas nas artes a partir do modernismo, se alastram e se complexificam na contemporaneidade, assumindo novos pontos de tensão, novas conexões e novas necessidades.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: (Ed.). **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009. p. 53-73.

CAMPOS, Pedro Herzilio Ottoni Viviani de. **Caracterização de pinturas da artista Anita Malfatti por meio de técnicas não destrutivas**. 2015. 187 f. Tese (Doutorado em Ciências) – Instituto de Física, Universidade de São Paulo. São Paulo, SP.

CARRETEIRO, Teresa Cristina. Corpo e contemporaneidade. **Psicologia em Revista**. Belo Horizonte, v. 11, n. 17, p. 62-76, jun. 2005.

CARVALHO, Renata. Representando a Representatividade: Identidade e Gênero no teatro brasileiro contemporâneo. [Entrevista concedida a] Urbano Lemos Jr. e Vicente Gosciola. **Revista Aspás**, v. 8, n. 1, p. 98-107, 2018.

COSTA, Ana Clara Gomes; DIAS, Luciene de Oliveira. Existência e Inexistência de um Corpo Negro Violável. In: XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, 18, 2016, Goiânia. **Anais do...** Goiânia: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2016. p. 1-13.

FRESSATO, Soleni Biscouto. **Caipira sim, trouxa não**. Representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi e a leitura crítica do conceito pelas Ciências Sociais. 2009. 282 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, BA.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **A questão racial na política brasileira (os últimos quinze anos)**. Tempo Social; Ver. Sociol. USP, S. Paulo, 13(2), p. 121-142, 2001.

LINO, S. C. Projetando um Brasil moderno. Cultura e cinema na década de 1930. **Locus: Revista de História**, [S. l.], v. 13, n. 2, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20410>. Acesso em: 15 jul. 2022.

MENDES, Maria Isabel; NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, natureza e cultura: contribuições para a educação. **Revista Brasileira de Educação** [en línea]. 2004, (27), p. 125-137. ISSN: 1413-2478. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27502709>. Acesso em: 11 jul. 2022.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NASCIMENTO, Evandro. A semana da Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e “primitivismo” artístico. **Revista dos Progra-**

REFERÊNCIAS

mas de pós-graduação do Instituto de Letras da UFF. Niterói, v. 20, n. 39, p. 376-391, 2015. ISSN: 2358-4114.

PINHEIRO, Amanda Costa. As classes sociais em “Cidadãos” e “Operários”. **Revista Urutágua** – DCS/UEM. Paraná, n.33, p. 139-151, dez. 2015/maio 2016. ISSN: 1519.6178.

RIBEIRO, Marília Andrés. O modernismo brasileiro: arte e política. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 115-125, jan.-jun. 2007.

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)** / Thomas E. Skidmore; tradução Donaldson M. Garschagen; prefácio Lilia Moritz Schwarcz. — 1ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TRAVOMANTRA. Produção de Noá Bonoba. Intérprete: Noá Bonoba. Ceará, 2020. Vídeo (6 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fb-CIu-V40FU>. Acesso em: 04 jan. 2022.

Abstract

This article seeks to reflect on the body in contemporary artistic productions and its transformative potential in relation to the social universe of its subjects. To this end, a return to Brazilian modernism and its productions is proposed, reflecting on the approximation between the arts, the body, culture and the social context, as well as the influences and reverberations that such experiments exert on current artistic creations.

Keywords

Modernism. Body. Social Art.

Recebido em: 16 jul. 2022

Aceito em: 15 nov. 2022

Publicado em: 16 dez. 2022