UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ARIADNY LORRAINY DA SILVA

REVISTA KLAXON, REVISTA DE ANTROPOFAGIA E *REVISTA DE AVANCE*: nativismo entre São Paulo e Havana na década de 1920.

RIO DE JANEIRO

2025

Ariadny Lorrainy da Silva

REVISTA KLAXON, REVISTA DE ANTROPOFAGIA E *REVISTA DE AVANCE*: nativismo entre São Paulo e Havana na década de 1920.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, área de concentração História e Teoria da Arte, linha de Pesquisa História e Crítica da Arte como requisitos parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof.ª Dra. Ana de Gusmão Mannarino

Rio de Janeiro

2025

CIP - Catalogação na Publicação

S586r

Silva, Ariadny Lorrainy da
REVISTA KLAXON, REVISTA DE ANTROPOFAGIA E REVISTA DE AVANCE: nativismo entre São Paulo e Havana na década de 1920. / Ariadny Lorrainy da Silva. -- Rio de Janeiro, 2025.
162 f.

Orientadora: Ana Gusmão Mannarino.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2025.

1. Nativismo. 2. Revista Klaxon. 3. Revista de Antropofagia. 4. Revista de Avance. 5. Modernismos. I. Gusmão Mannarino, Ana , orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

Ariadny Lorrainy da Silva

REVISTA KLAXON, REVISTA DE ANTROPOFAGIA E *REVISTA DE AVANCE*: nativismo entre São Paulo e Havana na década de 1920.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, área de concentração História e Teoria da Arte, linha de Pesquisa História e Crítica da Arte como requisitos parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais..

Aprovada em

gov.br Documento assinado digitalmente
ANA DE GUSMAO MANNARINO
Data: 31/03/2025 12:17:20-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.ª Dra. Ana de Gusmão Mannarino, Universidade Federal do Rio de Janeiro

gov.br Documento assinado digitalmente
PATRICIA LEAL AZEVEDO CORREA
Data: 07/04/2025 16:08:45-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.ª Dra. Patricia Leal corrêa, Universidade Federal do Rio de Janeiro

gov.br Documento assinado digitalmente
MARIA DE FATIMA MORETHY COUTO
Data: 04/04/2025 15:21:26-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.ª Dra. Maria de Fátima Morethy Couto, Universidade Estadual de Campinas

Aos meus alicerces de vida, Vera Lucia da Silva, a melhor mãe e companheira que eu poderia ter, e meu amado e querido pai, Amaro Sebastião da Silva (em memória). Aos meus amores, Fridaluna e Pérola, minhas fontes de alegria e ternura diária.

AGRADECIMENTOS

Inicio agradecendo à orientadora Prof.ª Dra.Ana de Gusmão Mannarino, por ser tão generosa, por todo incentivo e compreensão ao longo desse processo de pesquisa e escrita, e principalmente por não me deixar desistir. À banca, composta pela Prof.ª Dra. Patricia Leal Azevedo Corrêa e pela Prof.ª Dra. Maria de Fátima Morethy Couto, pelas contribuições na qualificação, por serem tão acessíveis e pela disponibilidade e tempo cedido. À coordenação do PPGAV-EBA-UFRJ, principalmente à atual coordenadora, Prof.ª Dra. Rogéria de Ipanema e a todo o corpo docente do PPGAV-EBA-UFRJ, pelas contribuições e oportunidades proporcionadas. A secretária acadêmica do PPGAV-EBA-UFRJ Glória Leonardo, por toda solicitude, paciência, dedicação e resolução das mais inimagináveis questões. E por último, mas não menos importante, a UFRJ, por outra vez, me possibilitar ser "cria" de minerva.

Agradeço também, aos meus alicerces da vida, minha família. Minha mãe Vera Lucia da Silva, minha casca de bala e chaveirinho, minha parceira e companheira de vida, obrigada por sempre querer estar ao meu lado e por toda a assistência contínua e incansável. Te amo infinito! Ao meu amado e querido pai, Amaro Sebastião da Silva (em memória), a quem sinto falta todos os dias, e que não pode estar fisicamente presente nesse momento. Meu amoroso e dedicado irmão, Glautierry Diego da Silva (em memória), responsável por todo amor e carinho que nossa família criou por Cuba e Havana. Aos meus dois amores, minhas duas filhas de quatro patas que são minhas doses cotidianas de alegria e me dão forças para continuar, Fridaluna Calixto e Pérola Calixto. Agradeço às minhas avós, Maria Alzira e Francisca Calixto (em memória), que mesmo de longe sempre se fizeram presentes e cuidaram de mim. Especialmente, a vovó Alzira que no auge dos seus 90 anos, no interior do Pernambuco, continua realizando ligações semanais para saber como estou. Aos meus tios, Valter Calixto e Veraneide Calixto, e a tia de coração Nilza Maria, por sempre me apoiarem, defenderem e incentivarem meus estudos e educação; e por todo carinho, apoio e preocupação comigo e com a mãe nos últimos anos. Glória e Bibia, meus padrinhos de batismo, que seguem cuidando de mim como filha. E às famílias Calixto e Silva, irmãos, tios, primos e agregados, de São Paulo e do Nordeste, obrigada por tudo.

A vida adulta já é solitária, mas a vida acadêmica a deixa mais. No entanto, são os amigos, a família de coração, que tornam esses processos mais agradáveis e felizes. Minhas queridas amigas que carrego da graduação para a vida, e deixaram saudades de convivência,

desde meu retorno à São Paulo, Diana Amorim, Esther Cruz e Ana Coutinho, sempre muito solícitas com colinhos, chorinhos, fofoquinhas e claro, com a História da Arte. Meu querido amigo, Renato Alcântara, pelos áudios de apoio, com novidades e carinho, mesmo com a distância e a saudade. Aos amigos que fiz durante o mestrado, Joyce Costa e Lucas Cavalcanti, por apoiarem e compreenderem todas as dificuldades passadas durante esse processo complexo. Aos amigos e amigas da vida, que sobreviveram ao meu caos dos últimos anos, que me apoiaram, suportaram e permanecem ao meu lado, Bianca Nascimento, Carolina Rainha, Diego Barbosa, Gabriel Figueiredo, Heloisa Soave, Joana Pieretti, Juliana Emenes e Lucas Ferreira (Luke). E aos amigos que o trabalho me deu, que tornaram os dias nas escolas mais divertidos e acolhedores, o professor e parceiro Fábio Ribeiro e as professoras e queridas Solange Rezende, Vanda Nubia, Maried Nascimento, Eva Salina e Giselle Sobral.

Agradeço às duas pessoas que mais me acolheram e que me mantém sã nos últimos anos, a melhor psicóloga de todas Paula Marins Martins, que me aguenta toda semana reclamando da vida e do mestrado que nunca acaba (acabou, ufa!). E o melhor psiquiatra que poderia ter cruzado o meu caminho, o Dr. Bruno Ribeiro de Oliveira. Muito obrigada! Vocês são pessoas e profissionais incríveis e merecem todo o reconhecimento possível.

A todas as pessoas que cruzaram o meu caminho e direta ou indiretamente colaboraram para que essa dissertação acontecesse. E aqueles cujos nomes não mencionei, mas que fizeram ou fazem parte dessa festa que se chama vida.

E a Flora Flor e Gilvan Gouvêa, o que seria das nossas vidas sem vocês? Não sei e tenho pavor de pensar! Obrigada por todo carinho, apoio, hospedagem e paciência comigo, com a mãe e com a Frida e Peróla (principalmente o Gil). A vida é mais feliz com vocês. Florinha, minha amiga, parceira, companheira, *petit pipelette*, obrigada por não soltar a minha mão e tornar esse processo menos solitário e mais luminoso. Aguardando o fim do seu doutorado e de nossas comemorações na *¡Subete!* (com o Gil). Agradeço de todo o coração, pois sem vocês essa dissertação não teria sido possível. Amo vocês!

“Eu vi o mundo… ele começava no Recife”

Cícero Dias, 1926

RESUMO

Esta dissertação investiga o conceito de nativismo e suas diferentes manifestações através da paisagem nas revistas brasileiras Klaxon (1922) e Antropofagia (1928), em diálogo com a revista cubana *Avance* (1927). O nativismo emergiu como um movimento de valorização da cultura e identidade nacional com o ideal de contraposição à influência europeia. No entanto, a forma como essa concepção foi interpretada e expressa em cada revista é diversa e manifesta as tensões e contradições dos modernismos. A presente pesquisa aborda como cada periódico interpretou e expôs o nativismo, destacando as semelhanças, diferenças e a relação com o contexto histórico e cultural de cada local. Também analisa a busca de Klaxon por uma identidade nacional através de relações cosmopolitas e da valorização da cultura popular, a radicalização através do regionalismo no conceito de nativismo por Antropofagia e a expressão do nativismo em *Avance* com o cenário de buscas por identidades nacionais cubanas atreladas à modernização e aos aspectos populares. Além de explorar os diálogos e as trocas culturais entre as três revistas, destaca as influências e trocas mútuas e as diferentes formas de manifestação do nativismo em cada local. As particularidades do nativismo em cada revista são consideradas, levando em conta os contextos plurais do Brasil, em São Paulo e de Cuba, em Havana.

Palavras-chaves: Nativismo; Revista Klaxon; Revista de Antropofagia; *Revista de Avance;* Modernismos.

RESUMEN

Esta disertación investiga el concepto de nativismo y sus diferentes manifestaciones a través del paisaje en las revistas brasileñas Klaxon (1922) y Antropofagia (1928), en diálogo con la revista cubana Avance (1927). El nativismo emergió como un movimiento de valoración de la cultura e identidad nacional con el ideal de contraponerse a la influencia europea. Sin embargo, la forma en que esta concepción fue interpretada y expresada en cada revista es diversa y manifiesta las tensiones y contradicciones de los modernismos. La presente investigación aborda cómo cada periódico interpretó y expuso el nativismo, destacando las similitudes, diferencias y la relación con el contexto histórico y cultural de cada lugar. También analiza la búsqueda de Klaxon de una identidad nacional a través de relaciones cosmopolitas y la valorización de la cultura popular, la radicalización a través del regionalismo en el concepto de nativismo por Antropofagia y la expresión del nativismo en Avance con el escenario de búsquedas de identidades nacionales cubanas vinculadas a la modernización y a los aspectos populares. Además de explorar los diálogos y los intercambios culturales entre las tres revistas, destaca las influencias e intercambios mutuos y las diferentes formas de manifestación del nativismo en cada lugar. Se consideran las particularidades del nativismo en cada revista, teniendo en cuenta los contextos plurales de Brasil, en São Paulo, y de Cuba, en La Habana.

Palabras clave: Nativismo; Revista Klaxon; Revista de Antropofagia; Revista de Avance; Modernismos.

ABSTRACT

This dissertation investigates the concept of nativism and its different manifestations through the landscape in the Brazilian magazines Klaxon (1922) and Antropofagia (1928), in dialogue with the Cuban magazine Avance (1927). Nativism emerged as a movement that valued national culture and identity with the ideal of opposing European influence. However, the way in which this conception was interpreted and expressed in each magazine is diverse and manifests the tensions and contradictions of modernisms. This research addresses how each periodical interpreted and exposed nativism, highlighting the similarities, differences, and the relationship with the historical and cultural context of each location. It also analyzes Klaxon's search for a national identity through cosmopolitan relations and the valorization of popular culture, the radicalization through regionalism in the concept of nativism by Antropofagia, and the expression of nativism in Avance with the scenario of searches for Cuban national identities linked to modernization and popular aspects. In addition to exploring the dialogues and cultural exchanges between the three magazines, it highlights the mutual influences and exchanges and the different forms of manifestation of nativism in each location. The particularities of nativism in each magazine are considered, taking into account the plural contexts of Brazil, in São Paulo, and Cuba, in Havana.

Keywords: Nativism; Revista Klaxon; Revista de Antropofagia; Revista de Avance; Modernisms.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Contracapa e sumário da revista Klaxon nº 1 63

Figura 2 - Primeira página do texto editorial "Klaxon". Fonte: KLAXON: Mensário de Arte Moderna, São Paulo: nº. 01 maio 1922. Disponível na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin – USP. 64

Figura 3 - Segunda página do texto editorial "Klaxon"..... 65

Figura 4 - Terceira página do texto editorial "Klaxon". 66

Figura 5 - Capa da revista *1927, de Avance* nº1. 71

Figura 6 - Anúncios após a capa da revista *1927, de Avance* nº1..... 72

Figura 7 - Texto editorial "*Al levar el ancla*" da revista *1927, de Avance* nº1..... 73

Figura 8 - Primeiro texto editorial da Revista de Antropofagia, nº1. 78

Figura 9 - Primeira parte do Manifesto Antropófago publicado na Revista de Antropofagia, nº1. 79

Figura 10 - Continuação do Manifesto Antropófago publicado na Revista de Antropofagia, nº1. 80

Figura 11 - Gravura de Di Cavalcanti..... 125

Figura 12 - Obra de Cícero Dias..... 132

Figura 13 - El Malecón de Angelo..... 137

ANEXO A - Gravura "Saudade do Brasil" – Gabriel Fernández Ledesma (Fdz. Ledesma) 152

ANEXO B - Interior – Ronald de Carvalho..... 153

ANEXO C - A tardinha em viagem no Seridó – Jorge Fernandes (NATAL) 154

ANEXO D - *La Habana* – José Maria Delgado 155

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Algumas Revistas de Vanguarda da América Latina nas décadas de 1920 e 1930. 57

SUMÁRIO

PRÓLOGO 16

INTRODUÇÃO 18

CAPÍTULO 1 - MODERNISMOS EM TRÂNSITO: VANGUARDAS, NATIVISMO E A BUSCA DAS IDENTIDADES NA DÉCADA DE 1920 EM KLAXON, ANTROPOFAGIA E *AVANCE* 27

1.1 O contexto histórico e cultural da década de 1920: transformações, tensões e vanguardas 28

1.2 Ser moderno na América Latina: a cultura popular, periférica e de massa nas primeiras décadas do século XX 29

1.3 Pluralidades e diversidades do modernismo e das vanguardas latino-americanas. 35

1.4 Memórias individuais e coletivas: liberdade para a construção do repertório das revistas de vanguarda latino-americanas 44

1.5 O papel das revistas: vozes dissonantes em tempos de transformação 48

1.6 A busca por uma identidade nacional: entre a tradição e a modernidade 49

1.7 Nativismo, Identidade Nacional e Identidade Cultural: um diálogo com a produção intelectual brasileira 51

1.8 Conclusão: Nativismo, Modernidade e Identidade Nacional - contribuições para a Arte Latino-Americana 55

CAPÍTULO 2 – AS REVISTAS DE VANGUARDA NA AMÉRICA LATINA NA DÉCADA DE 1920: EDITORIAIS DE KLAXON, ANTROPOFAGIA E *AVANCE* 57

2.1 Revista Klaxon – Primeiro Editorial 60

2.2 *Revista de Avance* – Primeiro Editorial 67

2.3 Revista de Antropofagia – Primeiro Editorial 74

2.4 Considerações sobre os editoriais das revistas Klaxon, *Avance* e Antropofagia 81

CAPÍTULO 3 – EXPRESSÕES DO NATIVISMO EM KLAXON, ANTROPOFAGIA E *AVANCE*: DIÁLOGOS TRANSNACIONAIS E PERSPECTIVAS LOCAIS 86

3.1 Entre o “eu” e o “outro”: Primitivismo e Nativismo na arte moderna Latino-Americana e brasileira 87

3.2 Nativismo em três vozes: Klaxon, Antropofagia e *Avance* - negociações e tensões na construção de identidades nacionais 92

3.3 Nativismo em Klaxon: um Nativismo cosmopolita e a busca por uma identidade brasileira moderna 98

3.4 Nativismo em Antropofagia: A Antropofagia Cultural como símbolo de uma identidade brasileira radical 101

3.5 Diálogos e dissonâncias: Nativismo em Klaxon e Antropofagia 104

3.6 Nativismo em *Avance*: A Busca por uma identidade cubana em meio à modernidade e à influência Estadunidense 106

3.7 Diálogos transnacionais: intercâmbios culturais e a construção de um Nativismo Latino-Americano em Klaxon, Antropofagia e *Avance* 107

3.8 Vozes do Nativismo - perspectivas e reflexões sobre as identidades Latino-Americanas 101

CAPÍTULO 4 – PAISAGENS MODERNISTAS: ANÁLISE COMPARATIVA DO NATIVISMO NAS REVISTAS KLAXON, ANTROPOFAGIA E *AVANCE* 113

4.1 A paisagem como espelho da identidade nacional e da modernidade nas revistas Klaxon, Antropofagia e Avance 113

4.2 Gravura de Di Cavalcanti em Klaxon: modernismo, cosmopolitismo e a paisagem urbana brasileira 118

4.3 Obra de Cícero Dias na Revista de Antropofagia: Nativismo, brasilidade e a paisagem natural 126

4.4 "*El Malecón*" de Angelo na *Revista de Avance*: Modernidade, Nativismo e a paisagem urbana em transformação 133

4.5 O Nativismo através da paisagem: identidade. modernidade e transformação 138

CONCLUSÃO 141

REFERÊNCIAS 145

ANEXO 152

PRÓLOGO

Esta dissertação é fruto de uma paixão pela arte moderna na América Latina que me acompanha desde antes do início de minha graduação em História da Arte, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA / UFRJ). Durante essa trajetória acadêmica, realizei algumas viagens para Cuba e, ao final da graduação, escolhi realizar um estudo comparativo entre a Semana de Arte Moderna de 1922 no Brasil e a *Exposición de Arte Nuevo* de 1927 em Cuba (Silva, 2019). A investigação teve como enfoque o contexto histórico e social das duas manifestações artísticas com objetivo de possibilitar uma melhor compreensão dos desdobramentos dos movimentos de vanguarda supracitados. A pesquisa se organizou em três capítulos: o primeiro abordando o modernismo universal e seus desdobramentos; o segundo, o contexto brasileiro na transição entre os séculos XIX e XX, incluindo a influência da Academia Imperial de Belas Artes e o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro; e o terceiro, o contexto histórico-social de Cuba, incluindo a influência da *Academia de San Alejandro* e a participação de artistas cubanos em movimentos internacionais. A partir da metodologia de estudo comparativo, foi traçado um paralelo entre as manifestações artísticas e os movimentos de vanguarda nos dois países, considerando as suas particularidades e os seus pontos de convergência e divergência nos contextos sociais, culturais, políticos e artísticos do Brasil e de Cuba, em suas primeiras décadas do século XX. De forma geral, o trabalho de conclusão de curso destacou a influência das vanguardas europeias na produção artística dos dois países, e refletiu sobre as formas com as quais os artistas brasileiros e cubanos adaptaram as novas tendências estéticas à sua realidade local. Ao final da investigação, concluí que a busca por uma arte nacional foi um elemento importante no desenvolvimento da arte moderna no Brasil e em Cuba e que as questões da brasilidade e da *cubanía* foram elementos importantes nesse processo.

Assim como relata Schwartz (2008), ao pesquisar as décadas de 1920 e 1930 na América Latina, é necessário "[...] além do exame de cada uma das correntes de vanguarda, o estudo detalhado dos contextos culturais específicos e das consequências históricas de cada um dos movimentos" (Schwartz, 2008, p. 46). Podemos dizer que esse foi o intuito da primeira pesquisa realizada em meados de 2019.

Esse primeiro trabalho me permitiu compreender um pouco mais sobre o contexto histórico e social da arte moderna da década de 1920, no Brasil e em Cuba. A professora Dra.

Ana de Gusmão Mannarino, que estava na banca do trabalho de conclusão de curso, despertou em mim o desejo de investigar a produção visual vinculada às revistas Klaxon e *Avance*[1] que, brevemente, haviam sido citadas e que estavam associadas aos modernismos desses dois países.

Foi justamente a partir da década de 1920 que Schwartz (2008) diz ter ocorrido "[...] a transformação dos panoramas culturais que rompe de maneira radical com a tradição finissecular [...]" (Schwartz, *op. cit*., p. 46). No entanto, a partir desta primeira pesquisa supracitada, comecei a compreender os processos atrelados a vanguarda e ao modernismo, não como uma ruptura, mas como uma continuidade e consequência de todos os aspectos e acontecimentos históricos, políticos, sociais e econômicos que culminaram e permitiram o surgimento e desenvolvimento das vanguardas latino-americanas, bem como das revistas de vanguarda. Segundo o mesmo autor, "[...] As vanguardas não apenas atuavam de maneira apaixonada; elas também representavam especificidades bem definidas, de acordo com os movimentos que as tornaram possíveis" (Schwartz, *op. cit*., p. 47).

[1] Denominaremos ao longo deste trabalho o periódico cubano como "*Revista de Avance*" ou "*Avance*", que é popularmente seu nome mais conhecido. No entanto, cabe ressaltar que esse era o subtítulo do periódico, sendo o nome original o numeral relativo ao ano da publicação. Começando por "1927", passando por "1928", "1929" e tendo continuidade até "1930", já que segundo os seus editores, até mesmo o seu nome teria movimento e "avanço". Contudo, a revista acabou sendo conhecida e reconhecida pelo seu subtítulo "*de Avance*".

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objetivo investigar as questões do nativismo, presentes nos elementos imagéticos das publicações das revistas Klaxon, Antropofagia e *Avance*. Destacamos que o recorte temporal estabelecido, a década de 1920, abrange todo o período de circulação da Revista Klaxon, que contou com 9 edições mensais entre maio e janeiro de 1923, assim como todas as 26 edições da Revista de Antropofagia, publicadas entre 1928 e 1929. Também engloba os três anos de publicação da *Revista de Avance*, publicação quinzenal que contou ao todo com 50 edições lançadas entre março de 1927 e setembro de 1930.

Diversos autores já abordaram as questões relacionadas ao nativismo no contexto da arte moderna na América Latina. Todavia, a partir de pesquisas realizadas em repositórios digitais de cunho acadêmico, não localizamos trabalhos específicos que possuam uma aproximação comparativa e específica entre as revistas Klaxon e de Antropofagia com a *Revista de Avance*, investigando o conceito supracitado. Desta forma, considera-se que o recorte temático desta pesquisa é inédito, embora os conceitos que suportam a pesquisa já sejam bastante discutidos.

Neste contexto, a pesquisa apresentada se justifica precisamente pela lacuna existente de estudos acerca das relações artísticas entre o Brasil e Cuba e, especificamente, entre São Paulo e Havana, bem como com outros países da América hispânica. Este é um campo ainda em ascensão e que carece de estudos devido, principalmente, a dificuldade de acesso ao material produzido em Cuba e até mesmo em razão da barreira linguística existente.

A década de 1920 foi um período de efervescência cultural e política na América Latina, marcado por intensas transformações sociais e pela busca por uma identidade nacional. Nesse contexto, as revistas Klaxon (Brasil, 1922), Antropofagia (Brasil, 1928) e *Avance* (Cuba, 1927) emergiram como importantes veículos de expressão artística e intelectual, refletindo as inquietações e aspirações de seus respectivos países.

Com base nesse pressuposto, este trabalho se propõe a compreender como o nativismo se expressa em cada uma dessas revistas, investigando as relações entre arte, identidade e modernidade em um contexto de intensas transformações sociais e culturais. Para tal, foi selecionado um conjunto de três imagens e três textos poéticos, um de cada revista (Klaxon, Antropofagia e *Avance*) e procedeu-se no caso das imagens, uma análise visual e temática e, no caso dos textos, uma análise textual com abordagem histórico-cultural com objetivo de contribuir para a investigação do problema central desta pesquisa, que é: “De quais formas o

nativismo é abordado através da paisagem nas revistas Klaxon, Antropofagia e *Avance*?". Bem como das perguntas que dele se desdobram: "Quais são as contribuições destas abordagens para o campo do modernismo brasileiro e para a *vanguardia* cubana?", "Existem aproximações e distanciamentos na forma como o nativismo aparece nas três publicações?".

O nativismo foi abordado por artistas brasileiros e cubanos em diversos materiais publicados nestas revistas. Esses conteúdos e materiais são tanto imagéticos quanto textuais e abordam o nativismo através das temáticas, personagens e questões locais. Ao produzir tais materiais, os artistas contribuíram para gerar indagações, pesquisas e construção do repertório relacionado às identidades nacionais nas artes plásticas. Essa construção no Brasil e em Cuba foi pautada em algumas questões próximas, tais como da paisagem, da escravidão de povos provindos da África, da mestiçagem e das religiões de matrizes africanas. No entanto, essas questões ainda foram abordadas sob um viés da elite e possuem tanto aproximações como distanciamentos. Como exemplo, no Brasil, a presença marcante do indígena para o Movimento Antropofágico e um apagamento do negro; e o inverso em Cuba, a forte presença do negro e pouca presença indígena.

No âmbito das revistas pesquisadas, o estudo comparativo entre os exemplares nos permitiu identificar algumas questões. Podemos ressaltar, por exemplo, que a *Revista de Avance* não colocava textos sem ser em espanhol, ou seja, sempre efetuava as traduções de textos de outros idiomas. Com exceção do texto de Adia M. Yunkers, no exemplar de n. 3, na página 52, intitulado "*Causerie sobre el Salón de Bellas Artes*", redigido em francês, no qual o autor traz críticas severas sobre o XII Salão de Belas Artes cubano.

Já a revista Klaxon possui, em todas as suas edições, textos em outros idiomas (francês, italiano e espanhol) que não são acompanhados de tradução para o português. Embora com uma frequência menor, a Revista de Antropofagia também apresenta textos em francês, sem a referida tradução. A partir dessa constatação, nossa hipótese é que as revistas brasileiras apresentam uma maior vinculação com o conceito de internacionalização e cosmopolitismo presente na arte moderna do que a revista cubana e uma menor preocupação em atingir diferentes setores sociais com suas produções. Embora as revistas brasileiras apresentem em seu conteúdo questões nativistas que abordam, por exemplo, as paisagens regionais, as temáticas indígenas e, de forma branda, as temáticas negras, elas são feitas por uma elite letrada com objetivo de serem lidas, dialogarem e causarem fricções nessa mesma elite letrada. Em contrapartida, identificamos, a partir das decisões editoriais da *Revista de Avance*, que ela

possui uma maior preocupação com o poder de alcance de seus conteúdos dentro do território cubano relacionado, inclusive, com a questão do nativismo.

Diferentemente da maneira que aparecem nas revistas Klaxon e Antropofagia, *Avance* traz em seus volumes muitas imagens. Em diversas ocasiões, essas imagens estão inseridas de forma conjunta com os textos e, em alguns casos, dialogam com eles. Em outras, assim como na revista Klaxon, as imagens aparecem sozinhas em uma única página; no entanto, não são seguidas de folha em branco. Podemos notar que, na revista cubana, ocorre uma maior integração entre imagem e texto.

Em relação ao tratamento visual dos diferentes tipos de texto nas revistas Klaxon, Antropofagia e *Avance*, notamos que elas possuem esquemas de diagramação diferentes para poesia e textos críticos. Na Klaxon, as poesias são diagramadas em coluna única e possuem uma fonte maior do que os textos críticos. Por sua vez, na Revista de Antropofagia, as poesias estão presentes em composições de páginas variadas, por vezes agrupadas em uma página de poesias, acompanhadas de anúncios de publicações; outras vezes, aparecem dividindo a página com prosas. Contudo, em todos os casos, elas são visualmente identificadas pelas suas próprias estruturas compositivas. Já na *Revista de Avance*, as poesias aparecem de diversas formas, inclusive fragmentando outros tipos de texto, possibilitando a percepção de que os textos e as imagens desse periódico possuem uma relação horizontal. Em muitos casos, a diagramação das poesias promove integração entre elas e as imagens.

A partir desses apontamentos iniciais, realizados por meio de uma análise comparativa do conjunto das revistas, podemos afirmar que os três periódicos têm o objetivo de disseminar conteúdos culturais e artísticos. No entanto, é notório que eles trazem concepções visuais e editoriais distintas. Neste procedimento, verificamos a presença do conceito nativista dentro de diversas obras dessas revistas. Compreendemos que as revistas são pensadas e projetadas como um conjunto por inteiro, sem distinção ou hierarquização entre essas expressões artísticas. Imagem e texto possuem relação horizontal e, em conjunto, colaboram para a compreensão e difusão dos pensamentos, questões e temáticas do momento de suas publicações.

Neste contexto, compreendemos que o conceito de nativismo, central nesta dissertação, permeia as páginas dessas revistas, manifestando-se em diferentes formas e intensidades. Benedito Nunes (1979) afirma que o nativismo é a busca de uma identidade nacional através da valorização da cultura autóctone, da história e das tradições do país. Em Klaxon, podemos afirmar que o nativismo se expressa de forma mais sutil, mesclando-se com a influência das

vanguardas europeias e a busca por uma arte moderna e cosmopolita. Já em Antropofagia, o nativismo assume uma forma mais radical, propondo a "antropofagia cultural" como ferramenta para a criação de uma arte brasileira. Em *Avance*, o nativismo se manifesta na valorização da cultura cubana e na crítica à dominação política e cultural dos Estados Unidos.

Jorge Schwartz (2008) ressalta que o nativismo foi um dos eixos centrais do modernismo latino-americano. Para o conceito de nativismo, além do autor citado, utilizou-se como referencial teórico Dawn Ades (1997), Aracy Amaral (1998; 2006a; 2006b), Marta Penhos (1999) e Gilberto Mendonça Teles (2000; 2015; 2022). Aracy Amaral e Marta Penhos entendem o nativismo como referência a um conjunto de questões culturais nacionais e até mesmo regionais. Penhos (1999) fala de "valores vinculados a terra e a tradição". Já Gilberto Mendonça Teles (2000) compreende o nativismo como uma corrente *criollista*/nativista ampliada na arte moderna, na qual se alimenta da paisagem, da tradição ou do espírito nacional (não regional) (Telles, 2000, p. 305). Telles (2015) também aborda o nativismo relacionado ao sertão, que é um dos importantes signos da cultura brasileira e do modernismo. De forma complementar, trabalhou-se com a relação entre o conceito de nativismo e de primitivismo, utilizando autores como Schwarcz (1993), Canclini (2019), Santos (2022) e Cardoso (2022).

Esta dissertação também trabalhou de forma complementar com outros conceitos que fizeram e ainda fazem parte de todo o imaginário da década de 1920, bem como as questões e os acontecimentos que estavam presentes nas vivências dos artistas e intelectuais naquele momento. Essas questões foram e ainda são revisitadas por diversos autores, dentre as quais podemos elencar as modernidades; o modernismo; a identidade nacional; e a própria América Latina.

Neste contexto, faz-se importante salientar que há uma escassez dos estudos voltados para toda a produção artística na América Latina. Em seu trabalho "História da arte moderna na América Latina (1780-1990), de 1996, Aracy Amaral (2006a) relata os fatores que colaboraram para esse processo; o primeiro deles estaria atrelado ao fato de "[...] nunca nos [considerarmos] um todo homogêneo, diga-se com franqueza, o que não somos na realidade, para que fosse premente um estudo único sobre essa criatividade [...]" (Amaral, *op. cit.*, p. 131). Já o segundo ponto elucidado pela autora é que cada país e regiões culturais estavam voltados para levantar suas próprias produções e teorias, de modo que "[...] somente pudéssemos começar a pensar em termos do continente quando tivéssemos terminado um inventário, que é relativamente recente, sobre as tendências e as artes em cada um dos diversos países" (Amaral, 2006a, p. 131).

Compreendemos, então, que ao utilizarmos o termo "América-Latina", nos ocorre pensar em um local com unidade, homogêneo e sem diferenciações, sendo esse olhar inverídico. A América Latina ainda perece de preconceitos de outros países do centro, em grande maioria, os países periféricos são vistos como inferiores. No entanto, é uma região diversa, heterogênea em todas as suas questões e rica de culturas, saberes e histórias.

Atualmente, percebemos que existem diversos trabalhos com um contexto mais "continental", na tentativa de englobar os mais diversos países e locais que compõem a região da América Latina. Aracy Amaral (*op. cit.*) afirma que isso era difícil de acontecer antes dos anos de 1990. No entanto, ao pesquisar temas relacionados à "América Latina", por diversas vezes, observamos a ausência do Brasil dentro desses estudos. O autor de "Vanguardas Latino-Americanas", Jorge Schwartz (2008), afirma que se depara com trabalhos que

> [...] excluem sistematicamente as vanguardas brasileiras do seu panorama. Não me refiro às pesquisas setoriais, mas àquelas que pretendem examinar os vanguardismos latino-americanos segundo uma perspectiva continental e para as quais a língua portuguesa parece ser uma barreira intransponível. [...] (Schwartz, *op. cit.*, p. 45)

Percebemos que ainda existe uma espécie de carência relacionada aos estudos e pesquisas que integrem o Brasil aos demais países hispano-americanos. Sendo esse um campo aberto para sua exploração em diversos eixos e pesquisas, sendo que

> [...] o Brasil apresenta, em seu próprio território, todas as diversidades étnico-culturais que caracterizam todos os países da América Latina: a cultura indígena, a contribuição africana, a mestiçagem intensa, a presença da imigração, sobretudo no Sul do país, a partir do século XIX: primeiro europeus e depois asiáticos passam a participar de nosso mosaico de culturas. Por um lado, o rural e a cultura agrícola, rudimentar, por outro, o urbano e a cultura empresarial gerados pela industrialização avançada. (Amaral, *op. cit.*, pp. 68-69)

É justamente neste campo de reflexão sobre o Brasil e outros países da América Latina no contexto do modernismo latino-americano que se dá o presente trabalho. Nele, propõe-se um estudo comparativo entre Brasil e Cuba, dentro da década de 1920, a partir das revistas de vanguarda Revista Klaxon (1922), Revista de Antropofagia (1928) e *Revista de Avance* (1927), que, de acordo com Dawn Ades (1997), possuíram maior destaque no contexto dos seus respectivos países.

A partir dessas premissas, o primeiro capítulo desta dissertação, intitulado "Modernismos em trânsito: vanguardas, nativismo e a busca das identidades na década de 1920 em Klaxon, Antropofagia e *Avance*" apresenta um panorama do contexto histórico e cultural da década de 1920 na América Latina, focando nas tensões e transformações que influenciaram a busca por identidades nacionais e a produção das revistas de vanguarda Klaxon, Antropofagia e *Avance*. Em seguida, explora-se os conceitos de modernismo, modernidade e nativismo, a

partir de uma variedade de autores e perspectivas, incluindo Sevcenko (1992), Moraes (2022) e Ades (*op. cit.*). A ascensão da cultura de massa e a influência das vanguardas europeias também são abordadas, destacando a busca por uma expressão artística autêntica e nacional. Posteriormente, discute-se as diferentes formas de ser moderno na América Latina a partir das obras de autores como Ades (*op. cit.*), Amaral (2006a) e Schwartz (2008). A pluralidade e diversidade do modernismo e das vanguardas latino-americanas são examinadas, com ênfase na importância da liberdade criativa e na busca por identidades nacionais. Complementarmente, também se explora o papel das revistas de vanguarda como vozes dissonantes em tempos de transformação, utilizando as obras de Canclini (2019) e Cardoso (2022) para analisar a crítica social e a construção de uma consciência nacional. A busca por uma identidade nacional, o nativismo e a relação entre identidade nacional e identidade cultural são temas centrais do capítulo, que utiliza as obras de autores como Buarque de Holanda (2016), Ribeiro (2006), Queiroz (1989) e Schwarcz (1998) para aprofundar a discussão. Ao final do capítulo, destaca-se a importância das revistas Klaxon, Antropofagia e *Avance* para a arte e a cultura latino-americanas, enfatizando seu papel na construção de identidades nacionais, na valorização da cultura local e no diálogo com a modernidade.

Por sua vez, o segundo capítulo, intitulado "Expressões do nativismo em Klaxon, Antropofagia e *Avance*: diálogos transnacionais e perspectivas locais" é dedicado a analisar o papel crucial das revistas de vanguarda na América Latina durante a década de 1920, focando nos editoriais de três importantes periódicos: a brasileira Klaxon (1922-1923), a cubana *Avance* (1927-1930) e a também brasileira Antropofagia (1928-1929). No início do capítulo, apresenta-se a discussão sobre a importância das revistas de vanguarda na América Latina na década de 1920, com base na obra de Jorge Schwartz. Em seguida, o debate se concentra nos editoriais de cada revista, fornecendo uma análise detalhada de cada um. O editorial da revista Klaxon, escrito por um grupo de autores autodenominados "A REDACÇÃO", é dividido em quatro tópicos: "Significação", "Estética", "Cartaz" e "Problema". O editorial expressa a intenção dos autores de serem "atuais" e "internacionalistas", buscando uma arte livre de preconceitos e baseada na observação. Já o editorial da *Revista de Avance*, intitulado "*AL LEVAR EL ANCLA*" e assinado por um grupo intitulado "*Los Cinco*", utiliza a metáfora de uma embarcação para representar a revista e seus objetivos. Os autores expressam seu desejo por clareza, novidade e movimento, buscando uma sociedade melhor e mais vigorosa. Por outro lado, o editorial da Revista de Antropofagia, "Abre-alas", escrito por António de Alcântara Machado, utiliza a metáfora de gêmeos siameses para descrever a evolução que culmina no "estágio de perfeição"

do antropófago. O autor discute o conceito de antropofagia, que consiste em "comer" tanto o índio, quanto o civilizado, absorvendo o que há de melhor em cada um. A partir da análise feita, conclui-se que, apesar das diferenças, os três editoriais compartilham o objetivo de apresentar suas revistas e esclarecer os anseios de seus editores. Cada revista buscava, à sua maneira, inovar e contribuir para o desenvolvimento cultural e artístico da América Latina.

Já no terceiro capítulo, intitulado "Expressões do nativismo em Klaxon, Antropofagia e *Avance*: diálogos transnacionais e perspectivas locais", a investigação concentra-se em torno do conceito de nativismo e de suas diversas manifestações nas revistas brasileiras Klaxon (1922) e Antropofagia (1928), em diálogo com a revista cubana *Avance* (1927). Neste capítulo, é analisado como cada revista interpretou e expressou o nativismo, destacando semelhanças, diferenças e a relação com o contexto histórico e cultural de cada local. Aborda-se a busca de Klaxon por uma identidade nacional através de relações cosmopolitas e da valorização da cultura popular; a radicalização do conceito de nativismo por Antropofagia; e a expressão do nativismo em *Avance*, em um contexto de busca por uma identidade nacional cubana. Em um segundo momento, também são explorados os diálogos e as trocas culturais entre as três revistas, destacando as influências mútuas e as diferentes formas de expressão do nativismo em cada contexto. As particularidades do nativismo em cada revista são consideradas levando em conta os contextos históricos, sociais e culturais do Brasil e de Cuba. O primitivismo europeu, com suas raízes na visão do "selvagem" como um estágio anterior da evolução humana, influenciou a forma como artistas latino-americanos se apropriaram e ressignificaram suas próprias culturas. O nativismo é definido como um movimento de valorização da cultura e identidade nacional em contraposição à influência europeia. Posteriormente, discute-se como cada revista interpretou e expressou o nativismo, refletindo as tensões e contradições do modernismo. Klaxon buscava conciliar a valorização da cultura popular brasileira com a abertura ao novo e à experimentação. A revista publicou obras de artistas estrangeiros e textos sobre as vanguardas europeias, demonstrando uma abertura ao diálogo com outras culturas. O nativismo em Klaxon se expressou na crítica ao academicismo e na valorização das culturas populares, mas de forma ainda tímida. Antropofagia radicalizou o conceito de nativismo ao propor a "antropofagia cultural" como forma de construir uma arte brasileira. A revista buscava "deglutir" a cultura estrangeira, assimilando seus elementos e transformando-os em algo novo. Também apresenta-se uma análise comparativa das abordagens de Klaxon e Antropofagia em relação ao nativismo. Por sua vez, a revista *Avance* emergiu em um contexto de busca por uma identidade nacional cubana em meio à forte influência dos Estados Unidos. A revista publicou

artigos, ensaios e obras de arte que valorizavam a cultura cubana e questionavam a dominação cultural americana. Em seguida, explora-se os diálogos transnacionais entre Klaxon, Antropofagia e *Avance*, impulsionados pela busca por uma identidade latino-americana e pela crítica à dominação cultural europeia e americana. As revistas trocaram informações e ideias sobre a realidade social e política de seus respectivos países, contribuindo para a construção de uma consciência latino-americana crítica. Cada uma a seu modo, as revistas buscaram construir identidades nacionais em diálogo com suas realidades locais e as tensões de sua época. No final do capítulo, enfatiza-se a importância dessas revistas para a construção de uma arte latino-americana mais diversa e crítica.

Em seguida, o último capítulo da dissertação, intitulado "Paisagens modernistas: análise comparativa do nativismo nas revistas Klaxon, Antropofagia e *Avance*", investiga a representação da paisagem como elemento central na construção de discursos sobre modernidade e nativismo nas revistas Klaxon (São Paulo, Brasil, 1922), Antropofagia (São Paulo, Brasil, 1928) e *Avance* (Havana, Cuba, 1927), utilizando-a como recurso visual e discursivo para expressar as transformações de seus locais, cidades e países, e exibir diferentes perspectivas sobre a identidade nacional, o nativismo e a modernidade. A análise da representação da paisagem nas revistas aponta interações entre arte, cultura e questões sociais e políticas, destacando as várias faces dos nativismos e modernismos latino-americanos para cada época e local. Neste capítulo, analisa-se como cada revista interpretou e expressou o nativismo, destacando semelhanças, diferenças e a relação com o contexto histórico e cultural de cada local. Aborda-se a busca de Klaxon por uma identidade nacional através de relações cosmopolitas e da valorização da cultura popular, a radicalização do conceito de nativismo por Antropofagia e a expressão do nativismo em *Avance* em um contexto de busca por uma identidade nacional cubana. De forma complementar, explora-se os diálogos e as trocas culturais entre as três revistas, destacando as influências mútuas e as diferentes formas de expressão do nativismo em cada contexto. Ainda neste capítulo, discute-se como cada revista interpretou e expressou o nativismo, refletindo as tensões e contradições do modernismo. Neste último capítulo, também se compara e se contrasta as abordagens de Klaxon e Antropofagia em relação ao nativismo. Para finalizar, se explora os diálogos transnacionais entre Klaxon, Antropofagia e *Avance*, impulsionados pela busca por uma identidade latino-americana e pela crítica à dominação cultural europeia e americana.

Desta forma, os capítulos dessa dissertação tecem um panorama abrangente das revistas de vanguarda Klaxon, Antropofagia e *Avance*, aprofundando a análise de suas relações com o

nativismo, a identidade nacional e a paisagem. O primeiro capítulo introduz o contexto histórico e cultural da década de 1920, destacando as tensões e transformações que impulsionaram as vanguardas latino-americanas. A busca por uma identidade nacional, o papel das revistas como vozes dissonantes e a relação complexa entre tradição e modernidade são temas centrais explorados. O segundo capítulo mergulha nas expressões do nativismo nos editoriais das três revistas, revelando diálogos transnacionais e perspectivas locais. A análise comparativa dos editoriais de Klaxon, Antropofagia e *Avance* ilumina as diferentes abordagens do nativismo e da construção da identidade nacional em cada contexto. O terceiro capítulo examina o conceito de nativismo e suas diversas manifestações nas três revistas, revelando como cada publicação interpretou e expressou o nativismo de maneira singular. As diferentes perspectivas locais do nativismo são exploradas, evidenciando a complexidade e a riqueza do movimento na América Latina. O quarto capítulo analisa a representação da paisagem como elemento central na construção de discursos sobre a modernidade e o nativismo. A análise comparativa das obras imagéticas e textuais presentes nas três revistas revela a importância da paisagem como espaço de construção de identidades nacionais e de reflexão sobre a modernidade. Em conjunto, os capítulos tecem um rico panorama das relações entre as revistas Klaxon, Antropofagia e *Avance* e o nativismo, a identidade nacional e a paisagem. As diferentes abordagens e perspectivas presentes em cada capítulo contribuem para uma compreensão abrangente e aprofundada do tema, lançando luz sobre a complexidade e a riqueza do modernismo latino-americano.

Ao final das análises comparativas e debates teóricos desenvolvidos nesta dissertação, conclui-se que as revistas Klaxon, Antropofagia e *Avance* foram importantes veículos de expressão do nativismo, da busca por identidades nacionais e da representação da paisagem na América Latina da década de 1920. Cada revista, a seu modo, refletiu as tensões e transformações do período, contribuindo para o debate sobre a modernidade e a construção de identidades nacionais. As revistas se inseriram em um contexto de efervescência cultural e política, buscando conciliar a valorização da cultura local com a incorporação de elementos estrangeiros. As análises comparativas dos editoriais, das expressões do nativismo e da representação da paisagem revelaram a diversidade de abordagens e perspectivas presentes em cada revista.

CAPÍTULO 1 - MODERNISMOS EM TRÂNSITO: VANGUARDAS, NATIVISMO E A BUSCA DAS IDENTIDADES NA DÉCADA DE 1920 EM KLAXON, ANTROPOFAGIA E *AVANCE*

Este capítulo, assim como essa dissertação, não possui a proposta de realizar uma revisão dos conceitos que serão os fios condutores ao longo de toda a pesquisa, como os termos modernismo, modernidade e nativismo. Utilizaremos autores diversos em perspectivas e épocas para contribuir. Eles auxiliarão no embasamento e referencial teórico, além das questões evidenciadas neste e nos próximos capítulos.

Esses conceitos e as questões implícitas e explícitas em torno deles foram significativos no início do século XX. Tiveram relevância para as vanguardas, modernismos e periódicos surgidos nessa época e são o objeto desta pesquisa. As Revistas Klaxon, Antropofagia e *Avance* estão inseridas nesse contexto e também colaboram para questionar e evidenciar os processos de modernização, Daniel Trench (2022), em "A forma inquieta: da Klaxon ao suplemento dominical do Jornal do Brasil", elucida que

> As revistas ilustradas são uma faceta importante do processo de modernização. 'Há um clima de novidade no ar, e as revistas ajudam a disseminá-lo.'[1] Em circulação desde meados do século XIX no Rio de Janeiro, os veículos de imagens ganharam, de fato, escala junto ao embalo das máquinas e do crescimento urbano do início do século XX. (Trench, *op. cit.*, p. 406)

Conjuntamente com o processo de modernização do primeiro quarto do século XX, temos o surgimento e a potencialização de vários acontecimentos e questões, alguns deles serão elencados ao longo deste primeiro capítulo.

Logo, a proposta desse primeiro capítulo é retomar questões e conceitos que impulsionaram as revistas de vanguarda e seus manifestos. Cabe ressaltar que os periódicos abordados ao longo deste trabalho são vistos e entendidos como um conjunto artístico. Desta maneira, compreendemos como arte, de forma horizontal, todas as linguagens artísticas, incluindo as artes literárias.

1.1 O contexto histórico e cultural da década de 1920: transformações, tensões e vanguardas

O contexto histórico e cultural da década de 1920, tanto no Brasil quanto em Cuba, foi marcado por diversos acontecimentos políticos, sociais e culturais que influenciaram a produção artística e intelectual da época. Abordaremos a crise do liberalismo, a ascensão de movimentos nacionalistas, a influência das vanguardas europeias e outros acontecimentos considerados importantes para a compreensão do período em questão.

A década de 1920 foi um período de intensas transformações sociais, políticas e culturais no mundo, com reflexos significativos no Brasil e em Cuba. A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) havia deixado um rastro de destruição e desencanto, abalando as estruturas do liberalismo e impulsionando o surgimento de movimentos nacionalistas e autoritários.

No Brasil, a década de 1920 foi marcada pela crise da República Velha, com suas oligarquias rurais e a crescente insatisfação popular. Considerada um marco do modernismo brasileiro, a Semana de Arte Moderna de 1922 expressou o desejo de ruptura com o passado e a busca por uma identidade nacional autêntica. Nicolau Sevcenko (1992) considera a Semana de 22 como um manifesto em favor da liberdade de expressão e da experimentação artística. Já Marcos Moraes (2022) ressalta que a Semana de Arte Moderna de 1922 buscou romper com os padrões acadêmicos e o passado, em um contexto de modernização artística e industrialização da cidade de São Paulo. Contudo, essa busca por uma nova estética, que acompanhasse as transformações da sociedade brasileira, já se manifestava no interior da antiga Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), posteriormente, Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), (Moraes, *op. cit.*, p. 107).

Em Cuba, a década de 1920 foi marcada pela crescente insatisfação com a dominação política e econômica dos Estados Unidos, que estava intervindo no país após a Guerra de Independência (1895-1898). O movimento nacionalista cubano, liderado por intelectuais e artistas, buscava a afirmação da identidade cultural e a autonomia política do país.

Nesse contexto de transformações e tensões, as vanguardas artísticas europeias, como o cubismo, o futurismo e o dadaísmo, exerceram grande influência sobre os artistas e intelectuais brasileiros e cubanos. As vanguardas propunham a ruptura com os padrões estéticos tradicionais e a experimentação de novas formas de expressão, refletindo o espírito de mudança e renovação da época.

A década de 1920 foi, portanto, um período de grande efervescência cultural e política, marcado pela busca por uma identidade nacional, pela crítica social e pela experimentação artística. As revistas Klaxon, Antropofagia e *Avance* emergiram nesse contexto, refletindo as inquietações e aspirações de seus respectivos países e contribuindo para o debate sobre a modernidade, o nativismo e a identidade nacional.

1.2 Ser moderno na América Latina: a cultura popular, periférica e de massa nas primeiras décadas do século XX

No início do século XX, as artes visuais europeias passaram por transformações significativas relacionadas aos movimentos modernos, dentre os quais podemos citar "[...] fovismo, expressionismo, cubismo, dadaísmo, purismo, construtivismo [...]" (Ades, 1997, p.125). Esses movimentos chegaram à América Latina por volta da década de 1920 como uma corrente de renovação das artes.

Jorge Schwartz (2008) afirma que é comum enquadrar as vanguardas latino-americanas na década de 1920. No entanto, uma possibilidade de data inicial e generosa ao seu ver "[...] seria 1909, ano em que Marinetti lança em Paris o Manifesto Futurista (20 fev. 1909) cujas repercussões foram quase imediatas na América Latina. [...]" (Schwartz, *op. cit.*, p. 47). Tal acontecimento ocasionou duas publicações em periódicos, um argentino e outro brasileiro no mesmo ano de 1909, esses que podem ser considerados, ainda segundo Schwartz (*op. cit.*), como as primeiras notícias das vanguardas em território latino-americano.

O autor ainda confere outras duas possíveis datas para marcos inaugurais das vanguardas latino-americanas: a primeira em 1914, com a leitura do manifesto *Non serviam*, por Vicente Huidobro; e a segunda, e a mais fixada, seria o ano de 1922, devido aos diversos acontecimentos em distintos países que estiveram correlacionados às vanguardas latino-americanas, não se restringindo apenas ao Brasil e ao evento da Semana de Arte Moderna de 1922. No entanto, esse evento é considerado como "[...] o ingresso oficial das vanguardas na América Latina." (Schwartz, 2008, p. 49).

Os diversos acontecimentos político-sociais, bem como seus desdobramentos e consequências, fizeram com que, em 1930, começasse a se configurar o fim das vanguardas latino-americanas, principalmente as de caráter experimental. No entanto, Schwartz (2008) afirma que o ciclo cronológico das vanguardas se encerra em 1938, com a publicação do livro

de poemas "*La Tortuga Ecuestre*", do poeta peruano César Moro, que tem caráter surrealista. Nesse mesmo ano, Diego Rivera, León Trótski e André Breton escrevem juntos o Manifesto por uma "Arte Independente". Sendo assim, o período "[...] que convencionalmente é situado no contexto de uma década, na realidade tem vigência durante um quarto de século." (Schwartz, 2008, p. 51).[2]

Dawn Ades (1997) ressalta que os movimentos provindos da Europa "[...] não entraram como estilos já prontos e individualizados, mas foram, em geral, adaptados segundo as idiossincrasias, o espírito inovador e o jeito de cada artista. [...]" (Ades, *op. cit.*, p.125). A grande maioria dos artistas latino-americanos conheceu o modernismo europeu e o tomou como parte de suas linguagens artísticas através de viagens para países estrangeiros, em grande maioria europeus. Alguns permaneceram na Europa e outros retornaram aos seus países, sendo esse segundo grupo o que terá maior foco ao longo deste trabalho, pois, ainda segundo a autora, esses "[...] artistas que voltaram para a América Latina, depois de uma temporada relativamente curta no estrangeiro, passaram a criar de um modo diferente, valendo-se de formas do modernismo que eram especificamente americanas." (Ades, *op. cit.*, p.125).

No início do século XX, artistas latino-americanos de formação erudita voltaram-se para a cultura popular, buscando nessas raízes formas de afirmar suas identidades. Atraídos pela autenticidade das formas e temas populares, encontraram ali um meio de expressar a realidade do continente americano, onde a população muitas vezes era marginalizada e silenciada. Conforme observado por Aracy Amaral (2006a),

> Essa aproximação ou contágio poderia refletir um pouco da 'má consciência' do meio artístico, em geral tão desvinculado da maioria da população, ou mostrar as afinidades desse meio em relação à expressão plástica popular. Ou, ainda, evidenciar como alguns artistas são sensíveis a certas tradições culturais ancestrais e populares, a despeito de sua formação e informação, em geral cosmopolita. (Amaral, *op. cit.*, p. 30)

Segundo a autora Aracy Amaral (2006a), na área de artes visuais, a qualidade da obra não é o principal fator que determina o interesse ou não pelo artista. Isto pode ser esclarecido pela perspectiva que europeus e norte-americanos mantêm sobre a arte produzida na América Latina e pela existência de uma discriminação contra ela, alimentada pela falsa ideia de que existe uma única e homogênea "arte latino-americana". A arte latino-americana é muito diversa, múltipla e heterogênea, com diferentes tradições e estilos. No entanto, quando artistas latino-americanos se encontravam no exterior, eles se identificavam uns com os outros devido às similaridades culturais, apesar de terem diferentes expressões artísticas. A autora afirma ainda

[2] Para informações mais detalhadas sobre a periodização realizada por Jorge Schwartz, ler o tópico "Periodização", na Introdução de sua obra "Vanguardas Latino-Americanas", de 2008.

que os norte-americanos são os principais responsáveis por enraizarem estereótipos em relação aos governos latino-americanos, desrespeitando-os e menosprezando-os. Esses estereótipos se estendem à cultura latino-americana, afetando-a negativamente, já que é frequentemente vista como inferior (Amaral, 2006a, p. 37).

> Apesar dessa discriminação real mencionada, e muito mesclada a ela por trazer implícito o desejo de nos projetar como um todo que não somos, apesar das similitudes históricas, sociais e políticas que nos unem, mas numa deculturação indígena-ibérico-africana-asiática que nos caracteriza em dosagens diversas, há eventos que se preparam, visando projetar aspectos da arte de nosso continente. [...] (Amaral, *op. cit.*, p. 40)

Dessa forma, os aspectos populares fizeram gradualmente parte do repertório do âmbito artístico e foram determinantes dentro das vanguardas artísticas latino-americanas. Estas que se desdobraram e se atrelaram a algumas dicotomias. Uma delas é voltada para as questões nacionais e próprias, em contrapartida, ao que era cosmopolita e vindo de fora, do "outro". Outros aspectos seriam estéticos e ideológicos, como a dicotomia entre o centro e a periferia. Dessa forma, Jorge Schwartz (2008) afirma que,

> [...] As tensões resultantes do binômio nacional/cosmopolita ou Brasil/Europa, e que Oswald de Andrade tentou resolver com sua "filosofia antropófaga", já passaram por várias nomenclaturas na crítica latino-americana: "modernidade periférica" (Beatriz Sarlo), "culturas híbridas" (Néstor García Canclini) e "nacional estrangeiro" (Sérgio Miceli). Dependeram de Paris, Berlim, Dresden e Florença, capitais culturais como Buenos Aires, São Paulo, Cidade do México, Montevidéu, Lima. Depois, os satélites dos satélites: Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Cataguazes, Recife, La Plata (Argentina), Puebla (México), Titikaka (Peru), entre outros. (Schwartz, *op. cit.*, p. 23).

Os pensamentos atrelados a sociologia compreendem que os textos presentes nas vanguardas formais não seriam produzidos devido apenas ao avanço econômico, como também encontrariam espaço na periferia, "[...] ou, pelo menos, em certa periferia onde o desejo ardente do novo seria mais forte que as condições objetivas da modernidade." (Schwartz, *op. cit.*, p. 37). Ainda segundo Jorge Schwartz (2008), é possível observar a presença e a influência de pensamentos Marxistas e Trotskistas nesses espaços e textos, como também em certas revistas e manifestos das vanguardas latino-americanas, principalmente na década de 1920 entre os mexicanos, argentinos e brasileiros. Dessa forma, reproduções do "outro" "[...] entre os povos dependentes não é sempre e necessariamente cega, nem a faculdade de criticar é privilégio dos que chegaram em primeiro lugar na corrida da revolução tecnológica e da hegemonia imperialista" (Schwartz, *op. cit.*, p. 37). É necessário compreender o que esses processos de transculturação dos países latino-americanos com os europeus significaram para a arte produzida na América Latina durante as primeiras décadas do século XX.

As cidades da América Latina cresceram rapidamente nos séculos XIX e XX devido à imigração de estrangeiros e de pessoas do interior. Segundo Antonio Berni (1978 *apud* Amaral,

2006a), o crescimento das cidades também foi impulsionado pela importação de produtos, trocados por matérias-primas, cereais e carnes. Esse comércio era anárquico e não ocorreu de forma harmoniosa em todas as atividades, além de se refletir no âmbito cultural (Berni, *op. cit*. *apud*, Amaral, 2006a, p. 77). Buenos Aires e São Paulo se desenvolveram cosmopolitas com diversificadas tradições locais. Ao chegarem às terras atlânticas, os imigrantes, em grande maioria, conheciam apenas o passado de suas próprias tradições, as culturas com passado ancestral e autóctone estavam antes distantes e de certo modo, inacessíveis.

Todos esses elementos, suas mesclas e miscigenações serão importantes para o repertório modernista. Maria Augusta Fonseca (2022), em "Modernismo brasileiro: crítica literária pioneira", ressalta esses aspectos ao abordar Antonio Candido, ao afirmar que

> [...] Ainda, nesse revolver de questões, o crítico também aferiu no repertório modernista a incorporação de traços dominantes da formação local miscigenada, identificando no texto artístico a presença do negro, do indio, do imigrante, do meio colonial de extrato ibérico, que, no seu entender, ajudaram a romper barreiras do preconceito, facultando atitudes de 'desrecalque' em diferentes níveis. Para Antonio Candido, isso levou a mudanças de atitude que, por sua vez, contribuíram para firmar uma visão crítica do nacionalismo. Esse discernimento leva a outro traço que caracterizou as obras do movimento, o tom sério-cômico, extravasado em humor, ironia, sarcasmo, sátira. (Fonseca, *op. cit.*, p. 553).

A partir do exposto, podemos compreender que o que caracteriza a América Latina e nos aproxima são as questões e tensões entre "[...] modernidade e periferia, nacional e estrangeiro, regional e cosmopolita, erudito e popular, elite e povo [...]" (Andrade, 2022, p. 12). Essa cultura é viva, criativa e se expressa de forma plástica, visual e comportamental, refletindo as contradições do nosso continente (Amaral, *op. cit*, p. 77). Para Aracy Amaral (2006a), em "Modernidade e identidade: as duas Américas Latinas, ou três, fora do tempo", de 1990, a terceira América Latina, teria como a "[...] terceira forma de expressão sem falsos preconceitos ou máscaras, a feição popular, seja em seu perfil mexicano/guatemalteco/andino ou atlântico, sempre nos [reconduzindo] de volta à necessidade de esclarecimento de nossas origens" (Amaral, *op. cit*, p. 78). Esta também é marcada pelos nossos aspectos de "sub" e "semi", ou seja, "semidependentes, semidesenvolvidos, semi-sub-desenvolvidos, semicultos" (Amaral, *op. cit.*, p. 78) que, por sua vez, estão diretamente interligados a fatores socioeconômicos e sociais. Estes aspectos se conectam com o fascínio dos europeus e estadunidenses por nossas culturas, ditas como "exóticas" e tropicais. Segundo Aracy Amaral (2008),

> [...] diferentemente de suas vidas reguladas e sistematizadas de anglo-saxões, o pobre de fora de sua sociedade é diferente. Pobreza não tem ordem, não tem padrão, é o caos. E, para eles, o caos é 'o outro', é o escape, tem o rosto da liberdade, da criatividade. Isso é válido igualmente quando o Primeiro Mundo vem procurar no Terceiro artistas peculiares, segundo eles, de nossa cultura. Daí porque não olham nem se interessam por

> artistas urbanos, ‘semelhantes’ aos seus, ou secundários, segundo eles. Isso eles o têm. Buscam o diferente. (Amaral, 2008, p. 83)

Aracy Amaral (2008) também ressalta que o “Terceiro Mundo” e as culturas latino-americanas despertam interesse não apenas por seu valor, mas por uma questão de sobrevivência das culturas que seriam do “Primeiro Mundo” e dominantes (Amaral, *op. cit.*, p. 85).

Ainda segundo a autora Aracy Amaral (2008) em “Cêntricos e ex-cêntricos: que centro? onde está o centro”, de 1990, a busca pelo “diferente” é um princípio básico para a sobrevivência cultural. É preciso se nutrir do outro para crescer e se renovar. Sem isso, a cultura entra em estagnação. Isso explica a história da contínua dependência entre o centro e a periferia, e vice-versa. A própria história da cultura da Europa Ocidental é um exemplo da importância da mescla cultural. Os países europeus incorporaram elementos da cultura germânica, romana, cristã, grega, bizantina e árabe, criando assim suas culturas ricas (Pietri, 1974 *apud* Amaral, *op. cit.*, p. 84). O autor também sugere que a América Latina, por causa de sua cultura mestiça, tem a possibilidade de ser um Novo Mundo. Essa mestiçagem é o resultado da mistura de diferentes culturas e épocas e é uma característica presente em todos os grandes momentos da história da América Latina. No entanto, esse aspecto é visto como algo negativo e até mesmo “impuro” (Pietri, *op. cit. apud* Amaral, *op. cit.*, p. 84).

Nas primeiras décadas do século XX, ser moderno na América Latina significava estar imerso em um contexto singular de hibridação, em que a cultura popular, regional, nacional periférica e de massa se entrelaçavam e dialogavam com as vanguardas artísticas e as influências estrangeiras, buscando identidades nacionais e diálogos com as modernidades. Em “Modernidade em Preto e Branco”, Rafael Cardoso (2022) ressalta que as revistas ilustradas de grande circulação e a publicidade comercial, no Brasil, tiveram um papel fundamental na difusão de um modernismo voltado para o estilo e o entretenimento, alcançando as camadas médias urbanas (Cardoso, 2022). No entanto, a importância cultural dessas revistas e da publicidade ainda é subestimada, em contraste com a atenção dada às formas eruditas de expressão.

Jason Tércio (2022), em “Vira-latas sem complexo: notas sobre a angústia da originalidade nos modernistas”, elenca que “[...] não são apenas países atrasados que imitam ideias e obras estrangeiras e não se pode falar em imitação mecanicista e absoluta, já que a assimilação dos modelos em outros países, periféricos ou não, nunca é passiva [...]” (Tércio, *op. cit.*, p. 431). O autor ainda complementa essa afirmação dizendo que a originalidade não é

absoluta. Desse modo, Tércio salienta "[...] a imitação como influência e vice-versa. Uma imitação positiva, que constituiu parte central na evolução estética e existencial dos modernistas brasileiros em Paris na década de 1920 [...]" (Tércio, 2022, p. 431). Essa influência recíproca entre artistas, incluindo brasileiros e cubanos, e o contexto parisiense resultaram em trocas repletas de conhecimentos e experiências. Essa interação foi significativa para o desenvolvimento da arte moderna brasileira, cubana e latino-americana como um todo.

Segundo Canclini (2019), em "Culturas Híbridas", a hibridação cultural, a mistura de elementos da cultura local com influências estrangeiras, foi um processo marcante na América Latina. Artistas e intelectuais buscaram "reconverter" o patrimônio cultural, adaptando-o às novas condições de produção e mercado. Esse processo de hibridação e reconversão envolveu tanto os setores hegemônicos quanto os populares, que buscavam se apropriar dos benefícios da modernidade. Nesse contexto, a noção de identidade se tornou complexa e relativizada. As cidades, especialmente as megalópoles multilíngues e multiculturais, tornaram-se centros de hibridação, fomentando conflitos e criatividade cultural (Canclini, *op. cit.*).

De acordo com Sergio Miceli, em "Nacional Estrangeiro", a busca por uma arte "nacional estrangeira" que expressasse a identidade local através de linguagens e estilos estrangeiros foi uma das marcas da modernidade latino-americana (Miceli, 2003). As obras dos modernistas refletiam essa hibridação, combinando elementos da cultura local com influências das vanguardas europeias. Ser moderno na América Latina nas primeiras décadas do século XX significava navegar por um contexto de hibridação cultural, de busca por uma identidade nacional e de diálogo com as modernidades. As produções nas diferentes linguagens artísticas são algumas das formas de expressões desse processo.

A partir dessas questões evidenciadas, compreendemos que, dentro das vanguardas latino-americanas, bem como dentro das culturas da América Latina, a dicotomia presente e atrelada às questões do centro e periferia, cultura erudita e massa e, consequentemente, ao que era internacionalista e ao que era próprio e nativista, fazem parte das nossas realidades e aproximações ao longo do século XX, principalmente dentro do contexto das primeiras décadas desse mesmo século. É possível observar esse caráter dual e até mesmo conflitante, assim como as suas reverberações, dentro do campo artístico latino-americano.

1.3 Pluralidades e diversidades do modernismo e das vanguardas latino-americanas.

Os processos das vanguardas na América Latina iniciaram uma década após os da Europa. Existem algumas semelhanças e diversas diferenças, uma delas que já podemos salientar de antemão é que, nos demais países latino-americanos, não ocorre uma celebração tão enfatizada como acontece no Brasil, voltada para os anos de 1922. Segundo Jorge Schwartz (2008),

> [...] Tal vigência pode ser atribuída a vários fatores. Embora seja indiscutível que o modernismo brasileiro é a tentativa mais importante de acertar o passo com as vanguardas internacionais, o caráter nacionalista, de afirmação e reformulação da brasilidade, é tão forte quanto o perfil internacional. Não é por acaso que o *annus mirabilis* de 1922 vem marcado pelos eventos do Centenário da Independência e da fundação do Partido Comunista. [...] (Schwartz, *op. cit.*, p. 24)

Do mesmo modo, Aracy Amaral (2006a) observa, em seu texto "Brasil na América Latina: uma pluralidade de culturas", de 1990, que, quando se aproximava o quinto centenário da chegada de Colombo na América, o mundo hispânico e a Europa preparavam comemorações para esse evento. No entanto, no Brasil, houve pouca movimentação em relação a esses preparativos. Os meios acadêmicos brasileiros pareciam os mais interessados em participar das comemorações. A autora sugere que esse distanciamento ocorre devido à falta de identificação do Brasil com a colonização espanhola. No Brasil, a terra foi tomada dos indígenas, que foram capturados como escravos ou empurrados para o interior. Os indígenas brasileiros foram submetidos à escravidão, ao exílio e ao genocídio. Apesar de sua população reduzida, eles ainda preservam uma cultura rica e resistente, com a qual lutam contra a opressão dos poderes constituídos desde a colonização. A autora também observa que as comemorações dos países da América Latina ocorreram em momentos diferentes, para marcos diferentes. Na América Hispânica, as comemorações foram voltadas para o momento da chegada de Colombo (Amaral, *op. cit.*, p. 69). Para o Brasil, como afirma Jorge Schwartz (2008) as comemorações estavam mais ligadas ao cenário da independência e do modernismo.

Ressaltamos que, no Brasil, 2022 foi um ano atrelado às comemorações dos 200 anos de Independência do país, como também do Centenário da Semana de Arte Moderna de 1922[3].

[3] Fabio Cypriano (2022), na obra "Modernismo em exposição: Tarsila, Portinari e quatro mostras", aborda a importância de 2022, por causa dos cem anos da Semana de 22, afirmando que "[...] espera-se que outras exposições contribuam para aprofundar o debate sobre o modernismo no país. A efeméride certamente não irá passar em branco, e como há novas questões e demandas para a história da arte, em especial aquelas relacionadas à inclusão da produção negra, feminina e indígena, o momento de celebração pode ser também de reparação." (Cypriano,*op. cit.*, p. 659).

Cabe ainda evidenciar que para além dessas datas e comemorações, o Brasil é um país quase continental e, por isso, tivemos e ainda temos "modernismos" múltiplos e plurais que se diversificam ao longo de todo território nacional.

Já os modernismos das primeiras décadas do século XX podiam ou não corresponder ao que estava ocorrendo no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, cidades que eram (e ainda são) consideradas os centros mais urbanizados do Brasil na época. Esse aspecto se difere dos demais países da América Latina, que têm um caráter de maior homogeneidade. Aracy Amaral (2006a), em "História da arte moderna na América Latina (1780-1990)", de 1996, afirma a diversidade dos países e regiões culturais do Brasil e da América Latina. Dessa forma, defende que

> [...] o Brasil, por sua extensão territorial, diferenças climáticas, étnicas e heranças culturais, é um exemplo bem claro dessa dificuldade de nos referirmos a ele como uma cultura única ou pura, que não somos, nem aspiramos a ser, mais que qualquer outro país da América Latina. Não é apenas a presença do português mais o africano mais o indígena o que construiu o nosso perfil, mas as contribuições do imigrante árabe, italiano, alemão, polonês, japonês, entre tantas outras culturas, que penetraram no Sul do Brasil, assim como em São Paulo desde o século XIX, modificando consideravelmente o comportamento, a cultura e o ritmo de vida da população de grande parte do país. Ao mesmo tempo, o projeto construtivo e a tendência conceitual nas artes absorveram também muito da improvisação, do sentido de humor da tradição brasileira mais genuína, e, assim, a arte dita culta ou erudita se contamina com o popular na medida em que a inspiração popular também se contamina pela herança construtiva. E persiste, simultaneamente, uma figuração expressiva, de denso erotismo, em regiões do Nordeste, nas quais a presença do imigrante não se fez sentir e onde a herança afro-sertaneja, ou afro-indígena, é muito intensa, bem como no Norte do Brasil. Já o misticismo é uma marca da produção artística contemporânea do estado de Minas Gerais, muito zeloso de sua autonomia e tradição culturais. (Amaral, *op. cit.*, p. 132)

Entendemos que ocorreram diversos modernismos na América Latina, inclusive dentro do Brasil. Humberto Hermenegildo de Araújo (2022), em "Vislumbres modernistas no nordeste dos anos 1920: dos eventos às publicações", elenca sobre os modernismos na região nordeste e suas colaborações,

> As colaborações dos nordestinos nas revistas de circulação nacional não deixavam de ser um reflexo de forças que agiam da periferia em direção ao centro intelectual do país. Nesse sentido, se aquelas revistas divulgavam nas regiões o programa modernista, recebiam de volta, em forma de colaborações, correspondências, adesões e até repúdios, um conjunto de manifestações discursivas refratadas que, de algum modo, definiram também os rumos do movimento. (Araújo, *op. cit.*, p. 383)

No entanto, Jorge Schwartz (2008) e Aracy Amaral (2006a) defendem que o modernismo dos anos 1920, bem como a Semana de 1922, foram um marco de extrema significância para o nosso cenário cultural. Dessa forma, Jorge Schwartz (*op. cit.*) afirma que

> [...] a Semana de 22 representa - por sua amplitude (literatura, escultura, música, pintura, arquitetura), descentralização geográfica (São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Rio Grande do Sul etc.) e pela intensidade polêmica - decididamente o mais fértil dos movimentos de vanguarda do continente. (Schwartz, *op. cit.*, p. 30)

Do mesmo modo, Aracy Amaral (2006a) ressalta que "[...] o marcante Modernismo brasileiro nos anos 20 significou, simultaneamente, um anseio de afirmação de brasilidade e, ao mesmo tempo, a necessidade de atualização de nossa linguagem plástica […]" (AMARAL, *op. cit.*, p. 70). Já Maria Augusta Fonseca (2022) colabora com o pensamento de Amaral (2006a) e Schwartz (2008) ao elucidar que

> Decorridos cem anos da jovem Semana de Arte Moderna,[I] marco inaugural do movimento modernista brasileiro, é preciso que a distância não nos deixe naturalizar, banalizar ou mistificar este acontecimento ímpar de nossa vida cultural no século XX. Apesar do estardalhaço festivo, o evento não foi tirado de uma cartola de mágico. A Semana de 22 foi pensada e preparada por um grupo de artistas e intelectuais sérios e irreverentes, a maior parte pertencente à elite paulistana, em decidida atitude contra o marasmo da vida intelectual de seu tempo. [...] (Fonseca, *op. cit.*, p. 547)

Gênese de Andrade (2022) é outra autora que colabora para a compreensão da Semana de 22 como evento que foi, e continua sendo, importante para a História da Arte brasileira. Ela elucida que o evento continua sendo revisitado e debatido, seja de modo favorável ou não:

> Nenhum outro evento artístico na América Latina rende uma bibliografia tão extensa nem entusiasmadas comemorações em publicações e em apresentações públicas a cada dez anos, chegando ao centenário com a mesma polêmica vitalidade, capaz de despertar as mesmas reações passionais para enaltecê-lo e detratá-lo. (Andrade, *op. cit.*, p. 635)

Jorge Schwartz (2008) destaca que o "espírito de grupo" foi um elemento significativo entre os vanguardistas latino-americanos, sendo observado apenas no Brasil e na Argentina. No primeiro, através dos participantes e responsáveis pela Semana de Arte Moderna de 1922; e no segundo, por meio da *Revista Martín Fierro* (1924-1927). No entanto, nessa colocação específica, discordamos do autor. Em Cuba, é possível perceber a característica que o autor chama de "espírito de grupo" desde o fim do século XIX e, principalmente, no início do século XX, culminado no surgimento da *Revista de Avance* (1927-1930) e na *Exposición de Arte Nuevo* de 1927 (Silva, 2019).

Acreditamos que seja necessário destacar alguns aspectos que estavam atrelados às vanguardas latino-americanas. O primeiro deles é a questão do papel do mecenato nesse período, que vinha principalmente dos próprios participantes desses movimentos e que, em sua grande maioria, faziam parte da elite pensante e cultural de suas localidades (Schwartz, 2008, p. 26). Ou seja, os artistas e intelectuais da vanguarda latino-americana geralmente eram detentores dos saberes teóricos, práticos e monetários. Outro fator de suma importância é que as vanguardas latino-americanas não foram coesas, uniformes ou sólidas como um cristal de rocha (Schwartz, *op. cit.*, p. 34). É impensável analisar as vanguardas latino-americanas por meio de uma leitura estática e uniforme, sem levar suas dissonâncias em consideração. Dessa forma Jorge Schwartz (2008) salienta que

> Basta atentar para a fecundidade de alguns desses itinerários quando vividos por intelectuais como Vallejo, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Borges, Carpentier ou Mariátegui; e basta deter-se na forjadura de certos conceitos polêmicos (como "nacionalismo pragmático" e "nacionalismo crítico", de Mário; "antropofagia", de Oswald; "nação incompleta", "esboço de nação", de Mariátegui; ou, em outra perspectiva, "realismo mágico", de Asturias, e "real maravilhoso", de Carpentier) para reconhecer nessas invenções de pensamento e fantasia o trabalho de uma razão interna e a expressão de uma fome de verdade. (Schwartz, *op. cit.*, p. 35)

Artistas e intelectuais, cada um à sua maneira, meio e tempo, uniram-se na busca por suas próprias verdades e pela essência de seus locais de origem. Ao incorporar o "outro", buscavam uma identidade enraizada em suas origens. Jorge Schwartz (2008) também destaca esse processo:

> [...] A poesia bebe no poço da memória e da visão, mas o poeta modula a sua frase na pauta surpreendente do imaginário para onde confluem as percepções da vigília cotidiana e os sonhos de um vivido sem margens precisas. Para compor a verdade da poesia (e esta é a lição de uma vanguarda que vem dos pré-românticos) entram com iguais direitos o real, o irreal, e essa zona móvel entre o real e o irreal que se chama o possível. (Schwartz, *op. cit.* p. 36)

A modernidade nas artes visuais na América Latina se expressa de forma diferente em cada região, mas todos os movimentos compartilham um desejo de afirmação local e uma linguagem atualizada, vinculada às inovações ocorridas após o Cubismo na Escola de Paris. Dessa forma, Aracy Amaral (2006a) traz como exemplo dessa diversidade de projeção imagética o "[...] muralismo mexicano à introspecção de um Xul Solar, no construtivismo saboroso de uma Tarsila dos anos 20 ou na poética visual de um Di Cavalcanti. Por todos, contudo, permeia um desejo de afirmação local mesclado a uma linguagem atualizada, 'moderna' [...]" (Amaral, *op. cit.*, p. 75).

O modernismo nas culturas latino-americanas é marcado por uma dualidade entre um desejo de esquecer e um desejo de afirmar as feições rurais, caipiras ou mestiças, as quais são resultantes do colonialismo ibérico e de um século XIX marcado por conflitos e problemas sociais. Nas artes visuais, o cientificismo positivista foi um marco para a América Latina. Nas últimas décadas do século XIX, os artistas começaram a se concentrar em sua identidade local. Criticaram a sociedade e a política através da caricatura e da produção gráfica. Gradualmente, também começaram a revelar suas manifestações populares na música e na dança, sendo o México um dos pioneiros nesse movimento de autovalorização. Aracy Amaral (2006a) ressalta alguns desses aspectos em outros locais, como também

> [...] na Argentina de Borges, este escritor, nos anos 20, debate as origens milongueiras — africanas — do tango montevideano, sem dúvida por influência da Colônia do Sacramento, raízes do tango argentino. Ao mesmo tempo, no Brasil, o samba e o maxixe são ritmos que começam a ser resgatados pelos modernistas, e Heitor Villa-Lobos se volta para os temas musicais de origem brasileira (sem esquecer a influência recebida antes por Darius Milhaud da música popular brasileira, quando secretário no Rio de

> Janeiro do embaixador Paul Claudel, durante a Primeira Guerra Mundial). No falar, na plástica e no escrever, Tarsila, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Antonio de Alcântara Machado estão atentos à visualidade e ao comportamento popular, [...]. (Amaral, 2006a, p. 75).

Aracy Amaral (2006a) ainda fala de uma modernidade na América Latina dividida em duas categorias: a dos países das culturas ancestrais, maia, mexicana e andina, e a dos países da área atlântica, que não teriam uma "sólida cultura ancestral". Nesse segundo caso, estão inseridos "[...] Venezuela, Brasil, Uruguai, Argentina e parte do Chile. [...]" (Amaral, *op. cit.*, p. 77). Divergimos da autora, já que esses países possuem uma sólida cultura ancestral; no entanto, ocorreu um apagamento dessas culturas, principalmente devido à ação dos colonizadores, que consideravam suas origens "selvagens" e "não-civilizadas". Desse modo, essas regiões também podem ser classificadas, segundo Marta Traba (1978, *apud* Amaral, *op. cit.*), como "áreas abertas" e "áreas fechadas", categorias que se aproximam do modo que Darcy Ribeiro caracteriza o homem da América Latina, como "povos testemunhos", "povos novos" e "povos transplantados" (Traba, *op. cit. apud* Amaral, *op. cit.*, p. 77), sendo formas menos problemáticas e mais abrangentes de categorizar esses locais.

Dessa forma, o que era particular, próprio, de cada cultura, de cada local, de cada artista e intelectual, tornou-se parte de um projeto narrativo que visava uma universalização, ou seja, "[...] o 'particular' - aquele recanto onde mora Deus, na bela frase de Warburg - oferece o meio mais feliz de sondar a face enigmática do universal" (Schwartz, 2008, p. 36). O cenário latino-americano deveria deixar de ser exótico e, para isso acontecer, não poderia mais estar vinculado à perspectiva do "outro" europeu e sim ao olhar daqueles que faziam parte do local. Contudo, é necessário esclarecer que, mesmo que fosse um olhar interno, em muitos dos casos, artistas e intelectuais das vanguardas latino-americanas retrataram realidades nas quais não estavam completamente inseridos. Eles percebiam certas realidades como componentes da identidade nacional, porém nem sempre essas realidades faziam parte de suas vidas e vivências cotidianas, tanto em questões de localização quanto financeiras.

Cabe ainda ressaltar que, em conjunto com as questões particulares dos artistas e intelectuais, se atrelava o pensamento de "ruptura" com as práticas e questões acadêmicas, que eram consideradas "realistas" ou "de cópia servil" (Schwartz, 2008, p. 36). As buscas pelos "espírito novo" e "espírito moderno" aproximaram todos aqueles que eram tidos como modernos e vanguardistas. Contudo, eles ainda mantinham processos de continuidade de seus antecessores e das questões acadêmicas, sendo falsa essa ideia de ruptura completa. Jorge Schwartz (*op. cit.*) evidencia como o principal processo moderno nas vanguardas estéticas a

"[...] 'autonomização' da arte, na medida em que são movimentos análogos à divisão crescente do trabalho e à especialização técnica das sociedades industriais avançadas (Schwartz, 2008, p. 36). Contudo, discordamos do autor nesse tópico, já que compreendemos as revistas de vanguarda e as formas de produções artísticas durante o modernismo presentes nesses periódicos como um espaço de convivência e de trabalho em conjunto. Neles, não ocorre uma segmentação autônoma entre as artes plásticas e a literatura, sendo essas vistas em diálogo enquanto linguagens artísticas.

Aracy Amaral (2006a), em seu texto "Modernidade e identidade: as duas Américas Latinas, ou três, fora do tempo", de 1990, traz uma breve síntese da obra de Octavio Paz (1972). O autor destaca que a modernidade é caracterizada pela quebra com a tradição, mas que essa ruptura é, na verdade, uma forma de continuidade. A modernidade é crítica ao passado, mas não o nega. Ela é um novo momento histórico que surge da oposição ao antigo, mas que não se separa dele (Paz, *op. cit. apud* Amaral, *op. cit.*, p. 73). Através dessa análise de Aracy Amaral (*op. cit.*,) sobre a obra de Octavio Paz que trata da modernidade, percebemos três aspectos fundamentais: a ruptura com a tradição; a continuidade da tradição em oposição ao passado; e o presente como experiência singular. Em relação à arte, compreendemos que, para o autor, a crítica é o que distingue a arte moderna da arte de outras épocas. Quando a arte deixa de ser crítica, isso marca o fim da modernidade. A arte moderna, então, se transforma em uma tradição imóvel e perde sua vitalidade.

A autora Aracy Amaral (2006a) também destaca, em "História da arte moderna na América Latina (1780-1990), de 1996, a importância de teóricos como Juan Acha e Nestor Garcia Canclini para a compreensão dos processos atrelados à modernidade e às vanguardas latino-americanas. Esses intelectuais são reconhecidos pela realização de trabalhos de suma importância. No caso de Canclini, ao deslocar-se da Argentina para o México, ele pôde "[...] refletir sobre o confronto de culturas tão desiguais, assim como sobre peculiaridades da produção artesanal popular do continente, ou temas como migrações e criatividade, transterritorialidade, entre outros" (Amaral, *op. cit.*, p. 132). A autora também ressalta, em "Modernidade e identidade: as duas Américas Latinas, ou três, fora do tempo", de 1990, que diversos intelectuais estudaram e tentaram achar respostas e soluções para as problemáticas da América Latina. Entre eles, Juan Acha, através de seus estudos sobre a arte latino-americana, nos forneceu uma visão abrangente sobre o fenômeno da nossa criatividade. Ele defendeu que uma crítica latino-americana autêntica deve se basear em nossa realidade (Amaral, *op. cit.*, p. 73).

É importante considerar essas reflexões e autores ao abordar a questão da Modernidade e identidade no contexto latino-americano. Segundo Aracy Amaral (2006a), a falta de um passado histórico consolidado e de uma "tradição" nos círculos artísticos da América Latina influenciaram a necessidade de revisar e retomar aqueles que seriam os "nossos" valores. Discordamos da afirmação da autora, pois os países latino-americanos têm um passado histórico consolidado e tradições ricas que permanecem vivas em seus povos e culturas. Algumas dessas tradições e costumes, embora não documentadas pelos colonizadores, resistem até hoje.

Atualmente, essas histórias e tradições que foram propositalmente apagadas da escrita da história ocidental têm sido buscadas e reescritas por diversos pesquisadores e intelectuais. O artigo de Renata Aparecida Felinto dos Santos (2022), "Representação, representatividade e necropolítica nas artes visuais", discute a representação dos afrodescendentes nas artes visuais, destacando a invisibilidade de suas lutas e identidades, bem como a desconexão dos artistas modernistas com a realidade desses indivíduos. A autora critica a forma idílica e delirante com que artistas brancos retrataram a população negra e como os planos de urbanização das cidades contribuíram para a exclusão e marginalização dessa população. Já o texto "Jaider Esbell, Makunaimã manifesto e a cosmopolítica da arte indígena contemporânea", de Marília Librandi (2022), analisa a obra do artista indígena Jaider Esbell, com foco em seu "Makunaimã Manifesto" e na "cosmopolítica da arte indígena contemporânea". A autora explora como Esbell buscava romper com as visões estereotipadas dos povos indígenas, reivindicando uma arte indígena contemporânea que dialogasse com o mundo globalizado sem perder suas raízes e ancestralidade. Librandi (*op. cit.*) sublinha o manifesto como um ponto crucial na batalha pelo reconhecimento e apreciação da arte indígena contemporânea. Essas obras, entre tantas outras, contribuem para a construção de uma narrativa histórica mais plural e diversa, que reconhece a importância de diferentes povos, etnias e suas culturas.

Voltando ao período do modernismo, houve ânsias por renovações artísticas, pautadas nas buscas por raízes históricas e culturais. Essas raízes poderiam ser nossas próprias, ligadas à terra, à natureza, às paisagens ou relacionadas aos povos originários da América Latina que existiam antes da chegada dos europeus (Amaral, 2006a, p. 74). Podemos afirmar ainda que essas raízes estão conectadas aos processos transculturais que ocorreram devido à escravidão dos diversos povos e etnias que foram trazidos do continente africano para a Latinoamérica, à mestiçagem e ao negro.

> Na América Latina, Modernidade tem a conotação de novo, como em toda parte. Só que o novo, para nós, chegou impregnado de um sentido de auto-afirmação. O 'moderno', na Europa de fim de século, trazia implícito um comportamento urbano que exaltava a

> cidade, o fenômeno da multidão, de solidão, por tudo isso muito vinculado também a um sentido romântico dos novos tempos. Já entre nós, no meio das artes plásticas, essa postura ocorre num momento em que se repensa o nacional em termos de valorização do popular, simultaneamente à descoberta do internacionalismo da Escola de Paris, ponto de encontro da intelectualidade e meio artístico da época. É o tempo do nascer da industrialização em nossos países, e o adensamento demográfico das cidades traz, em especial em São Paulo, no Brasil, uma alteração de comportamento em função da chegada de uma massa de imigrantes, cujas tradições são diversas daquelas do português que nos colonizara ou da cultura do africano que fora elemento de mestiçagem fundamental e a mão-de-obra na mineração e na agricultura dos primeiros séculos de ocupação européia. Ou seja: em reação ao desvairo dos ecletismos do fim do Oitocentos, o desejo do auto-reencontro. Claro está ser essa uma postura romântica: o novo é sermos nós mesmos, proposição difícil de encarar teoricamente, mais difícil ainda de ser posta em prática. Afirmação de valor, que começa no México a partir de 1910 e assumirá um caráter indigenista-nacionalista político na América Central e área andina. [...]. (Amaral, *2006a*, p. 74-75).

Ao confrontarmos as diversas perspectivas apresentadas, torna-se crucial a elaboração de um fio condutor que una as reflexões sobre modernidade e identidade no contexto latino-americano. As divergências e convergências entre os autores aqui citados nos permitem construir um panorama mais amplo e complexo do tema em questão.

A análise de Aracy Amaral (2006a) sobre a suposta falta de tradição na América Latina serve como ponto de partida para aprofundarmos a discussão. Ao refutarmos tal ideia, reconhecemos a existência de tradições ricas e plurais que foram marginalizadas pela narrativa eurocêntrica. Essa contraposição nos leva a questionar os critérios de validação da história e, por consequência, a valorizar as vozes silenciadas.

Como mencionado por Amaral (2006a), a busca por raízes torna-se um elemento central na compreensão do modernismo latino-americano. Essas raízes, que se entrelaçam com a terra, a natureza, os povos indígenas e a herança africana revelam a complexidade da formação cultural da região.

A partir desse ponto, podemos articular as contribuições de outros autores para enriquecer a nossa análise. Um desses autores é Sérgio Miceli (2003) que destaca a importância das interações entre artistas e colecionadores estrangeiros em Paris, mostrando como essas trocas moldaram as vanguardas tanto na Europa quanto na América Latina e salientando a dinâmica entre centro e periferia na produção artística modernista:

> [...] as interações artísticas entre centro e periferia deixaram marcas profundas tanto nas linguagens e produtos das vanguardas emergentes fora da Europa, como nas encomendas e obras de mestres atuantes em Paris, desejosos de satisfazer à demanda estrangeira por obras modernistas ma non troppo. [...] (Miceli, *op. cit.,* p. 15)

Já Rafael Cardoso (2022) problematiza a visão tradicional do modernismo brasileiro, instigando-nos a valorizar as manifestações da cultura popular e de massa, que foram frequentemente excluídas do cânone:

> Ao examinar as fontes primárias com um mínimo de isenção, salta aos olhos o grau de experimentação e inovação formal ocorridas em áreas antes pouco valorizadas da cultura visual e material, como o design gráfico, em contraposição ao domínio fortemente patrulhado das ditas belas-artes. [...] Esses impressos atingiam um grande público e impactavam atitudes e comportamentos para além do âmbito restrito das elites — fato que os torna mais interessantes em termos históricos, não menos. [...] (Cardoso, 2022, p.32)

E Néstor García Canclini (2019) explora a hibridação como um processo fundamental nas culturas latino-americanas, questionando a ideia de culturas nacionais "puras" e "autênticas", e reconhece a complexidade dos processos de formação identitária na América Latina,

> Tanto os tradicionalistas quanto os modernizadores quiseram construir objetos puros. Os primeiros imaginaram culturas nacionais e populares "autênticas"; procuraram preservá-las da industrialização, da massificação urbana e das influências estrangeiras. Os modernizadores conceberam uma arte pela arte, um saber pelo saber, sem fronteiras territoriais, e confiaram à experimentação e à inovação autônomas suas fantasias de progresso. As diferenças entre esses campos serviram para organizar os bens e as instituições. O artesanato ia para as feiras e concursos populares, as obras de arte para os museus e as bienais. (Canclini, *op. cit.*, p. 21)

A busca por uma arte "brasileira", a influência das vanguardas europeias e a necessidade de adaptar as novas tendências à realidade local também contribuíram para a diversidade do modernismo. Em suma, o modernismo e as vanguardas latino-americanas foram um caldeirão de ideias, influências e expressões moldadas por um contexto histórico singular e pela busca por uma identidade nacional em diálogo com a modernidade.

Explorando as questões e aspectos mencionados, torna-se evidente a existência de múltiplos modernismos e vanguardas, tanto dentro de países específicos quanto em regiões culturais afins. Profundamente entrelaçados com as diversas configurações culturais latino-americanas, tais movimentos refletem a complexidade de uma América Latina que, enquanto conceito, abrange um vasto território marcado por processos históricos e ancestralidades distintos. Esses elementos diversos constituíram o repertório fundamental na busca por identidades próprias dentro do contexto da modernidade e das vanguardas do início do século XX.

Assim, compreendemos que o modernismo e as vanguardas latino-americanas da década de 1920 foram cunhados por riquezas de expressões e perspectivas. Essa pluralidade, impulsionada por um contexto de intensas transformações sociais, políticas e culturais, além da busca por identidades nacionais, se manifestou nas interações dinâmicas entre artistas e colecionadores. Evidenciou-se em centros e periferias, nas diversas interpretações do modernismo e na constante hibridização cultural.

Ao tecermos essas reflexões, reconhecemos que o modernismo latino-americano foi um campo de experimentação e inovação, marcado por uma pluralidade de vozes, influências e expressões. As revistas estudadas nesta dissertação, Klaxon, Antropofagia e *Avance*, servem como exemplos dessa diversidade, refletindo as buscas, os questionamentos e as aspirações de uma geração de artistas e intelectuais que se empenharam em construir identidades nacionais em diálogo com as modernidades.

1.4 Memórias individuais e coletivas: liberdade para a construção do repertório das revistas de vanguarda latino-americanas

Apesar de todas as diferenças, é perceptível o "espírito de grupo" nas múltiplas regiões latino-americanas, que corroborou com a busca dos panoramas para suas vanguardas e modernidades. Levando em consideração suas particularidades, baseadas em suas histórias, costumes e aspectos compreendidos como parte de suas tradições locais, cada região evidenciou, a seu modo, suas questões no âmbito artístico das primeiras décadas do século XX. Apesar de suas distâncias e alteridades, os mais diversos países da América Latina que não se assemelhavam tanto em características dentro do campo cultural demonstravam explorar os mesmos conceitos e ideias: a busca pelas suas próprias questões artísticas e culturais.

Outro ponto importante dentro das vanguardas latino-americanas que caminha junto ao "espírito de grupo" é o princípio da liberdade. As liberdades construtiva, expressiva e, principalmente, estética são essenciais para as vanguardas artísticas (Schwartz, 2008, p. 37). Formar, pensar e exprimir de forma livre é o que elas buscavam através do "espírito novo", sendo as vanguardas latino-americanas as responsáveis por transmitir esse princípio em seus contextos nacionais (Schwartz, *op. cit.*, p. 38) e regionais:

> [...] O senso da liberdade propicia, de um lado, a disposição de agir ludicamente no momento de criar formas ou de combiná-las, e, de outro, amplia o território subjetivo, tanto na sua conquista de um grau mais alto de consciência crítica (pedra de toque da modernidade), quanto na direção, só aparentemente contrária, de abrir a escrita às pulsões afetivas que os padrões dominantes costumam censurar. (Schwartz, *op. cit.*, p. 37)

A sede de liberdade permitiu que os artistas e intelectuais das vanguardas latino-americanas ansiassem por ir além. No entanto, durante esse trajeto, voltavam-se para suas próprias experiências e vivências, vitais e sociais, que consideravam significativas (Schwartz, 2008, p. 38). Novos termos e limites serão possibilitados pela liberdade e seus desdobramentos

que, por sua vez, caminham em conjunto com a opção. Esses dois fatores serão determinantes para que os envolvidos nas vanguardas latino-americanas se voltem para essa busca por "identidade".

> Os freios tinham sido arrancados, a hora era de partir, sim, mas para onde? Para a própria história social, para a própria história subjetiva. César Vallejo, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, José Carlos Mariátegui, Leopoldo Marechal: nomes que definem exemplarmente esse percurso. O que lhes dera o conhecimento íntimo que tiveram do futurismo italiano e russo, do expressionismo alemão, do surrealismo francês? O desejo de uma nova experiência intelectual e expressiva, que imediatamente os apartou dos clichês, meio naturalistas, meio parnasianos, da belle époque, e os lançou de cheio à busca do 'caráter' ou 'não-caráter' brasileiro, peruano, argentino: uma aventura então prenhe de sentido estético e vastamente social e político. (Schwartz, 2008, p. 38)

O artista latino-americano, estimulado pelo conhecimento do "outro", olhou para si mesmo e encontrou um rosto humano universal em sua própria cultura, "[...] nos seus cantos e mitos, nas paixões do cotidiano e nas figuras da memória" (Schwartz, 2008, p. 39). Dessa forma, as pesquisas nas próprias culturas alcançaram níveis distintos de originalidade quando comparadas com as produções literárias europeias contemporâneas. Sendo "[...] notável diversidade das formações sociais latino-americanas e de seus ritmos de desenvolvimento que explica as diferenças quanto aos resultados artísticos e ideológicos obtidos pela literatura pós-vanguardista" (Schwartz, *op. cit.*, p. 39). Com suas misturas de influências europeias, indígenas e africanas, as culturas latino-americanas inspiraram um tipo de literatura única e diferente da literatura das metrópoles europeias.

Jorge Schwartz (2008) chama de "vanguarda enraizada" os projetos estéticos que encontraram "[...] no seu próprio habitat os materiais, os temas, algumas formas e, principalmente, o *ethos* que enforma o trabalho de invenção" (Schwartz, *op. cit.*, p. 39). No entanto, afirma que essa metáfora pode soar, de forma equivocada, como naturalista:

> Um escritor "se enraíza" de modos diversos. Pode sentir e comunicar um enorme prazer na descrição da superfície mais humilde do seu ambiente, e então fará um veraz e vivaz neo-realismo; mas pode também, se for esta a sua vocação, sondar o subsolo mítico da infância e descobrir nos labirintos da memória os arquétipos do amor e da morte, da esperança e do medo, da luta e da resignação, sentimentos que habitam as narrativas de todas as latitudes. [...] (Schwartz, *op. cit.*, p. 40)

Alguns desses exemplos seriam, no caso do Brasil, as obras de Graciliano Ramos que retratam a carência desoladora do sertanejo nordestino de forma realista e sem preconceitos. E, no caso de Cuba, a influência de Fernando Ortiz, pesquisador das tradições populares e da economia afro-antilhana, que inspirou a poesia mulata de Nicolás Guillén e Alejo Carpentier a se aprofundar no passado local (Schwartz, 2008, p. 41). Podemos ainda acrescentar, para o caso brasileiro, os nomes de Mário de Andrade, com sua obra Macunaíma, e as obras de Tarsila do Amaral, que mesmo de forma problemática, se voltam para aspectos próprios e abordam a figura

do negro. A arte latino-americana que se desenvolveu nas primeiras décadas do século XX foi marcada, segundo Jorge Schwartz (2008), por uma mistura de memória individual, memória grupal, expressão romanesca e pesquisa antropológica. Essa arte representou um divisor de águas entre uma abordagem convencional e naturalista das formações sociais latino-americanas e uma reconstrução afetiva e politicamente empenhada do cotidiano dessas formações.

Fica clara a relação entrelaçada desses novos movimentos artísticos de vanguarda na América Latina com as questões políticas e revolucionárias do início do século XX. Artistas e intelectuais foram marcados pelas revoluções mexicana e russa de modo que, segundo Dawn Ades (1997),

> [...] O impacto da revolução mexicana foi enorme, e as atividades dos pintores muralistas ao interpretar e disseminar os ideais da revolução, promovendo a idéia de uma arte para o povo e ajudando na concretização de um nacionalismo cultural sob condições revolucionárias, foram sentidas para além das fronteiras do México e constituíram-se em importantes fatores nos debates relativos à arte e à cultura contemporâneas. (Ades, *op. cit.*, p.125).

Dessa forma, os manifestos, as revistas, exposições e conferências foram os meios utilizados pelos grupos e movimentos de vanguarda para promover suas ideias, temáticas e questões inovadoras ao longo da década de 1920. Eles acreditavam que alcançariam maior contingente de pessoas através desse formato e, de forma utópica, pensavam que abarcariam também as camadas mais populares e massificadas. Tal aspecto é contraditório, principalmente devido ao caráter elitista desses periódicos que, além de serem comercializados, traziam diversos textos em outros idiomas, que só poderiam ser compreendidos por aqueles que obtinham estudo.

A autora Dawn Ades (1997) cita algumas das revistas latino-americanas acompanhadas do ano de suas fundações, nas quais considera como as mais significativas "[...] *Klaxon* (1922) e a *Revista de Antropofagia* (1928), em São Paulo; *Actual* e *El Machete* (1924), no México; *Martín Fierro* (1924), em Buenos Aires, e *Amauta* (1926), no Peru. [...]" (ADES, *op. cit.*, p.125). A autora ainda ressalta que

> [...] Os debates nelas desenvolvidos e os pronunciamentos contidos nos manifestos (muitos dos quais figuram no Apêndice) revelam que havia uma série de resistências fundamentais e áreas de divergência. Enquanto muitos movimentos mantinham o princípio da unidade orgânica da revolução na arte e na política (*El Machete*, como a voz do Sindicato de Trabalhadores Técnicos, Pintores e Escultores, por exemplo, e *Amauta*), outros insistiam na autonomia artística. As opiniões, aqui, variavam bastante, e também variavam nos debates sobre outras questões básicas do ponto de vista sociocultural, artístico e literário. A ruptura com o passado, embora poucas vezes expressada tão brutalmente quanto no futurismo ou no dadaísmo, era, em geral, de alguma maneira, afirmada; às vezes, na forma de um elogio mais ou menos direto à modernidade, mas o mais freqüente era ver a tradição sendo reavaliada e rejeitados o período colonial e a cultura europeizada do século XIX, em troca de uma tradição

> cultural indígena de mais fortes raízes. [...] O nacionalismo por oposição ao internacionalismo e o regional como idéia contrária àquilo que é central e cosmopolita foram também questões primordiais, especialmente no Brasil. (Ades, 1997, pp. 125-126).

Através desta colocação de Dawn Ades (1997), podemos entender algumas questões que perpassam a construção e contextualização das revistas e dos manifestos de vanguarda da década de 1920.

Além disso, podemos verificar, através de Ades (1997) e Schwartz (2008), que a liberdade expressiva foi fator determinante para as modernidades e vanguardas da América Latina. Essa liberdade também foi responsável para que os grupos, compostos principalmente por artistas e intelectuais, se voltassem para suas próprias experiências e vivências e, consequentemente, para as questões de identidade. Já que para além das memórias individuais, vincularam-se às dos grupos sociais e as suas pesquisas. Sendo assim, a questão do nacionalismo, do regional, do que era próprio a cada país e do nativismo passou a fazer parte do repertório cultural, imagético e textual desses periódicos.

As revistas de vanguarda latino-americanas da década de 1920, como Klaxon, Antropofagia e *Avance*, foram palco de um rico processo de construção de repertório, impulsionado pela liberdade criativa e pela busca por uma identidade nacional. Artistas e intelectuais encontraram nessas revistas um espaço para expressar suas memórias individuais e coletivas, dialogando com a tradição e a modernidade.

A liberdade estética e a busca por vanguardas que fossem "próprias" permitiram que os artistas latino-americanos explorassem temas e formas ligados à sua própria cultura, como o folclore, a cosmologia indígena e a cultura popular. Canclini (2019) enfatiza que:

> Os estudos sobre narrativas identitárias com enfoques teóricos que levam em conta os processos de hibridação (Hannerz; Hall) mostram que não é possível falar das identidades como se se tratasse apenas de um conjunto de traços fixos, nem afirmá-las como a essência de uma etnia ou de uma nação. A história dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articulados pelos grupos hegemônicos em um relato que lhes dá coerência, dramaticidade e eloquência. (Canclini, *op. cit.*, p. XXIII)

Assim, as memórias individuais e coletivas se entrelaçaram na construção de um modernismo latino-americano múltiplo e diverso, que se expressou nas páginas dessas revistas.

Esses periódicos são o espaço onde as expressões artísticas possuem papel, relação e intuito horizontal de divulgar e semear as ideias e os ideais modernos das vanguardas latino-americanas. Contribuem conjuntamente para entender questões de nativismo e identidade. Esses

aspectos eram expressos nas páginas das revistas de vanguarda, materializando e sintetizando pensamentos e memórias individuais e coletivas de seus responsáveis.

1.5 O papel das revistas: vozes dissonantes em tempos de transformação

As revistas de vanguarda latino-americanas da década de 1920, como Klaxon, Antropofagia e *Avance*, não se limitaram a ser veículos de expressão artística e literária. Elas desempenharam um papel fundamental como plataformas de disseminação das ideias, como também trouxeram questões relacionadas aos aspectos culturais, políticos e sociais.

No Brasil, Klaxon e Antropofagia foram porta-vozes do modernismo paulista em dois distintos momentos, respectivamente: 1922 e 1928. Essas revistas buscavam, de forma utópica, romper com o conservadorismo e a tradição, propondo uma nova estética e uma nova visão de mundo. As revistas publicaram manifestos, poemas e artigos que criticavam o gosto artístico em voga, o atraso cultural e a dependência econômica do país. Canclini (2019) destaca que as "[...] elites cultivam a poesia e a arte de vanguarda enquanto as maiorias [eram] analfabetas" (Canclini, *op. cit.,* p. 25).

Essa crítica social é importante para a contextualização desses periódicos, já que eram idealizados e realizados por membros da elite cafeeira e oligárquica paulista que frequentemente se abstiveram das temáticas relacionadas às desigualdades sociais e raciais, como a exploração dos trabalhadores e a discriminação contra os negros. Contudo, Cardoso (2022) destaca que a identidade brasileira está intrinsecamente ligada às contribuições afro-brasileiras que "[...] integram sua formação de modo tão visceral" (Cardoso, *op. cit.*, p. 44).

Em Cuba, a revista *Avance* se destacou pela crítica à dominação política e cultural dos Estados Unidos, que mantinha forte influência sobre a ilha desde o final do século XIX. A revista publicou artigos e ensaios que denunciavam a exploração econômica, a corrupção política e a imposição de valores estrangeiros. A revista também trouxe conteúdos que salientavam as questões afro-cubanas e das culturas latino-americanas.

As revistas Klaxon, Antropofagia e *Avance* desempenharam, portanto, um papel fundamental na propagação de ideias que estavam em voga e foram consideradas na construção de uma consciência nacional em seus respectivos países. Elas abriram espaço para novas vozes

e ideias, questionando o status quo e propondo alternativas, até então, novas para o futuro de seus respectivos locais.

Além disso, essas revistas também contribuíram e contribuem para o debate sobre as modernidades e a tradição, buscando conciliar a valorização da cultura local com a incorporação de elementos da cultura estrangeira. Canclini (2019) destaca que a "[...] hibridação, como processo de interseção e transações, é o que torna possível que a multiculturalidade evite o que tem de segregação e se converta em interculturalidade [...]" (Canclini, *op. cit*., p. XXVI-XXVII). Em suma, as revistas de vanguarda latino-americanas da década de 1920 foram importantes instrumentos para a colaboração das construções relacionadas às identidades nacionais, ao nativismo e às modernidades.

As revistas Klaxon, Antropofagia e *Avance* são, assim, veículos e difusores de novas ideias. Discutiremos como essas revistas contribuíram para o debate sobre a identidade nacional, as modernidades e as questões sociais, e como influenciaram a produção artística e intelectual da época.

1.6 A busca por uma identidade nacional: entre a tradição e a modernidade

A década de 1920 na América Latina foi marcada por buscas intensas e multifacetadas das identidades nacionais, permeadas por um diálogo complexo entre tradição e modernidade. Artistas e intelectuais buscavam conciliar a valorização da cultura local com a incorporação de elementos da cultura estrangeira, criando expressões artísticas que refletissem a singularidade de seus países.

No Brasil, a busca por uma identidade nacional ecoou nas revistas de vanguarda, como Klaxon e Antropofagia. Artistas e intelectuais da época canalizaram essa busca em aspectos da cultura popular, do folclore e das raízes indígenas. Nomes como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral encontraram inspiração nesses elementos, forjando uma arte que, em sua visão, capturava a essência da "brasilidade". Sérgio Miceli (2003) observa que a maioria dos protagonistas desse período era composta por artistas

> [...] formados em instituições universitárias européias, pareciam desejosos de instituir no Estado e no país uma atividade cultural que nada ficasse a dever aos modelos europeus que aprenderam a cultuar, contanto que esta pudesse ostentar feições nacionais indubitáveis. muito antes de esse projeto se "nacionalizar" com tintas nativistas radicais em mãos ou na pena de nossos artistas e escritores da explosão modernista. Embora se mostrassem dispostos a criar mecanismos institucionalizados de

> incentivo às "vocações" emergentes dos integrantes da primeira geração modernista, por vezes orientados por credos e estilos artísticos demasiado avançados em relação ao receituário estético conformista e acadêmico então ainda imperante, esses colecionadores continuavam a investir maciçamente suas expectativas de retorno artístico e financeiro em artistas escorados a fundo no cânon acadêmico. (Miceli, 2003, p. 28)

A análise de Miceli (2003) revela uma faceta importante do modernismo brasileiro: a busca por reconhecimento e legitimidade no cenário internacional. Imersos na cultura europeia, artistas e intelectuais almejavam criar uma arte que, ao mesmo tempo, ostentasse a marca da brasilidade e não destoasse dos padrões estéticos consagrados na Europa. Essa tensão entre o local e o global, o desejo de afirmação nacional e a busca por inserção no circuito artístico internacional caracterizaram o momento em questão e influenciaram a produção das revistas de vanguarda.

Em Cuba, a busca por uma identidade nacional ganhou força na década de 1920, impulsionada pela crescente insatisfação com a dominação política e econômica dos Estados Unidos. Intelectuais e artistas, como Fernando Ortiz, Alejo Carpentier e Nicolás Guillén, empenharam-se em resgatar as ricas histórias e culturas cubanas, valorizando a herança africana e indígena. Essa valorização se alinha com o processo mais amplo de hibridação cultural na América Latina, onde a mistura de influências europeias, indígenas e africanas desempenhou um papel fundamental na construção de identidades nacionais. Como aponta Canclini (2019),

> A mistura de colonizadores espanhóis e portugueses, depois de ingleses e franceses, com indígenas americanos, à qual se acrescentaram escravos trasladados da África, tornou a mestiçagem um processo fundacional nas sociedades do chamado Novo Mundo. [...] (Canclini, *op. cit.*, p. XXVII)

A hibridação cultural é um pilar central na formação das identidades latino-americanas. Caracterizada pela fusão de influências europeias, indígenas e africanas, reflete a complexidade e diversidade de suas heranças culturais.

> Os termos empregados como antecedentes ou equivalentes de hibridação, ou seja, mestiçagem, sincretismo e crioulização, são usados em geral para referir-se a processos tradicionais, ou à sobrevivência de costumes e formas de pensamento pré-modernos no começo da modernidade […] Foi necessário, por isso, discutir os vínculos e desacordos entre modernidade, modernização e modernismo, assim como as dúvidas de que a América Latina seja ou não um continente moderno. (Canclini, *op. cit.*, p. XXX)

A busca por identidades nacionais na América Latina durante a década de 1920 se configurou como um processo complexo e multifacetado, marcado por um intenso diálogo entre tradição e modernidade. Tanto no Brasil quanto em Cuba, esse período foi caracterizado pela valorização da cultura local, pela crítica aos modelos importados e pela busca por uma síntese entre elementos tradicionais e inovações estrangeiras por artistas e intelectuais.

As revistas Klaxon, Antropofagia e *Avance* foram importantes veículos de expressão dessa busca por uma identidade nacional. Através de seus artigos, poemas, manifestos e imagens, essas revistas contribuíram para o debate sobre as culturas nacionais e as modernidades, influenciando gerações de artistas e intelectuais.

1.7 Nativismo, Identidade Nacional e Identidade Cultural: um diálogo com a produção intelectual brasileira

Exploraremos o conceito de nativismo de forma mais aprofundada no terceiro capítulo a partir dos periódicos que são os objetos de estudo desta pesquisa, abordaremos suas características e sua manifestação nos diferentes contextos culturais do Brasil e de Cuba. Analisaremos a relação entre nativismo e modernidade e como esse movimento buscava conciliar a valorização da cultura nacional com a incorporação de elementos da cultura estrangeira.

Contudo, neste tópico, o objetivo fundamental é apresentar e traçar algumas delimitações entre os conceitos de nativismo, identidade nacional e identidade cultural, elementos intrinsecamente ligados à temática central desta dissertação. A exposição destes conceitos se faz crucial para a compreensão do objeto de estudo e para o desenvolvimento da argumentação que será construída ao longo deste trabalho. Para aprofundar a discussão, este capítulo também busca estabelecer um diálogo com a produção intelectual brasileira que se debruçou sobre essas temáticas, contextualizando-as no cenário nacional.

Posto isso, o nativismo como movimento cultural e estético emergiu na América Latina no início do século XX, impulsionado pela busca por uma identidade nacional e pela valorização da cultura local. Em um contexto de crescente influência da cultura europeia e norte-americana, artistas e intelectuais latino-americanos buscaram resgatar suas raízes culturais e expressá-las em suas obras.

Assim, compreendemos o nativismo como uma ideologia ou movimento que busca valorizar e exaltar os elementos "nativos" ou "originais" de uma cultura, frequentemente em detrimento de influências externas. Em sua essência, o nativismo se manifesta na defesa da língua, costumes, tradições e valores considerados "autênticos" de um povo, podendo assumir diferentes formas e intensidades ao longo da história e em diferentes contextos socioculturais.

O nativismo enquanto conceito se assemelha aos conceitos de identidade nacional e identidade cultural. A identidade nacional, por sua vez, refere-se ao sentimento de pertencimento e identificação com uma nação, englobando um conjunto de aspectos como história, cultura, língua, território e símbolos compartilhados por um grupo de pessoas. Trata-se de uma construção social e política complexa e dinâmica que busca unir e diferenciar um povo em relação a outros, contribuindo para a coesão social e para a afirmação da soberania nacional.

Já a identidade cultural pode ser compreendida como o conjunto de características, valores, crenças e práticas que definem um grupo social ou uma comunidade. Este conceito abrange elementos como língua, religião, arte, costumes, tradições e modos de vida, transmitidos de geração em geração que contribuem para a formação de um senso de pertencimento e identidade coletiva.

É importante destacar que, embora distintos, os conceitos de nativismo, identidade nacional e identidade cultural estão interligados e podem se influenciar mutuamente. O nativismo pode influenciar a construção da identidade nacional ao destacar e valorizar elementos culturais considerados “autênticos” e próprios de um povo, contribuindo para a criação de um senso de distinção e singularidade em relação a outras nações.

A identidade nacional, por sua vez, pode se basear em elementos da identidade cultural, como língua, costumes e tradições, mas também em outros fatores, como história, território e instituições políticas. A identidade cultural fornece um substrato para a construção da identidade nacional, mas esta última a transcende, incorporando elementos políticos e simbólicos que contribuem para a coesão e a autoafirmação de uma nação.

É crucial reconhecer que a identidade cultural é mais ampla e abrangente do que a identidade nacional, pois pode englobar diversos grupos e comunidades dentro de uma mesma nação, cada um com suas particularidades e tradições. Por outro lado, a identidade nacional busca construir um senso de unidade e pertencimento a partir da diversidade cultural, criando um “denominador comum” que une os diferentes grupos e comunidades que compõem a nação.

Em suma, o nativismo, a identidade nacional e a identidade cultural são conceitos complexos e inter-relacionados que desempenham um papel fundamental na compreensão da dinâmica social e cultural das nações. O nativismo, como ideologia que valoriza os elementos nativos de uma cultura, pode ser um componente da identidade nacional, mas não a define por completo. A identidade nacional, por sua vez, se constrói a partir de diversos elementos,

incluindo aspectos culturais, históricos, políticos e simbólicos, buscando criar um senso de unidade e pertencimento a uma comunidade política.

É essencial dialogar com a produção intelectual brasileira que explorou essas temáticas, contextualizando-as no cenário nacional. A seguir, serão apresentados autores e obras que abordam, sob diferentes perspectivas, as complexas relações entre esses conceitos no Brasil, contribuindo para a discussão proposta nesta dissertação.

Atrelados às perspectivas mais "clássicas" sobre Identidade Brasileira, podemos ressaltar autores como Sérgio Buarque de Holanda (2016) que, em "Raízes do Brasil", investiga a formação da sociedade brasileira, com ênfase na influência da colonização portuguesa e na miscigenação cultural. O autor analisa a busca por uma identidade nacional e as diferentes manifestações do nativismo ao longo da história do país, muitas vezes em contraposição à influência europeia.

Por sua vez, Darcy Ribeiro (2006), em sua obra "O povo brasileiro", examina a formação do povo brasileiro a partir da miscigenação de diferentes grupos étnicos e culturais. Sua obra discute a construção da identidade nacional e a relação do nativismo com a valorização da cultura indígena e afro-brasileira em contraponto à cultura europeia dominante.

Também, Maria Isaura Pereira de Queiroz (1989), no artigo "Identidade cultural, identidade nacional no Brasil", analisa a relação entre identidade cultural e identidade nacional no contexto brasileiro, destacando as particularidades do país em comparação com o contexto europeu. A autora discute como o nativismo se manifesta na busca por uma identidade nacional com foco na valorização das raízes culturais brasileiras.

Já Lilia Moritz Schwarcz (1998), em "As Barbas do Imperador", examina o reinado de D. Pedro II e a construção da identidade nacional brasileira nesse período. A obra analisa o papel do nativismo na valorização da cultura e da natureza brasileiras, e na busca por uma imagem positiva do país no cenário internacional.

No Brasil, o nativismo se manifestou em diversas áreas, como a literatura, as artes visuais e a música. O Modernismo brasileiro também se dedicou à reflexão sobre a identidade nacional, questionando e ressignificando o nativismo. Na literatura, autores como Mário de Andrade e Oswald de Andrade buscaram incorporar elementos da cultura popular brasileira em suas obras, como a linguagem coloquial, o folclore e a cosmologia indígena.

Mário de Andrade (1993), em "Macunaíma", obra original de 1928, utiliza a figura do herói sem caráter para satirizar e problematizar a construção da identidade nacional brasileira.

A obra questiona o nativismo exacerbado e propõe uma visão mais crítica e complexa da cultura brasileira, reconhecendo a diversidade e as contradições do país.

Já Oswald de Andrade no "Manifesto Antropófago", também de 1928, propõe uma "devoração" crítica da cultura europeia, transformando-a em algo novo e "brasileiro". Essa ideia subverte o nativismo tradicional, defendendo uma identidade nacional construída a partir da antropofagia cultural, ou seja, da absorção e reelaboração de influências externas.

No âmbito das artes visuais, artistas como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti retrataram a paisagem e a cultura brasileira em suas pinturas. Na música, compositores como Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri incorporaram ritmos e melodias populares brasileiras em suas composições.

Dessa forma, o nativismo como movimento cultural e estético emergiu na América Latina no início do século XX, impulsionado pelas buscas por identidades nacionais e pela valorização das culturas locais. Em um contexto de crescente influência da cultura europeia e norte-americana, artistas e intelectuais latino-americanos buscaram resgatar suas raízes culturais e expressá-las em suas obras. O nativismo se manifesta na defesa da língua, costumes, tradições e valores considerados próprios de um local e de um povo.

No entanto, o nativismo não se limitou à valorização da cultura local, como também buscou dialogar com a modernidade e as vanguardas artísticas europeias. O crítico literário Antonio Candido (1980) afirma que o nativismo, na literatura, não foi um movimento de retorno ao passado, mas sim uma busca de raízes para a criação de uma nova cultura que se considerava "original" e "autêntica".

A tensão inerente ao nativismo entre a valorização do local e a abertura ao global encontra paralelo na noção de "crioulização" proposta por Canclini (2019). Essa perspectiva lança luz sobre os processos de mistura e transformação cultural, especialmente no contexto das Américas, onde o tráfico de escravos desempenhou um papel crucial na formação de novas identidades e expressões culturais,

> A palavra crioulização também serviu para referir-se às misturas interculturais. Em sentido estrito, designa a língua e a cultura criadas por variações a partir da língua básica e de outros idiomas no contexto do tráfico de escravos. […] Sua ênfase em que os fluxos crescentes entre centro e periferia devem ser examinados, junto com as assimetrias entre os mercados, os Estados e os níveis educacionais, ajuda a evitar o risco de ver a mestiçagem como simples homogeneização e reconciliação intercultural. (Canclini, *op. cit.*, p. XXVIII-XXIX)

O nativismo é um movimento complexo e multifacetado, buscou equilibrar a valorização da cultura local e a incorporação de elementos estrangeiros, unindo tradição e

modernidade, bem como a identidade nacional e internacional. As revistas Klaxon, Antropofagia e *Avance* foram importantes veículos de expressão desse movimento, refletindo as diferentes formas como o nativismo se manifestou no Brasil e em Cuba na década de 1920.

1.8 Conclusão: Nativismo, Modernidade e Identidade Nacional - contribuições para a Arte Latino-Americana

Este capítulo introdutório buscou delinear alguns dos aspectos e conceitos que estavam atrelados a história e a cultura da década de 1920, um período de efervescência e de transformações tanto no Brasil quanto em Cuba, estabelecendo um panorama em que as revistas Klaxon, Antropofagia e *Avance* se inserem. A busca por uma identidade nacional e o diálogo com a modernidade foram temas centrais dessas revistas. Eles serão explorados nos capítulos seguintes, focando na análise do nativismo na paisagem e na comparação das imagens selecionadas.

O nativismo, como movimento cultural e estético, emergiu como uma resposta à necessidade de valorizar a cultura local e construir identidades nacionais. As revistas foram importantes veículos de expressão desse movimento, refletindo as diferentes formas como o nativismo se manifestou em cada país. Klaxon, Antropofagia e *Avance* não se limitaram a ser meros registros de um período histórico, atuaram como agentes de transformação, questionando o *status quo* e propondo novas formas de pensar e fazer arte. Elas abriram espaço para vozes dissonantes e para experimentações estéticas, contribuindo para a construção de uma arte latino-americana que refletia as diversas formas de manifestação no Brasil e em Cuba, especialmente em São Paulo e Havana.

Essa busca por uma arte "híbrida", que dialogasse com a tradição local e as vanguardas internacionais, também é destacada por Canclini (2019). O autor observa como os artistas latino-americanos se apropriaram de diferentes referências para construir suas obras, criando uma arte singular:

> [...] Os artistas e escritores modernos inovavam, alteravam os modelos ou os substituíam por outros, mas tendo sempre referentes de legitimidade. As transgressões dos pintores modernos foram feitas falando da arte de outros. Uma linha pensou que a pintura estava nas metrópoles: por isso, as imagens de Jacobo Borges, de José Gamarra, de Gironella, refazem com ironia ou irreverência o que de Velázquez ao Rousseau, o Aduaneiro, havia sido concebido como legítimo na visualidade europeia. Outras correntes abriram o olhar culto ao imaginário popular, convencidas de que a arte latino-americana se justificaria recolhendo a iconografia dos oprimidos: Viteri enche suas

> obras de bonecas de pano; Berni trançava arames com caixas de ovos, tampas de garrafas e sucata de carros, perucas e fragmentos de cortinas para falar parodicamente da modernidade, do Mundo Ofrecido a Juanito Laguna. Arte de citações européias ou arte de citações populares: sempre arte mestiça, impura, que existe à força de colocar-se no cruzamento dos caminhos que foram nos compondo e descompondo. Mas acreditavam que havia caminhos, paradigmas de modernidade respeitáveis o bastante para merecer que fossem discutidos. (Canclini, 2019, p. 328)

O legado dessas revistas ainda se faz presente na arte contemporânea, inspirando artistas e intelectuais a refletir sobre conceitos como identidade nacional, nativismo e modernismos. Como afirma Aracy Amaral (1998), o modernismo brasileiro foi um movimento de grande vitalidade e criatividade, que deixou um legado inestimável para a arte brasileira e latino-americana.

Como vimos, o nativismo se manifestava de diferentes formas nas revistas. No caso brasileiro, ele se entrelaçava com o desejo de modernização e internacionalização da arte, como aponta Miceli (2003):

> [...] Naquele momento histórico marcado por um conjunto de transformações de monta da sociedade brasileira, em meio aos presságios de um processo irreversível de internacionalização das linguagens e procedimentos do fazer artístico, nossos artistas modernistas fizeram o máximo que estava ao seu alcance para elaborar um híbrido com feição toda sua, misto de deglutição do alheio e antena da sociabilidade nativa, a que se denominou aqui arte nacional estrangeira. (Miceli, *op. cit.*, p. 194)

Nos próximos capítulos desta dissertação, apresentaremos os periódicos e seus primeiros editoriais. Analisaremos de forma mais aprofundada o conceito de nativismo, observando sua configuração em cada uma das revistas e manifestações nas artes visuais e, brevemente, literárias. Investigaremos também como a paisagem se tornou um elemento central na construção de discursos sobre identidades nacionais, nativismos e modernidades.

CAPÍTULO 2 – AS REVISTAS DE VANGUARDA NA AMÉRICA LATINA NA DÉCADA DE 1920: EDITORIAIS DE KLAXON, ANTROPOFAGIA E *AVANCE*

As revistas de vanguarda tiveram papel de destaque durante as primeiras décadas do século XX. Em sua maioria, esses periódicos apresentaram influências no cenário artístico regional e latino-americano, estiveram associados aos movimentos vanguardistas e foram os principais meios de propagação das ideias, das produções e dos movimentos artísticos na década de 1920. Jorge Schwartz (2008) nos apresenta uma série de periódicos de vanguardas publicados em países da América Latina durante o período que vai de 1920 até o início de 1930. Sistematizamos as revistas mencionadas pelo autor no quadro abaixo:

Tabela 1 – Algumas Revistas de Vanguarda da América Latina nas décadas de 1920 e 1930.

País	*Revista*	Ano
Argentina	*Claridad*	1920-1941
	Inicial	1923 - 1926
	La Campana de Palo	1925-1927
	Martín Fierro	1924 - 1927
	Proa	1922-1926
Brasil	*A Revista*	1925 - 1926
	Arco & Flexa	1928 - 1929
	Estética	1924-1925
	Festa	1927 - 1929
	Klaxon	1922-1923
	Leite Criôlo	1929
	Nova Era	1921 - 1925
	O Homem do Povo	1931
	Revista de Antropofagia	1928 - 1929
	Terra Roxa e Outras Terras	1926
	Verde	1927 - 1929
Cuba	*Revista de Avance*	1927 - 1930

Equador	*Hélice*	1926
	Lampadario	1931
	Nervio	1934
México	*Bandera de Provincias*	1929
	El Maestro	1921
	La Antorcha	1931
	La Falange	1922
	Monterrey. Correo Literario de Alfonso Reyes	1930
Peru	*Amauta*	1926 - 1930
	Jornal Labor	1928 - 1929
Uruguai	*La Pluma*	1927 - 1931

Fonte: SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas**. Edusp, Ed. da Univ. de São Paulo, 2008. p. 243–354.

Percebemos que a década de 1920 testemunhou um volume significativo de publicações, com algumas se estendendo até a década de 1930. Conforme Schwartz (2008), seu livro foca nas revistas das principais cidades, mas reconhece que a inclusão de periódicos de cidades menores na América Latina ampliaria consideravelmente esse número.

O autor ressalta a importância das revistas de vanguarda para se perceber com clareza as propostas culturais da época e explica que isso se deve ao "caráter contestatório" das mesmas e ao estabelecimento de "[...] uma relação pragmática com o público leitor, empregando uma linguagem mais direta que o discurso estritamente literário [...]" (Schwartz, *op. cit.*, p. 54). Ele destaca que essas revistas possuíam um caráter efêmero, apresentavam linhas ideológicas mais nítidas e conservavam em si "um forte sentido de oposição", uma vez que não passavam pelo crivo da grande imprensa, nem da censura. Contudo, Schwartz (2008) ressalta que diversas vezes algumas dessas revistas utilizam-se da grande imprensa para ampliar a circulação de suas ideias.

No texto de apresentação do Caderno de Letras nº. 39, intitulado "revistas culturais Latino-Americanas dos séculos XX-XXI: teoria, circulação e suportes", os organizadores Regina Aída Crespo, Claudio Maíz e Claudia Lorena Fonseca (2021) destacam que as revistas são potentes lugares de enunciação, de construções de redes intelectuais em nível nacional e internacional, de registro e legitimação de grupos no universo cultural e literário, bem como de

possibilidade de transcender as limitações geopolíticas. Portanto, são locais de práticas intelectuais distintas que se configuram também como plataformas de ideários e de ações políticas (no sentido *lato* da palavra).

No estudo das revistas de vanguarda latino-americanas dos anos 1920, Schwartz (2008) destaca a coexistência de grupos com ideologias distintas. Algumas possuem como linha de ação a promoção da renovação dos valores estéticos, das artes e o combate aos valores do passado, através da transgressão e da ruptura do *status quo*. Outras estão vinculadas à propagação dos princípios e do processo da modernidade, sem a transgressão do *establishment*. Há ainda aquelas que conciliam em suas páginas a vanguarda artística e a vanguarda política, assim como as que priorizam o debate político (Schwartz, *op. cit.*, p. 54-56).

Daniel Trench (2022), em "A forma inquieta: da Klaxon ao suplemento dominical do Jornal do Brasil", argumenta que, com o crescimento populacional e a percepção da sociedade como um mercado, as revistas expandiram seus temas e públicos-alvo. Adaptando-se e, ao mesmo tempo, influenciando os gostos, o Brasil viu surgir, nas primeiras décadas do século XX, publicações dedicadas a diversos assuntos, como política, esportes, temas femininos, literatura e notícias semanais, estabelecendo a segmentação editorial que persiste até hoje (Trench, 2022, p.406).

> Apostando na imagem como uma forma de linguagem acessível, vemos surgir novos títulos, e novos artistas gráficos, agora impressos em cores. Fotos, ilustrações, caricaturas, cartuns, vinhetas e tipografia são incorporados de maneira simbiótica ao desenho das páginas. Ao desenhista, mais do que se expressar num espaço predeterminado dentro da página, cabe agora pensar na relação da imagem junto à integridade do campo impresso da revista − função que entendemos hoje como a de um designer. (Trench, *op. cit.*, p.406)

O surgimento de revistas como Klaxon, Estética, A Revista, Terra Roxa e Outras Terras, Verde, Festa e Revista de Antropofagia é descrito por Daniel Trench (2022) dentro de um contexto de diversificação editorial. Essas, assim como as demais publicações de vanguarda latino-americanas, usaram o formato impresso para divulgar suas ideias, diferenciando-se das revistas ilustradas por sua estética.

Nesta dissertação, teremos como foco a análise de imagens presentes em três revistas alinhadas à estética de vanguarda. São elas as revistas brasileiras Klaxon, de 1922 e Antropofagia, de 1928, bem como a cubana *Avance,* de 1927.

Como meio de iniciarmos a compreensão das revistas Klaxon*, Avance* e de Antropofagia, que são os objetos deste trabalho, abordaremos de forma cronológica e introdutória os editoriais dos volumes de número 1 presentes nas três revistas, sendo essa uma

ferramenta para adentrarmos nos periódicos e termos um esboço do pensamento de seus criadores, bem como do intuito da construção e propagação de seus conteúdos e materiais.

2.1 Revista Klaxon – Primeiro Editorial

Conforme a abordagem acima, podemos ressaltar alguns dados relacionados ao primeiro editorial da Revista Klaxon, de 15 de maio de 1922, assinado por "A REDACÇÃO". O primeiro detalhe que cabe ser evidenciado é a impossibilidade de identificar com clareza os nomes que fazem parte da chamada "redação", responsável pelo editorial intitulado "Klaxon". Podemos apenas ressaltar as denominações que constam no sumário desse volume conforme demonstra a Figura 1. São elas: L. Charles Baudouin; Menotti del Picchia; Guilherme de Almeida; M. de A. (Mario de Andrade); Roger Avermaete, A. C. B. e S. M.; May Caprice; Henri Mugnier; e V. (Victor) Brecheret. No entanto, não é especificado quais ou se todos esses nomes fazem parte da chamada "redação". Posto isto, podemos agora adentrar no editorial que, como anteriormente falado, leva o nome da revista, ou seja, Klaxon.

O editorial do primeiro exemplar da revista Klaxon é fragmentado em quatro tópicos: "Significação", "Esthetica", "Cartaz" e "Problema". O primeiro tópico (figura 2), intitulado "Significação", apresenta um resumo sobre o surgimento do periódico, dizendo que os indícios de seu princípio ocorreram em 1921 via colunas do "Jornal do Commercio" e do "Correio Paulistano". Como consequência, ocorreu a Semana de Arte Moderna, que consideram um evento nem desastroso e nem triunfal, mas que trouxe reflexões que culminaram na criação da revista Klaxon. Além disso, ressaltam: "E KLAXON não se queixará jamais de ser incompreendido pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para comprehender KLAXON." (A redacção, 1922, p. 1). Tal afirmação é impactante e até mesmo contraditória, tendo em vista que os autores possuíam o intuito de propagar seus ideais, bem como as novas formas de se fazer e pensar as linguagens artísticas.

Em seguida, temos o segundo tópico que é o da "Esthetica", nas figuras 2 e 3, o maior dentre os quatro. Nesse ponto, os autores abordam alguns dos seus intentos com a revista Klaxon. Alguns que cabem ser ressaltados são a preocupação de serem "atuais" e não "novos", como também se denominarem "internacionalistas", ao mesmo tempo que deixam subentendido um caráter patriota. Afirmam que sabem da existência da natureza, mas que, para a produção de obras de arte, existe "o moto lyrico", uma lente transformadora e até mesmo deformadora da

natureza. Abordam a existência do progresso e falam que sem renegar o passado, caminham para frente. No entanto, nesse mesmo trecho criticam a reconstrução do Campanário da catedral de São Marcos[4], identificando tal feito como uma atitude errônea, sentimental e dispendiosa das necessidades contemporâneas. Além disso, trazem a afirmativa de que existe um laboratório e querem conferir leis científicas à arte, leis essas que seriam baseadas na psicologia experimental. Também refutam preconceitos artísticos e defendem a liberdade, no entanto, especificam que essa liberdade está relacionada à observação. Em seguida, trazem uma comparativa entre duas atrizes do cinema ressaltando a importância dessa linguagem artística, dizendo que é a criação artística mais representativa daquela época, contudo, afirmam que Perola White[5] é preferível a Sarah Bernhardt[6], já que a primeira seria do século XX e a segunda do século XIX. Finalizam esse tópico do editorial dizendo que a revista não é exclusivista, mas que jamais publicariam "inéditos maus de bons escritores já mortos", além de dizer que a revista não é futurista e sim "klaxista".

O terceiro tópico "Cartaz" traz alguns aspectos importantes (figura 4). Os autores falam que a revista abordará temas principalmente de arte, no entanto, querem representar a época de 1920 em diante, considerando o período como "polimorfo, onipresente, inquieto, cômico, irritante, contraditório, invejado, insultado e feliz". Além disso, enfatizam que encontrarão o que procuram e se baterem à porta, ela se abrirá. Apesar de não terem derrubado qualquer campanário, não irão reconstruir o que desabar. Ao invés disso, utilizarão o espaço para erguer "sólidos, higiênicos e altivos edifícios de cimento armado". Nesse tópico, a revista é abordada como uma alma coletiva de caráter construtivo. Cada "engenheiro", uma analogia para artistas, usará materiais convenientes. Esclarece-se que os escritores só responderão pelas ideias que assinarem.

O quarto e último tópico do editorial, "Problema", deixa claro que, para os autores, a problemática é o século XIX e os seus aspectos. Citam o romantismo, o simbolismo, a Torre de

[4] A construção original iniciou no século IX, sendo concluída no século XII. No entanto, colapsou e caiu em 14 de julho de 1902, tendo sua reconstrução iniciada e ordenada pelo cardeal São Pio X em abril de 1903, sendo finalizada a obra de uma réplica exata ao campanário original em 25 de abril de 1912 (Basilica di San Marco, 2024).

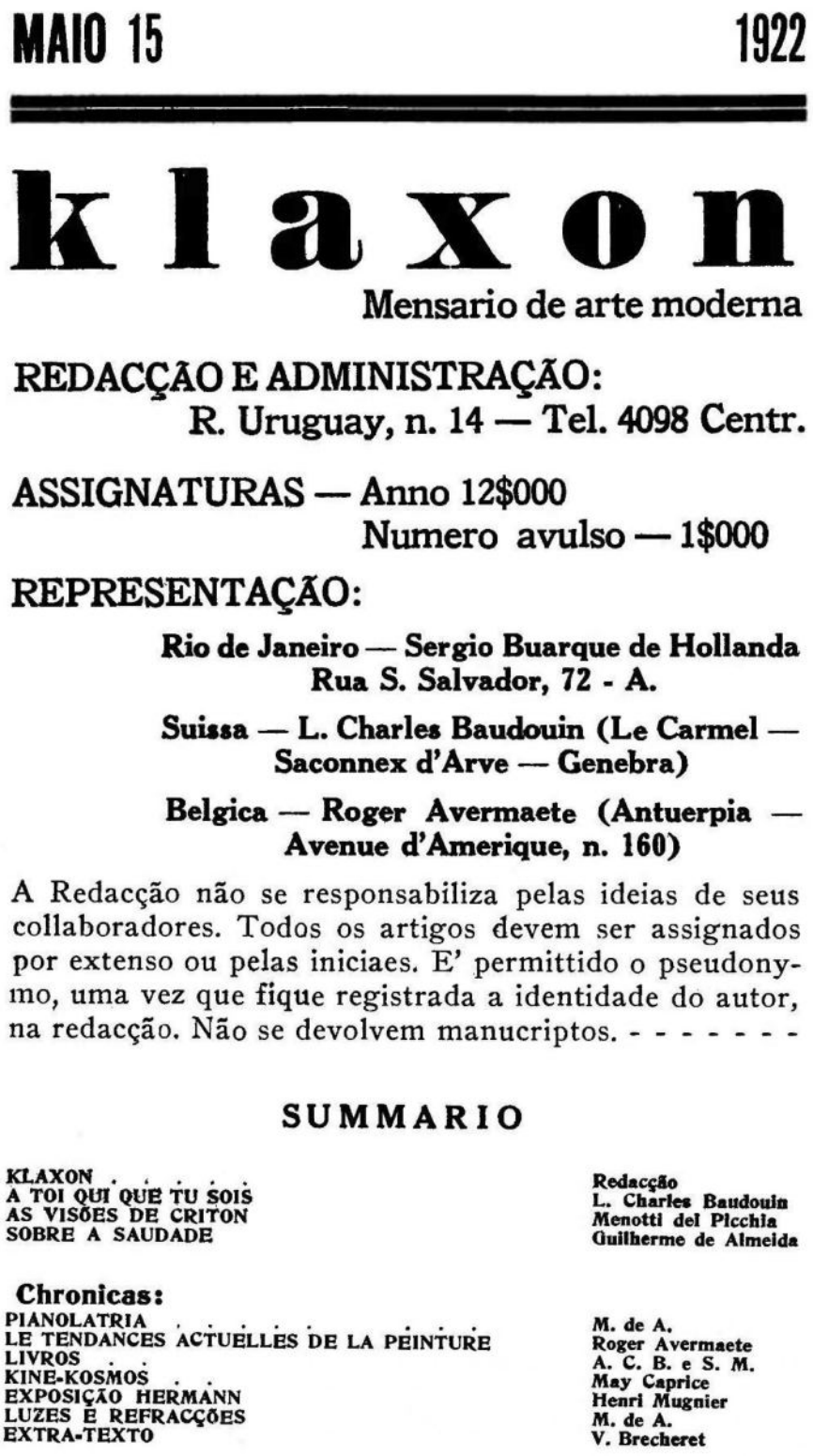
[5] O nome de Pearl White foi traduzido pelos autores para "Perola White". "Pearl White (nasceu em 4 de março de 1889, Green Ridge, Missouri, EUA - faleceu em 4 de agosto de 1938, Paris, França) foi uma das estrelas de cinema americanas mais bem-sucedidas e ganhou fama internacional por seu trabalho em 'histórias de capítulos' - longas séries melodramáticas, como *The Perils of Pauline*." (Editores da enciclopédia britânica, 2025).

[6] Sarah Bernhardt (1844-1923) foi uma atriz francesa lendária, considerada a "primeira celebridade global". Sua fama, impulsionada por seu talento dramático e habilidade em autopromoção, transcendeu os palcos, tornando-a um ícone da "mulher moderna" do final do século XIX, desafiando normas de gênero e estabelecendo novos padrões para a fama (Redação, 2023).

Marfim, equiparando esse momento a um período de “manha” da humanidade, de lágrimas artísticas. Dizem que realizarão uma operação cirúrgica, uma “extirpação das glândulas lacrimais”, sendo esse momento a “[...] Era do riso e da sinceridade. Era de construção. Era de KLAXON” (A redacção, 1922, p. 4), ou seja, para os autores, o século XIX estava atrelado a aspectos negativos que deveriam ser podados e substituídos pelas questões, como os 8 Batutas e o Jazz-Band, que consideravam como felizes e importantes para o século XX.

Em sua edição inaugural, o editorial da revista Klaxon revela um grupo de intelectuais ávidos por moldar o cenário artístico e cultural do Brasil, oscilando entre a ruptura com o passado e a busca por reconhecimento. A ambiguidade de suas declarações é evidente na tensão entre o desejo de vanguarda e a busca por validação e reconhecimento. Isso demonstra a complexidade de um movimento que, paradoxalmente, almejava romper com as tradições. No entanto, seus membros possuíam as bagagens de formações acadêmicas e elitizadas. A revista surge com uma proposta inovadora e desafiadora, sendo um clamor pela mudança, um “Klaxon” que anuncia a necessidade de uma nova era, mas também expõe as contradições de um grupo em transição.

Figura 1 - Contracapa e sumário da revista Klaxon nº 1



MAIO 15 1922

klaxon

Mensario de arte moderna

REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO:
R. Uruguay, n. 14 — Tel. 4098 Centr.

ASSIGNATURAS — Anno 12$000
Numero avulso — 1$000

REPRESENTAÇÃO:

Rio de Janeiro — Sergio Buarque de Hollanda
Rua S. Salvador, 72 - A.

Suissa — L. Charles Baudouin (Le Carmel — Saconnex d'Arve — Genebra)

Belgica — Roger Avermaete (Antuerpia — Avenue d'Amerique, n. 160)

A Redacção não se responsabiliza pelas ideias de seus collaboradores. Todos os artigos devem ser assignados por extenso ou pelas iniciaes. E' permittido o pseudonymo, uma vez que fique registrada a identidade do autor, na redacção. Não se devolvem manucriptos. - - - - - - -

SUMMARIO

KLAXON	Redacção
A TOI QUI QUE TU SOIS	L. Charles Baudouin
AS VISÕES DE CRITON	Menotti del Picchia
SOBRE A SAUDADE	Guilherme de Almeida

Chronicas:

PIANOLATRIA	M. de A.
LE TENDANCES ACTUELLES DE LA PEINTURE	Roger Avermaete
LIVROS	A. C. B. e S. M.
KINE-KOSMOS	May Caprice
EXPOSIÇÃO HERMANN	Henri Mugnier
LUZES E REFRACÇÕES	M. de A.
EXTRA-TEXTO	V. Brecheret

Fonte: **KLAXON**: Mensário de Arte Moderna, São Paulo: nº. 01 maio 1922. Disponível na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin – USP.

Figura 2 - Primeira página do texto editorial "Klaxon".

klaxon

Significação

A lucta começou de verdade em principios de 1921 pelas columnas do "Jornal do Commercio" e do "Correio Paulistano" Primeiro resultado: "Semana de Arte Moderna" — especie de Conselho Internacional de Versalhes. Como este, a Semana teve sua razão de ser. Como elle: nem desastre, nem triumpho. Como elle: deu fructos verdes. Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se ideias inadmissiveis. E' preciso reflectir. E' preciso esclarecer. E' preciso construir. D'ahi, KLAXON.

E KLAXON não se queixará jamais de ser incomprehendido pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para comprehender KLAXON.

Esthetica

KLAXON sabe que a vida existe. E, aconselhado por Pascal, visa o presente. KLAXON não se preoccupará de ser **novo,** mas de ser **actual.** Essa é a grande lei da novidade.

KLAXON sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista. O que não impede que, pela integridade da patria, KLAXON morra e seus membros brasileiros morram.

Fonte: KLAXON: Mensário de Arte Moderna, São Paulo: nº. 01 maio 1922. Disponível na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin – USP.

Figura 3 - Segunda página do texto editorial "Klaxon".

2

KLAXON sabe que a natureza existe. Mas sabe que o moto lyrico, productor da obra de arte, é uma lente transformadora e mesmo deformadora da natureza.

KLAXON sabe que o progresso existe. Por isso, sem renegar o passado, caminha para deante, sempre, sempre. O campanile de São Marcos era uma obra prima. Devia ser conservado. Cahiu. Reconstruil-o foi uma erronia sentimental e dispendiosa — o que berra deante das necessidades contemporaneas.

KLAXON sabe que o laboratorio existe. Por isso quer dar leis scientificas á arte; leis sobretudo baseadas nos progressos da psychologia experimental. Abaixo os preconceitos artisticos! Liberdade! Mas liberdade embridade pela observação.

KLAXON sabe que o cinematographo existe. Perola White é preferivel a Sarah Bernhardt. Sarah é tragedia, romantismo sentimental e technico. Perola é raciocinio, instrucção, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = seculo 19. Perola White = seculo 20. A cinematographia é a criação artistica mais representativa da nossa epoca. E' preciso observar-lhe a lição.

KLAXON não é exclusivista. Apezar disso jamais publicará ineditos maus de bons escriptores já mortos.

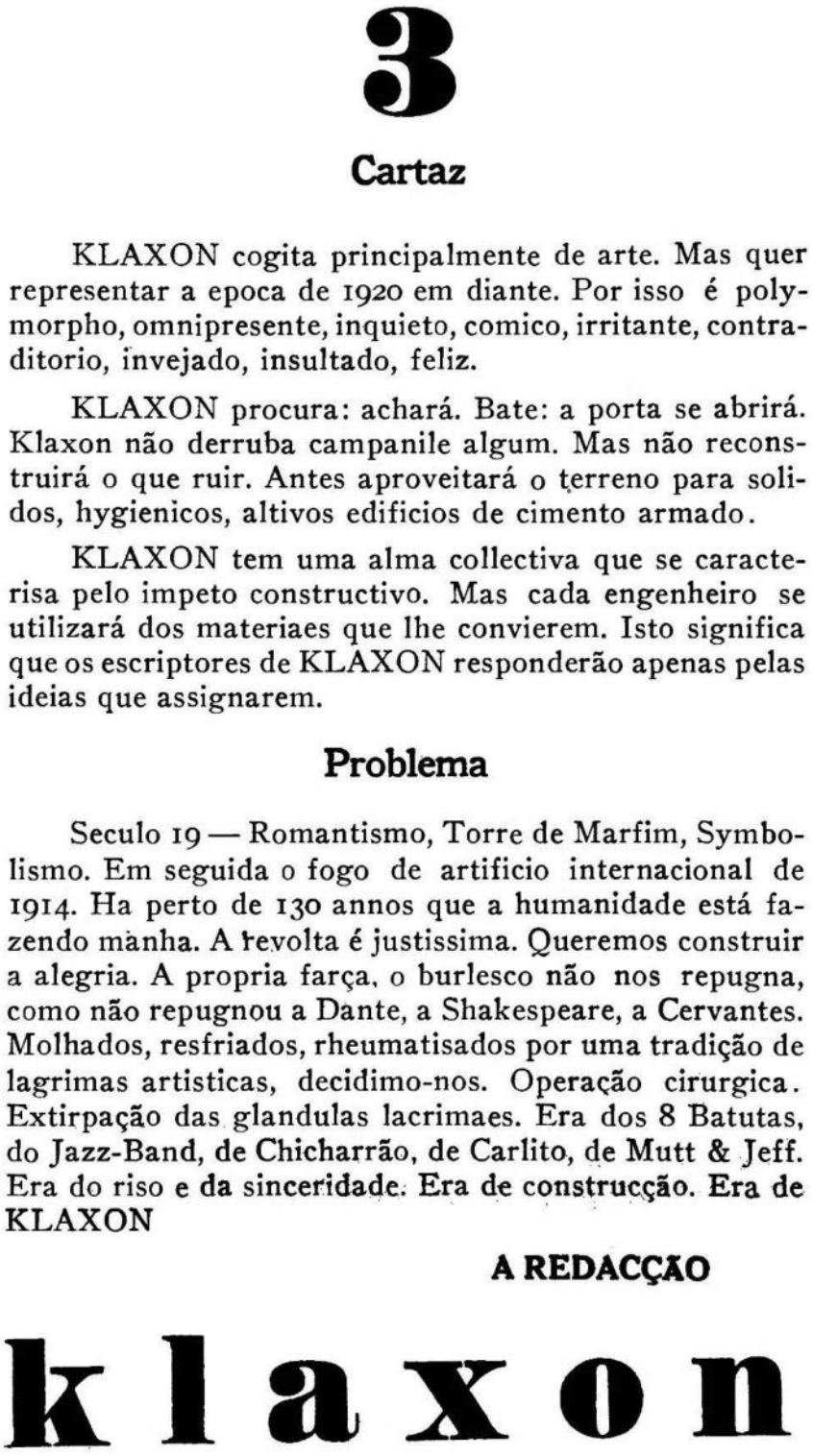
KLAXON não é futurista.

KLAXON é klaxista.

k l a x o n

Fonte: **KLAXON**: Mensário de Arte Moderna, São Paulo: nº. 01 maio 1922. Disponível na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin – USP.

Figura 4 - Terceira página do texto editorial "Klaxon".



3

Cartaz

KLAXON cogita principalmente de arte. Mas quer representar a epoca de 1920 em diante. Por isso é polymorpho, omnipresente, inquieto, comico, irritante, contraditorio, invejado, insultado, feliz.

KLAXON procura: achará. Bate: a porta se abrirá. Klaxon não derruba campanile algum. Mas não reconstruirá o que ruir. Antes aproveitará o terreno para solidos, hygienicos, altivos edificios de cimento armado.

KLAXON tem uma alma collectiva que se caracterisa pelo impeto constructivo. Mas cada engenheiro se utilizará dos materiaes que lhe convierem. Isto significa que os escriptores de KLAXON responderão apenas pelas ideias que assignarem.

Problema

Seculo 19 — Romantismo, Torre de Marfim, Symbolismo. Em seguida o fogo de artificio internacional de 1914. Ha perto de 130 annos que a humanidade está fazendo manha. A revolta é justissima. Queremos construir a alegria. A propria farça, o burlesco não nos repugna, como não repugnou a Dante, a Shakespeare, a Cervantes. Molhados, resfriados, rheumatisados por uma tradição de lagrimas artisticas, decidimo-nos. Operação cirurgica. Extirpação das glandulas lacrimaes. Era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, de Chicharrão, de Carlito, de Mutt & Jeff. Era do riso e da sinceridade. Era de construcção. Era de KLAXON

A REDACÇÃO

klaxon

Fonte: **KLAXON**: Mensário de Arte Moderna, São Paulo: nº. 01 maio 1922. Disponível na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin – USP.

2.2 *Revista de Avance* – Primeiro Editorial

A *Revista de Avance* tem sua primeira publicação e editorial datados de 15 de março de 1927, informações vistas em sua capa (figura 5). Da mesma forma, algumas outras informações que merecem destaque: a periodicidade da edição, que é quinzenal; ano 1; número 1; a cidade de impressão, Havana; e a expressão "30 CTS.", cujo significado não foi possível identificar até o presente momento. Além desses aspectos, temos uma gravura que se assemelha a um selo (no entanto, não foi possível identificar os aspectos que compõem essa gravura para realizarmos uma análise mais aprofundada). Também está presente o sumário deste exemplar, no qual podemos visualizar os nomes que fizeram parte desta primeira publicação. O grupo *"Los Cinco"*, composto por Jorge Mañach, Martí Casanovas, Francisco Ichaso, Alejo Carpentier e Juan Marinello; Luis Araquistáin; Mariano Brull; e José Rafael Pocaterra. Os autores das ilustrações que aparecem ao longo desse primeiro volume são Adia M. Yankess, Angelo, Rafael Blanco, Luis Lópes Méndez e Antonio Gattorno. Abaixo do sumário, quase ao fim da capa, está presente a informação *"Apartado 2228 – La Habana"*, sobre a qual supomos que seja o número de referência para a caixa postal de Havana na época, já que a única informação encontrada sobre essa informação foi um documento oficial do Ministério da Educação, datado de fevereiro de 1951, em que consta a mesma frase, número e cidade em forma de carimbo/selo.

Após a capa do primeiro volume, descrita no parágrafo anterior, temos uma página que antecede o primeiro editorial. Nessa página, destinada a anúncios, podemos identificar um total de cinco: 3 com um tamanho maior e 2 de tamanhos menores. São anúncios diversos, o primeiro, "Greco S.S.A", uma loja de móveis; o segundo é de uma livraria chamada "Librería Wilson"; o terceiro é de uma sidra asturiana denominada "Cima"; o quarto é da "Marmon", uma loja de carros; o último e quinto anúncio é do "Teatro Principal de La Comedia".

Ainda no cabeçalho da página em que temos o editorial (figura 7), a revista cubana traz em seu primeiro volume: nome, subtítulo e código postal e, à direita, as informações do ano, número e data de publicação. De forma distinta da Revista Klaxon, temos os nomes dos seus cinco editores originais já nesse primeiro momento.

São responsáveis pelo editorial: Alejo Carpentier[7], Martí Casanovas[8], Francisco Ichaso[9], Jorge Mañach[10] e Juan Marinello[11], também conhecidos como *"Los Cinco",* forma que assinaram ao fim desse primeiro editorial. Carmen Vásquez (1986), afirma que é necessário ressaltar a relação e participação dos editores desse periódico com o chamado Grupo Minorista. Formado durante o governo de Alfredo Zayas, em 1923, esse grupo foi responsável pela primeira manifestação de intelectuais que demonstraram descontentamento com os costumes e as práticas políticas que prejudicavam o país naquele momento (Vásquez, *op. cit.*, p. 83). Compreendemos que escritores e artistas se uniram para trocar ideias e o objetivo era criar novos modos de pensar, ver e aplicar aspectos políticos e estéticos coerentes com o momento que vivenciavam. Esse era um movimento que implicava na tomada de consciência de seu próprio tempo e na eclosão de problemáticas que despertavam junto a essa tomada de consciência.

O primeiro editorial assinado pelos cinco autores anteriormente abordados possui como título "*AL LEVAR EL ANCLA*" ("Ao levantar à âncora", tradução nossa) e, como o título insinua, os autores fazem uma analogia a uma embarcação. Desta maneira, iniciam com a comparação a uma nova embarcação que está desbravando um mar de inquietações próprias, carrega uma flâmula azul e, para possíveis emergências, uma bandeira vermelha; no entanto, não leva consigo uma bandeira branca, o que nos faz compreender que os autores não têm o intuito de rendição ou neutralidade. Continuam dizendo que o barco (a revista) zarpa com certo entusiasmo heroico e que estão dispostos a afundar como tantas outras embarcações, caso sejam soprados ventos adversos. Além disso, falam que negaram todos os reboques patéticos

[7] Alejo Carpentier, escritor cubano de ascendência franco-suíça, nasceu em 1904 e trilhou uma carreira multifacetada como músico e jornalista. Sua vida foi marcada por estadias na França e na Venezuela, até que, em 1959, regressou a Cuba. Em 1977, recebeu o Prêmio Miguel de Cervantes. Carpentier faleceu em Paris em 1980 e foi enterrado em Havana (Companhia das letras, 2025).

[8] Martín Casanovas, conhecido como Martí Casanovas (1894-1966), editor catalão da Revista de Avance (1927-1930), foi um intelectual multifacetado, com trajetória marcada por exílios e contribuições significativas para a vanguarda latino-americana. Sua vida e obra, ainda em processo de investigação, revelam um crítico perspicaz e promotor das novas tendências artísticas e literárias (Otero, 2017).

[9] Francisco Ichaso Macías (1901-1962) foi um crítico de arte e ensaísta cubano, membro do Grupo Minorista e coeditor da Revista de Avance. Com uma trajetória que abrangeu jornalismo, política e diplomacia, Ichaso teve um papel significativo na cultura cubana do século XX (EcuRed, 2025).

[10] Jorge Mañach Robato (1898-1961), destacado intelectual e político cubano, com uma vasta produção literária e jornalística. Sua trajetória abrangeu diversas áreas, incluindo a filosofia, a política e a cultura, deixando um legado significativo na vanguarda artística e literária de Cuba. Coeditor da influente Revista de Avance, ele foi um dos principais articuladores do movimento modernista no país, contribuindo significativamente para a renovação cultural e intelectual da época (EcuRed, 2025).

[11] Juan Marinello (1898-1977) foi um destacado intelectual e político cubano, com uma vasta atuação em diversas áreas. Ele foi um dos membros do Grupo Minorista, participou ativamente da Revista de Avance, e desempenhou papéis importantes na política cubana, como senador e embaixador na UNESCO (EcuRed, 2025).

antecipadamente, já que sua tripulação é escassa e, bem ou mal, todos sabem nadar. Seguem com uma pergunta norteadora: "Para onde vai esta simples proa que diz '1927'?"[12] (Los cinco, 1927, n.p., tradução nossa). Respondendo tal questão, dizem que, se soubessem a resposta, a aventura perderia toda a sua graça. Eles explicam que a satisfação na vida vem não de alcançar metas, mas do esforço para atingi-las. Assim, navegam em direção a um porto idealizado e incerto, buscando uma sociedade melhor e mais vigorosa.

Os autores acrescentam que não possuem muitas ilusões e que, de imediato, suas consciências têm apetite por clareza, novidade e movimento. Eles mantêm a alusão à embarcação e ao mar, alegam ser atraídos pela pureza cristalina longe da praia suja e sobrecarregada. Aí, sob o olhar irônico do mar, os barcos inúteis ou aqueles que já cumpriram sua jornada se secam. Esclarecem que não possuem o desejo de pescar acidentalmente na excursão e que os peixes já estão precavidos contra essa "laia de barquinhos literários". Ademais, os autores se consideram perspicazes para capturar tais peixes em redes intelectuais. Partem, então, em uma viagem rigorosa, com o objetivo de contemplar as estrelas (um exercício sempre salutar) e, talvez, encontrar uma ilhota livre do provincianismo onde possam se estabelecer.

O texto editorial segue dizendo que, por mais modestos que sejam, os autores carregam nessa viagem suas pequenas antenas, prontas para receberem quantas mensagens de outras terras e de outros mares consigam interceptar em sua rota. Dizem que irão decifrar essas mensagens e talvez algum dia tenham a audácia de respondê-las.

Afirmam que, agora, não embarcam mais que cinco por medo de que a embarcação pequena possa virar de imediato se for carregada com muitos intelectuais. No entanto, isso não descarta a possibilidade de, a cada viagem, embarcar outro passageiro de presença discreta e nem precisam dizer que não há lugar ou esconderijo em "*1927*" para os clandestinos da literatura.

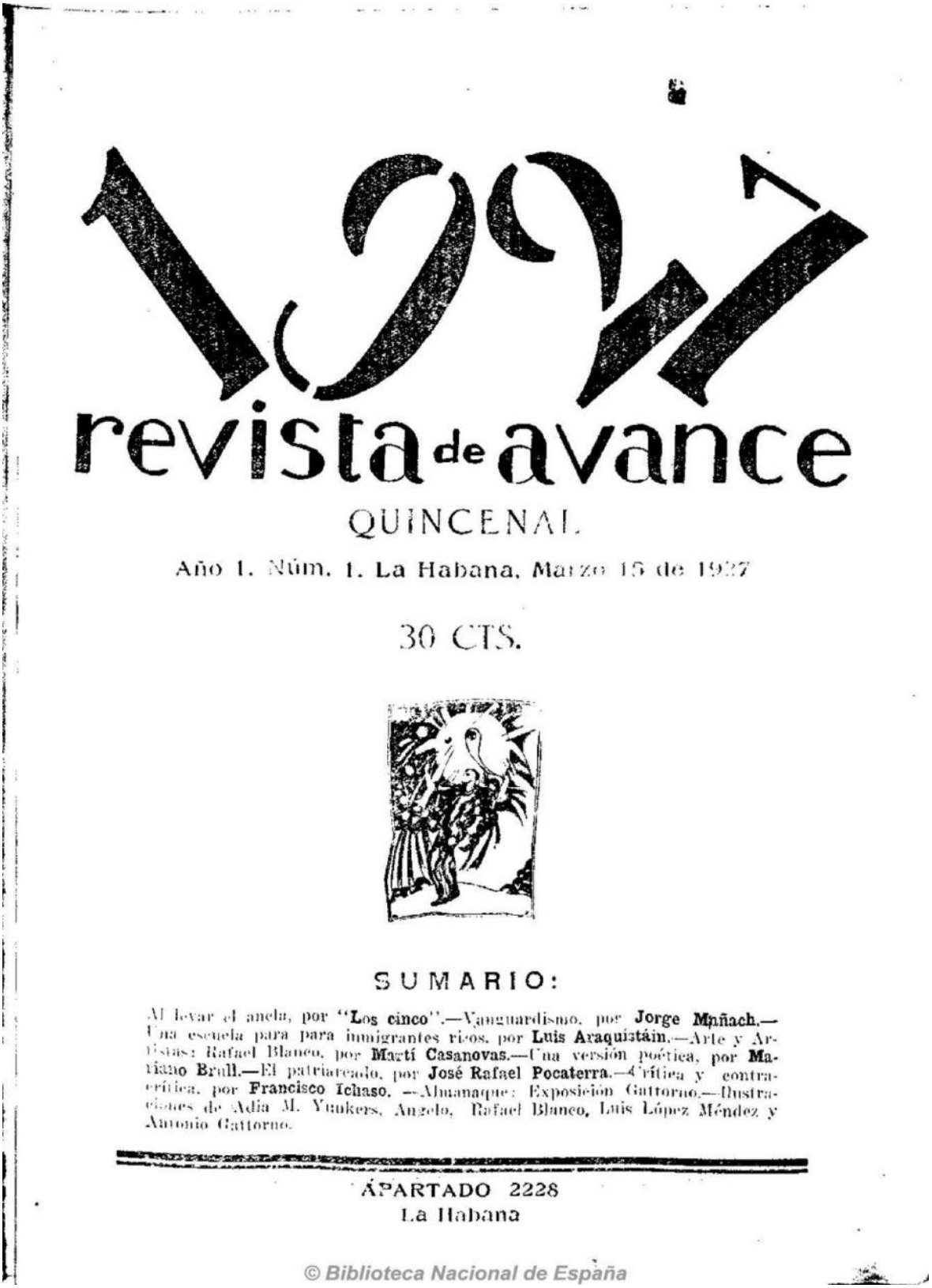
Uma explicação importante é que escreveram na proa da embarcação, ou seja, na frente do barco, o nome, o número: 1927. Não que acreditem que 1927 tenha algum significado, entretanto, se ainda estiverem navegando no ano seguinte, colocarão "1928" e, no outro ano, "1929", e assim sucessivamente. Os autores querem movimento, mudança, progresso, até mesmo no nome, e uma independência absoluta até do tempo.

[12] Original: "*¿Adonde va esta proa sencilla que dice '1927'?*".

Finalizam o texto editorial enfatizando que a âncora já está erguida, indicando que o barco já zarpou. Deixam seus cumprimentos aos que os saudam cordialmente de outras embarcações ou da praia. Ao fim, abaixo de todo o texto, assinam como "*Los Cinco*" (figura 7).

A análise do editorial da *Revista de Avance* revela que o texto emprega uma metáfora marítima, comparando a criação do periódico a uma navegação. Essa analogia permite compreender os medos e anseios dos autores que, mesmo com experiência, adentram um território desconhecido, conscientes da incerteza e dos perigos da travessia. No entanto, essa incerteza é vista como parte da aventura, refletindo o espírito vanguardista da revista. A escolha do ano "*1927*" como título e a intenção de modificar o título a cada ano demonstram o desejo de movimento e transformação da revista, alinhando-se aos ideais das publicações de vanguarda. Dessa forma, a metáfora marítima utilizada no editorial de *Avance* revela um projeto vanguardista que navega entre a ousadia e a incerteza. Carregada com as aspirações de *Los Cinco*, a embarcação zarpa em busca de um futuro artístico e intelectual livre das amarras do passado, mas sem a presunção de um destino predeterminado. A recusa de "reboques patéticos" e a disposição para enfrentar "ventos adversos" evidenciam a determinação de um grupo que, imbuído do espírito de seu tempo, busca construir uma nova cidadania através da arte e do pensamento crítico, renovando-se a cada ano, assim como a própria numeração da revista.

Figura 5 - Capa da revista *1927*, de *Avance* nº1.



1927

revista de avance

QUINCENAL

Año 1. Núm. 1. La Habana, Marzo 15 de 1927

30 CTS.

SUMARIO:

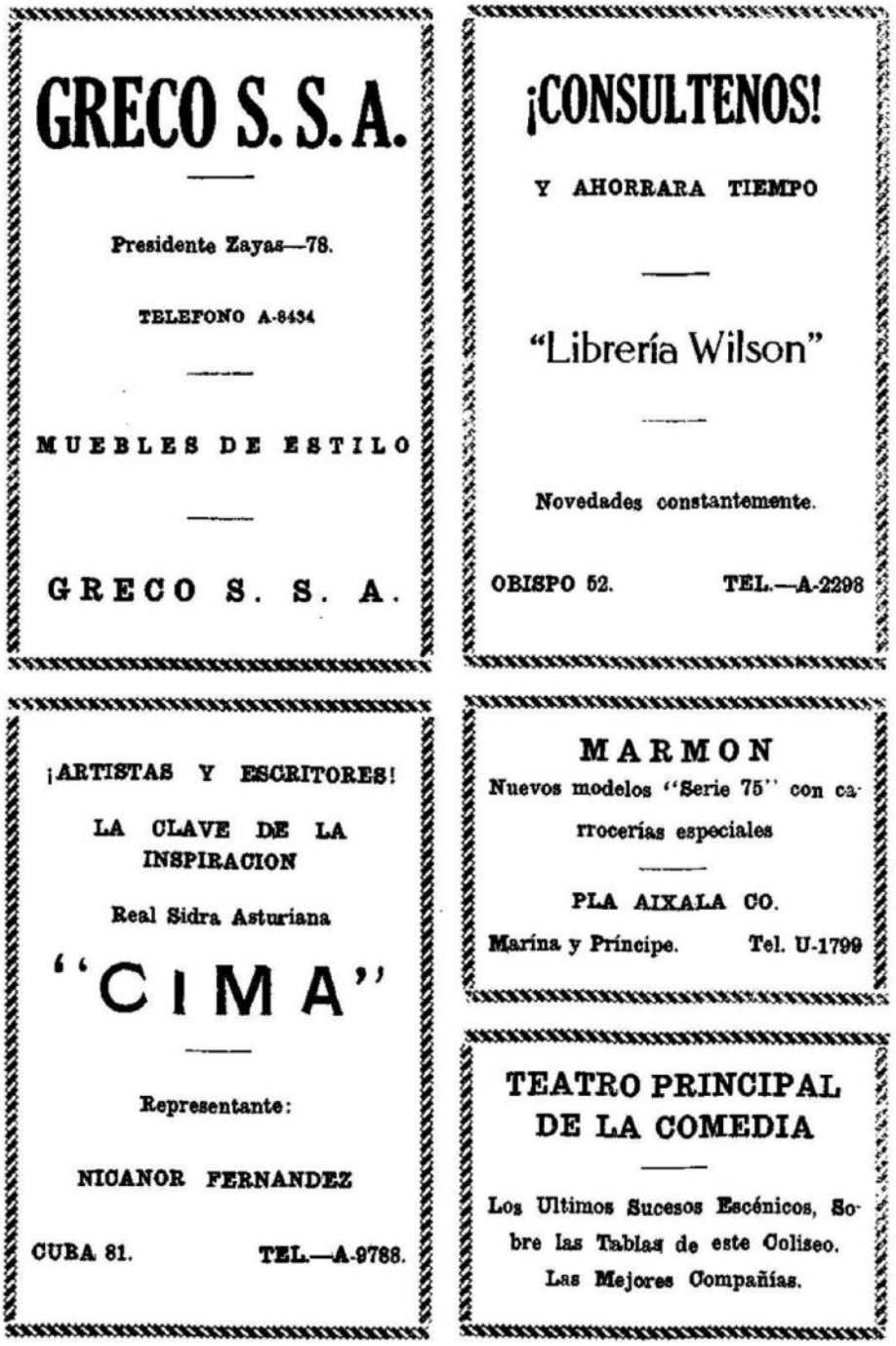
Al levar el ancla, por "Los cinco".—Vanguardismo, por **Jorge Mañach.**—Una escuela para para inmigrantes ricos, por **Luis Araquistáin.**—Arte y Artistas: Rafael Blanco, por **Martí Casanovas.**—Una versión poética, por **Mariano Brull.**—El patriarcado, por **José Rafael Pocaterra.**—Crítica y contracrítica, por **Francisco Ichaso.** —Almanaque: Exposición Gattorno.—Ilustraciones de Adia M. Vunkers, Angelo, Rafael Blanco, Luis López Méndez y Antonio Gattorno.

APARTADO 2228
La Habana

© Biblioteca Nacional de España

Fonte: **1927, REVISTA DE AVANCE**, La Habana, Ano 01, nº 01, mar. 1927. Disponível na Biblioteca Digital Hispánica.

Figura 6 - Anúncios após a capa da revista *1927*, de *Avance* nº1.



© Biblioteca Nacional de España

Fonte: **1927, REVISTA DE AVANCE,** La Habana, Ano 01, nº 01, mar. 1927**.** Disponível na Biblioteca Digital Hispánica.

Figura 7 - Texto editorial "*Al levar el ancla*" da revista *1927*, de *Avance* nº1.

1927
revista de avance
Apartado 2228.-La Habana

Año I. Núm. 1. La Habana, Marzo 15 de 1927

EDITORES:
Alejo Carpentier
Martí Casanovas
Francisco Ichaso
Jorge Mañach
Juan Marinello

AL LEVAR EL ANCLA

Hé aquí un nuevo bajel en los mares de nuestra inquietud. Lleva al viento un gallardete alto, agudo y azul. Para la emergencia posible, banderín rojo. Lo que no va en su bagaje es la bandera blanca de las capitulaciones.

Pues, aunque el decirlo suene un poco enfático, zarpa esta embarcación con cierto brío heroico, dispuesta a hundirse, como tantas otras, si le soplase viento adverso; pero negada de antemano a todo patético remolque. Al fin y al cabo, su tripulación es escasa y todos, mal que bien, sabemos nadar.

¿Adónde va esta proa sencilla que dice "1927"?.

Si lo supiéramos, perdería todo gusto la aventura. El goce fecundo de la vida, dicen con razón que no está en la contemplación de los propósitos, sino en la gestión por conseguirlos. Vamos hacia un puerto —¿mítico? ¿incierto?— ideal de plenitud; hacia un espejismo tal vez de mejor ciudadanía, de hombría más cabal.

Pero no nos hacemos demasiadas ilusiones. Lo inmediato en nuestra conciencia, es un apetito de claridad, de novedad, de movimiento. Por ahora sólo nos tienta la diáfana pureza que se goza mar afuera, lejos de la playa sucia, mil veces hollada, donde se secan, ante la mirada irónica del mar, los barcos inservibles o que ya hicieron su jornada. ¡Mar afuera, hasta que se sienta un hervor de infinito bajo los pies!.

Tampoco hay afán de pesca incidental en la excursión. Los peces están ya demasiado apercibidos contra esta laya de barquitos literarios, y no somos tan ingenuos que pretendamos "tupirlos" en redes intelectuales. Salimos, pues, rigurosamente a la aventura, a contemplar estrellas —que es siempre una sana faena—, a ver, en fin, si por azar nos topamos con algún isl'e que no tenga aire provinciano y donde uno se pueda erguir en toda la estatura.

Modestos como somos, llevamos, eso sí, nuestra pequeña antena, lista para cuantos mensajes de otras tierras y de otros mares podamos interceptar en nuestra ruta. Los descifraremos, y hasta puede que seamos alguna vez osados de contestarlos.

Ahora no embarcamos más que cinco. Temimos que la navecilla pudiera zozobrar si la cargábamos, así de buenas a primeras, con mucha pesadumbre letrada. Lo cual no obsta para que, a cada salida, tomemos a bordo algún que otro pasajero de discreta compañía. Ni que decir tiene que no hay en "1927" cabida ni escondite para los polizones de la literatura.

Una explicación importante: hemos escrito en la proa ese nombre, ese número:

1927

No que creamos que 1927 signifique nada, sin embargo. El año que viene, si aún seguimos navegando, pondremos en la proa "1928"; y al otro, "1929"; y así... ¡Queremos movimiento, cambio, avance, hasta en el nombre! Y una independencia absoluta —¡hasta del Tiempo!

Ya está arriba el ancla. A los que nos saluden cordialmente desde otros barcos o desde la playa, nuestro saludo.

LOS CINCO.

© Biblioteca Nacional de España

Fonte: **1927, REVISTA DE AVANCE**, La Habana, Ano 01, nº 01, mar. 1927**.** Disponível na Biblioteca Digital Hispánica.

2.3 Revista de Antropofagia – Primeiro Editorial

Na primeira página do primeiro volume da Revista de Antropofagia (figura 8), inicialmente temos algumas informações básicas de identificação: “Ano I – Numero I”, “500 rs[13].” e “maio – 1928”. Logo abaixo, em destaque, está o nome do periódico, com uma fonte maior e diferente das demais. Embaixo do nome da revista podemos identificar que a Direção é de Antonio de Alcantara Machado[14], jornalista e escritor ligado às correntes modernistas, e a Gerência é de Raul Bopp[15], poeta modernista e diplomata brasileiro. Na linha seguinte, temos o endereço da publicação, a caixa postal e a cidade, que é São Paulo.

No editorial “Abre-alas”, assinado por António de Alcântara Machado, o autor utiliza a metáfora de gêmeos siameses para descrever uma evolução que culmina no “estágio de perfeição” do antropófago. Inicialmente, dois corpos distintos, unidos pelo fígado, símbolo do ódio, caminham em uma só direção. Em seguida, uma revolta intensifica essa união, fundindo os corpos em um único tronco. Por fim, ocorre uma explosão, separando os indivíduos, que se tornam canibais, assim descobrindo que nunca tinham sido algo diferente. Com essa nova geração, surgiu o antropófago e este seria o “nosso pai, princípio de tudo”. No entanto, o antropófago não é o “índio”, pois o indianismo seria “um prato de muita sustância”; é uma escola ou movimento como qualquer outro, que faz parte do passado, presente e futuro, “daqui e de fora” – o que compreendemos como uma referência para tanto em nosso território quanto de fora ou uma referência para a revista em questão e outras revistas.

Ele ainda explica que “[...] o antropófago come o índio e come o chamado civilizado: só ele fica lambendo os dedos. Pronto para engulir os irmãos” (Machado, 1928, n.p.). O autor ainda ressalta que a experiência moderna, anteriormente, era contra os outros, depois se transformou e ficou contra os outros e contra “nós mesmos”, o que ocasionou um despertar do

[13] A partir de uma breve pesquisa foi compreendido que “Rs.” seria a abreviação de “Réis”, a moeda vigente em maio de 1928 (Academia Brasileira de Letras, 2023).

[14] Castilho de Alcântara Machado foi um escritor modernista brasileiro que morreu jovem. Nascido em São Paulo (1901-1935), estudou direito, mas abandonou o curso para se dedicar à literatura. Fundou diversas revistas literárias, como Terra Roxa e Outras Terras, com Paulo Prado, a Revista de Antropofagia com Oswald de Andrade e a Revista Nova com Paulo Prado e Mário de Andrade. É autor de obras importantes do modernismo brasileiro, como Brás, Bexiga e Barra Funda e Laranja da China (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2023).

[15] Raul Bopp (1898-1984), foi um poeta, cronista e jornalista modernista brasileiro. Que viajou ainda jovem por países como Argentina e Paraguai, como também, pelas várias regiões do Brasil. Em 1926 vai para São Paulo, onde integra o Movimento Antropofágico e, com incentivo da pintora Tarsila do Amaral (1883-1973) e do escritor Oswald de Andrade (1890-1954), publica na revista Paratodos, trechos de seu livro mais famoso, o poema narrativo Cobra Norato (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2023).

“[...] apetite de meter o garfo no vizinho. Já começou a cordeal mastigação” (Machado, 1928, n.p.).

Esclarece que “Aqui se processará a mortandade (esse carnaval). Todas as oposições se enfrentarão. Até 1923 havia aliados que eram inimigos. Hoje há inimigos que são aliados. A diferença é enorme. Milagres do canibalismo” (Machado, 1928, n.p.).

Continua dizendo que, no final, apenas um Hans Staden[16] restará e ele se tornará o responsável por relatar de onde escapou e, com os dados que ele fornecerá, será feita a próxima e futura arte. O autor se encaminha para a finalização do texto editorial, aconselha e apresenta “as maiores precauções” às pessoas da terra e de todas as terras, a muito livre e, com “REVISTA DE ANTROPOFAGIA”, em caixa alta e com destaque, finaliza ao dizer que arreganha a dentuça e que “gente” pode colocar o cauim[17] a ferver. Compreendemos que o texto editorial é metafórico. Ele conecta aspectos ao conceito de antropofagia e práticas sociais e rituais de certas etnias indígenas. Essas práticas e rituais serão primordiais tanto para a revista, quanto para o movimento.

Ao lado direito do texto editorial, dividindo a primeira página da Revista de Antropofagia, temos um poema de Mário de Andrade que leva o título de “Manhã”. Nessa composição lírica, o autor narra uma manhã ensolarada, com brisa do vento, com uma paisagem efêmera de um jardim, paisagem essa silenciosa, sossegada, que desejou a companhia de nomes como Lenine, Carlos Prestes, Gandhi, para lhes contar “os nomes dos peixes” ou “descrever Ouro Preto, a entrada de Vitória, Marajó”, coisas essas que o autor diz que “[...] puzesse um disfarce de festa. No pensamento dessas tempestades de homens” (Andrade, 1928, n.p.), assim finalizando a obra.

[16] “Hans Staden foi um viajante e mercenário alemão que ficou conhecido por ter feito duas viagens ao Brasil no século XVI. Hans Staden nasceu na cidade de Homberg, na Alemanha, no ano de 1525. No ano de 1548, resolveu fazer uma viagem para a América. Seu relato ficou particularmente famoso por ter sido prisioneiro de tupinambás durante nove meses e, após ser libertado, escreveu um relato que ficou famoso na Europa da Idade Moderna. O relato de Hans Staden, naturalmente, é carregado de sua moral religiosa e sua visão etnocêntrica, mas traz informações valiosas sobre a cultura dos tupinambás e sobre a prática da antropofagia (canibalismo) [...]” (Silva, 2023).

[17] Bebida indígena feita a partir da fermentação da mandioca, milho e outros vegetais. Segundo Renato Sztutman (2007), “Staden seria devorado por aqueles selvagens, que logo o despiam e o ameaçavam com gestos e armas. Eles prepariam, para tanto, uma grande festa, regada de uma certa bebida fermentada, feita no mais das vezes de mandioca ou de milho, e que causava grande embriaguez quando consumida em excesso. Os indígenas chamavam essa cerveja de cauim, e faziam dela uma peça necessária na maior parte de seus rituais e encontros festivos – hábito, aliás, que se encontra até os dias de hoje entre muitos povos ameríndios, dentre eles, aqueles que falam línguas da família tupi-guarani [...]” (Sztutman, 2007, p. 45).

Ao fim da página (figura 8), abaixo do texto editorial "Abre-alas" e do poema "Manhã", temos em destaque: "'Ali vem a nossa comida pulando' (V. Hans Staden - Cap. 28)". Identificamos isso como uma referência à obra de Hans Staden, intitulada "Duas viagens ao Brasil", com expressão em questão sendo localizada dentro do relato no capítulo 28 do livro. É com essa frase que se encerra a primeira página da Revista de Antropofagia de maio de 1928. Para este trabalho, o foco é o texto editorial. No caso da Revista de Antropofagia, além deste, temos também a presença do Manifesto Antropófago[18].

Embora este último seja crucial para a compreensão do movimento, como apontado por Jorge Schwartz (2008) ao considerá-lo "[...] a pedra fundamental do movimento [...]" (Schwartz, *op. cit.*, p. 284), para os propósitos deste trabalho, o conceito de antropofagia se apresenta como o centro da análise. No entanto, o Manifesto Antropófago desempenha um papel inegável na configuração dessa ideia, funcionando como um dos pilares teóricos do movimento.

Publicado nesta primeira edição da Revista de Antropofagia, o manifesto de Oswald de Andrade transcende a mera declaração de princípios estéticos, configurando-se como um texto provocador e multifacetado. A linguagem irônica e paródica, a apropriação crítica de referências diversas e a celebração da "devoração" cultural tornaram o manifesto um marco do modernismo brasileiro, influenciando diversas áreas do pensamento e da criação artística.

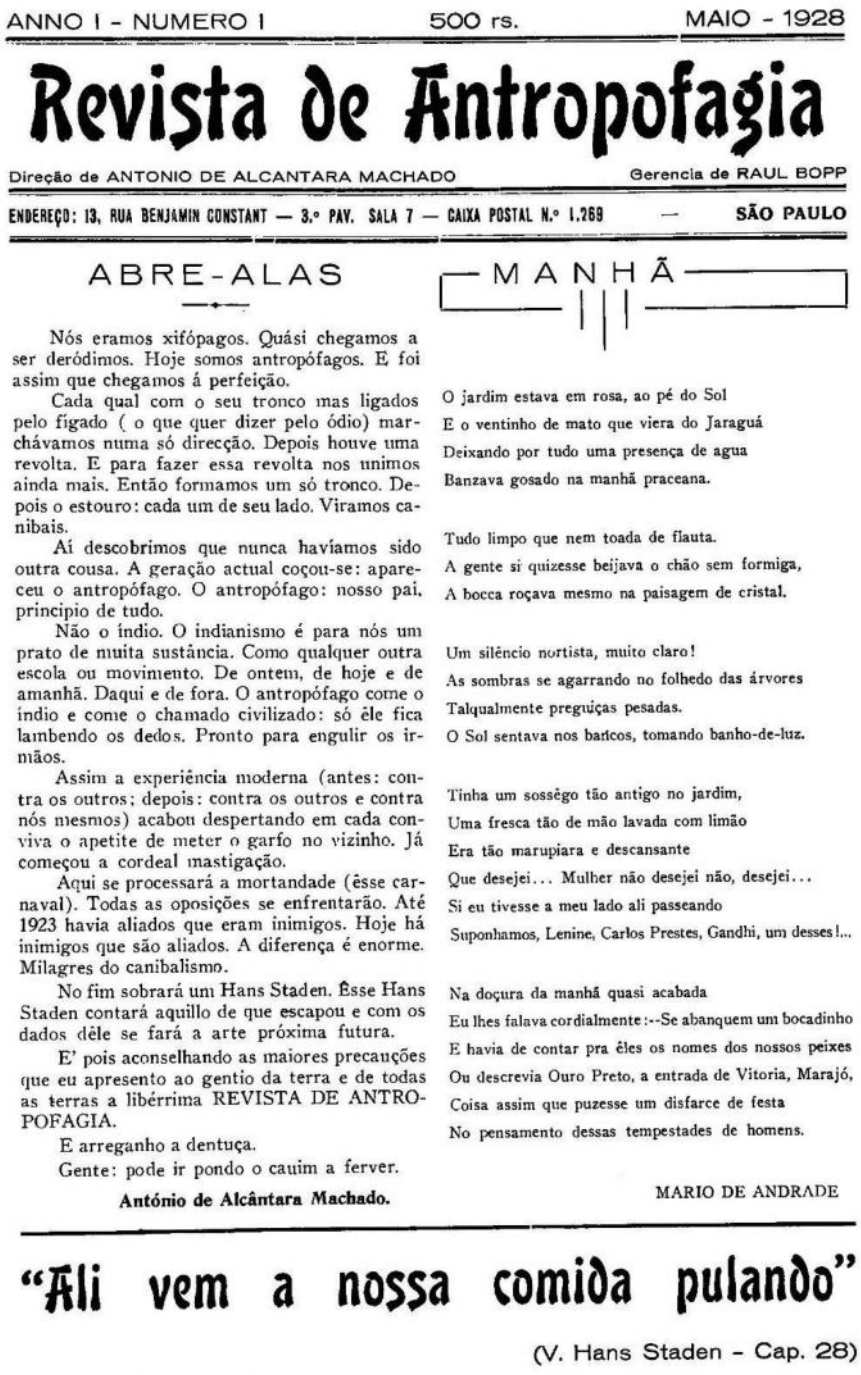
Com seu texto, Oswald de Andrade não apenas propôs uma nova forma de fazer arte, mas também estabeleceu os alicerces para uma análise detalhada sobre a identidade brasileira e suas relações com a cultura global. A "antropofagia" proposta pelo manifesto não se limita à assimilação passiva de influências externas, mas sim a um processo ativo de digestão e transformação, resultando na criação do que acreditavam ser uma "nova" cultura nacional.

A primeira edição da Revista de Antropofagia, sob a direção de Alcântara Machado e Raul Bopp, apresenta-se como um microcosmo do Movimento Antropofágico, congregando elementos essenciais à sua compreensão. O editorial "Abre-alas", com sua metáfora dos gêmeos siameses e do canibalismo, revela a proposta radical de uma digestão crítica da cultura, tanto estrangeira quanto nacional, em busca de uma identidade brasileira inovadora e

[18] O Manifesto Antropófago, foi escrito por Oswald de Andrade, conta com um desenho da obra "Abaporu" de Tarsila do Amaral, que seria exposta a pintura, no mês subsequente, na galeria Percier, em Paris. O Manifesto Antropófago, se tornou-se o centro teórico desse movimento no Brasil, que pretendia repensar questões culturais, bem como, possui linguagem metafórica, poética e repleta de humor (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2023).

“própria”. Essa proposta, ecoada no poema “Manhã” de Mário de Andrade, encontra sua expressão máxima no Manifesto Antropófago. Assim, a revista materializa a teoria antropofágica, transformando-se em um espaço de “mortandade” de ideias e estéticas, onde as oposições se enfrentam e se transformam, resultando em uma nova arte. A referência a Hans Staden e a citação de sua obra reforçam a ideia de um processo de devoração e ressignificação da história e da cultura, um “carnaval antropofágico” que culmina na criação do que acreditavam ser algo “novo” e “original”.

Figura 8 - Primeiro texto editorial da Revista de Antropofagia, nº1.



ANNO I - NUMERO I — 500 rs. — MAIO - 1928

Revista de Antropofagia

Direção de ANTONIO DE ALCANTARA MACHADO — Gerencia de RAUL BOPP

ENDEREÇO: 13, RUA BENJAMIN CONSTANT — 3.º PAV. SALA 7 — CAIXA POSTAL N.º 1.269 — SÃO PAULO

ABRE-ALAS

Nós eramos xifópagos. Quási chegamos a ser deródimos. Hoje somos antropófagos. E foi assim que chegamos á perfeição.

Cada qual com o seu tronco mas ligados pelo fígado (o que quer dizer pelo ódio) marchávamos numa só direcção. Depois houve uma revolta. E para fazer essa revolta nos unimos ainda mais. Então formamos um só tronco. Depois o estouro: cada um de seu lado. Viramos canibais.

Aí descobrimos que nunca havíamos sido outra cousa. A geração actual coçou-se: apareceu o antropófago. O antropófago: nosso pai, principio de tudo.

Não o índio. O indianismo é para nós um prato de muita sustância. Como qualquer outra escola ou movimento. De ontem, de hoje e de amanhã. Daqui e de fora. O antropófago come o índio e come o chamado civilizado: só êle fica lambendo os dedos. Pronto para engulir os irmãos.

Assim a experiência moderna (antes: contra os outros; depois: contra os outros e contra nós mesmos) acabou despertando em cada conviva o apetite de meter o garfo no vizinho. Já começou a cordeal mastigação.

Aqui se processará a mortandade (êsse carnaval). Todas as oposições se enfrentarão. Até 1923 havia aliados que eram inimigos. Hoje há inimigos que são aliados. A diferença é enorme. Milagres do canibalismo.

No fim sobrará um Hans Staden. Êsse Hans Staden contará aquillo de que escapou e com os dados dêle se fará a arte próxima futura.

E' pois aconselhando as maiores precauções que eu apresento ao gentio da terra e de todas as terras a libérrima REVISTA DE ANTROPOFAGIA.

E arreganho a dentuça.

Gente: pode ir pondo o cauim a ferver.

António de Alcântara Machado.

MANHÃ

O jardim estava em rosa, ao pé do Sol
E o ventinho de mato que viera do Jaraguá
Deixando por tudo uma presença de agua
Banzava gosado na manhã praceana.

Tudo limpo que nem toada de flauta.
A gente si quizesse beijava o chão sem formiga,
A bocca roçava mesmo na paisagem de cristal.

Um silêncio nortista, muito claro!
As sombras se agarrando no folhedo das árvores
Talqualmente preguiças pesadas.
O Sol sentava nos barcos, tomando banho-de-luz.

Tinha um sossêgo tão antigo no jardim,
Uma fresca tão de mão lavada com limão
Era tão marupiara e descansante
Que desejei... Mulher não desejei não, desejei...
Si eu tivesse a meu lado ali passeando
Suponhamos, Lenine, Carlos Prestes, Gandhi, um desses!...

Na doçura da manhã quasi acabada
Eu lhes falava cordialmente:--Se abanquem um bocadinho
E havia de contar pra êles os nomes dos nossos peixes
Ou descrevia Ouro Preto, a entrada de Vitoria, Marajó,
Coisa assim que puzesse um disfarce de festa
No pensamento dessas tempestades de homens.

MARIO DE ANDRADE

"Ali vem a nossa comida pulando"

(V. Hans Staden - Cap. 28)

Fonte: **REVISTA DE ANTROPOFAGIA**, São Paulo, Ano I, n° 01, maio 1928. Disponível na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin – USP.

Figura 9 - Primeira parte do Manifesto Antropófago publicado na Revista de Antropofagia, nº1.

Revista de Antropofagia 3

MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Philosophicamente.

Unica lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismo. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as cathecheses. E contra a mãe dos Gracchos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos catholicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hypocrisia da saudade, pelos immigrados, pelos traficados e pelos touristes. No paiz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem collecções de velhos vegetaes. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mappa mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl estudar.

Queremos a revolução Carahiba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria siquer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A edade de ouro annunciada pela America. A edade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. **Oú Villeganhon print terre.** Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos cathechisados. Vivemos atravez de um direito sonambulo. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admittimos o nascimento da logica entre nós.

Desenho de Tarcila 1928 - De um quadro que figurará na sua proxima exposição de Junho na galeria Percier, em Paris.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro emprestimo, para ganhar commissão. O rei analphabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita labia. Fez-se o emprestimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a labia.

O espirito recusa-se a conceber o espirito sem corpo. O antroponomorfismo. Necessidade da vaccina antropofagica. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos attender ao mundo orecular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

Contra o mundo reversivel e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dynamico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instincto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação **eu** parte do **Kosmos** ao axioma **Kosmos** parte do **eu.** Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em communicação com o sólo.

Nunca fomos cathechisados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

Já tinhamos o communismo. Já tinhamos a lingua surrealista. A edade de ouro.
Catiti Catiti
Imara Notiá
Notiá Imara
Ipejú

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens physicos, dos bens moraes, dos bens dignarios. E sabiamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticaes.

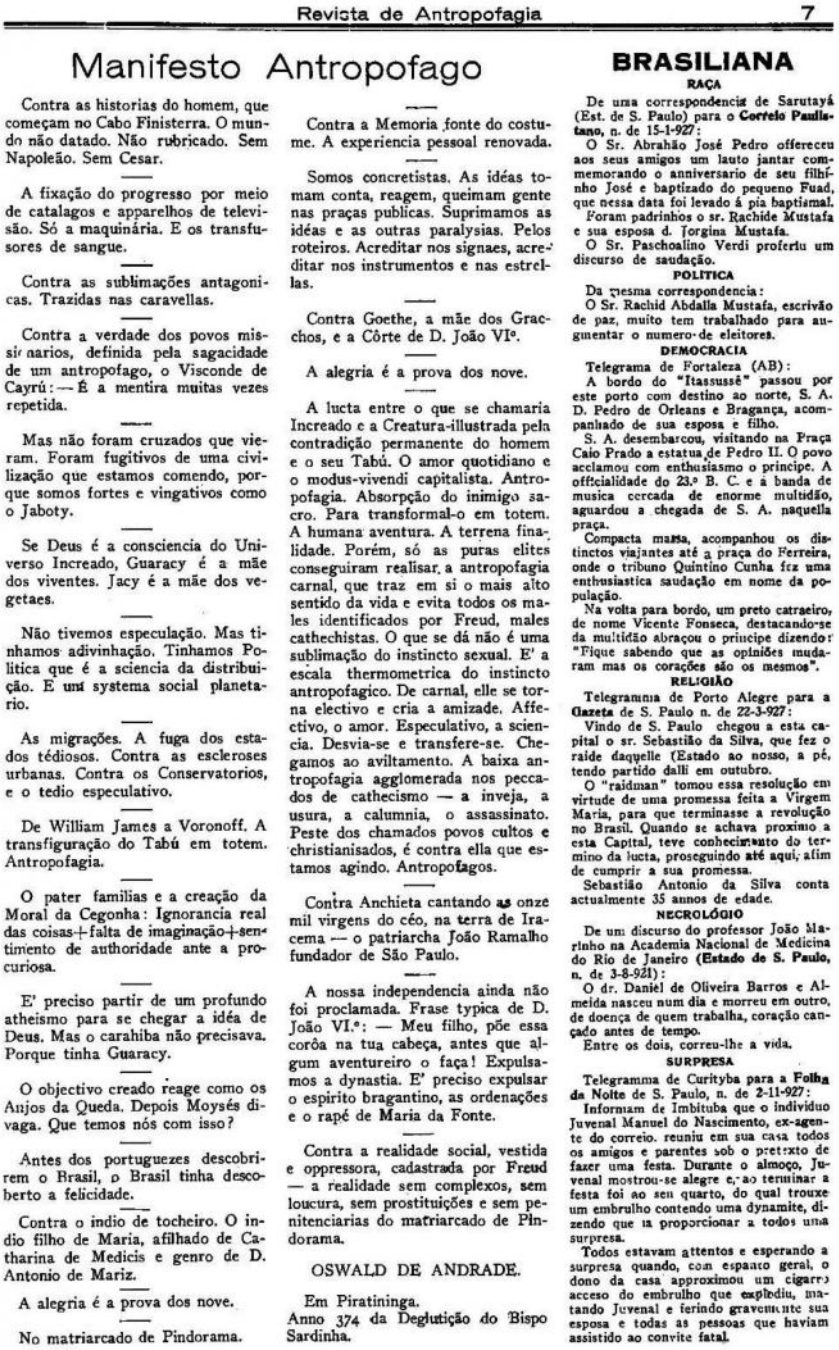
Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o

Só não ha determinismo - onde ha misterio. Mas que temos nós com isso?

Continua na Pagina 7

Fonte: **REVISTA DE ANTROPOFAGIA**, São Paulo, Ano I, n° 01, maio 1928. Disponível na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin – USP.

Figura 10 - Continuação do Manifesto Antropófago publicado na Revista de Antropofagia, nº1.



Manifesto Antropofago

Contra as historias do homem, que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem Cesar.

—

A fixação do progresso por meio de catalagos e apparelhos de televisão. Só a maquinária. E os transfusores de sangue.

—

Contra as sublimações antagonicas. Trazidas nas caravellas.

—

Contra a verdade dos povos missionarios, definida pela sagacidade de um antropofago, o Visconde de Cayrú: — É a mentira muitas vezes repetida.

—

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jaboty.

—

Se Deus é a consciencia do Universo Increado, Guaracy é a mãe dos viventes. Jacy é a mãe dos vegetaes.

—

Não tivemos especulação. Mas tinhamos adivinhação. Tinhamos Politica que é a sciencia da distribuição. E um systema social planetario.

—

As migrações. A fuga dos estados tédiosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatorios, e o tedio especulativo.

—

De William James a Voronoff. A transfiguração do Tabú em totem. Antropofagia.

—

O pater familias e a creação da Moral da Cegonha: Ignorancia real das coisas + falta de imaginação + sentimento de authoridade ante a procuriosa.

—

E' preciso partir de um profundo atheismo para se chegar a idéa de Deus. Mas o carahiba não precisava. Porque tinha Guaracy.

—

O objectivo creado reage como os Anjos da Queda. Depois Moysés divaga. Que temos nós com isso?

—

Antes dos portuguezes descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

—

Contra o indio de tocheiro. O indio filho de Maria, afilhado de Catharina de Medicis e genro de D. Antonio de Mariz.

—

A alegria é a prova dos nove.

—

No matriarcado de Pindorama.

—

Contra a Memoria fonte do costume. A experiencia pessoal renovada.

—

Somos concretistas. As idéas tomam conta, reagem, queimam gente nas praças publicas. Suprimamos as idéas e as outras paralysias. Pelos roteiros. Acreditar nos signaes, acreditar nos instrumentos e nas estrellas.

—

Contra Goethe, a mãe dos Gracchos, e a Côrte de D. João VI°.

—

A alegria é a prova dos nove.

—

A lucta entre o que se chamaria Increado e a Creatura-illustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabú. O amor quotidiano e o modus-vivendi capitalista. Antropofagia. Absorpção do inimigo sacro. Para transformal-o em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realisar, a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males cathechistas. O que se dá não é uma sublimação do instincto sexual. E' a escala thermometrica do instincto antropofagico. De carnal, elle se torna electivo e cria a amizade. Affectivo, o amor. Especulativo, a sciencia. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia agglomerada nos peccados de cathecismo — a inveja, a usura, a calumnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e christianisados, é contra ella que estamos agindo. Antropofagos.

—

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céo, na terra de Iracema — o patriarcha João Ramalho fundador de São Paulo.

—

A nossa independencia ainda não foi proclamada. Frase typica de D. João VI.°: — Meu filho, põe essa corôa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dynastia. E' preciso expulsar o espirito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

—

Contra a realidade social, vestida e oppressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciarias do matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE.

Em Piratininga.
Anno 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.

BRASILIANA

RAÇA

De uma correspondencia de Sarutayá (Est. de S. Paulo) para o **Correio Paulistano**, n. de 15-1-927:

O Sr. Abrahão José Pedro offereceu aos seus amigos um lauto jantar commemorando o anniversario de seu filhinho José e baptizado do pequeno Fuad, que nessa data foi levado á pia baptismal.

Foram padrinhos o sr. Rachide Mustafa e sua esposa d. Jorgina Mustafa.

O Sr. Paschoalino Verdi proferiu um discurso de saudação.

POLITICA

Da mesma correspondencia:

O Sr. Rachid Abdalla Mustafa, escrivão de paz, muito tem trabalhado para augmentar o numero de eleitores.

DEMOCRACIA

Telegrama de Fortaleza (AB):

A bordo do "Itassussê" passou por este porto com destino ao norte, S. A. D. Pedro de Orleans e Bragança, acompanhado de sua esposa e filho.

S. A. desembarcou, visitando na Praça Caio Prado a estatua de Pedro II. O povo acclamou com enthusiasmo o principe. A officialidade do 23.º B. C. e a banda de musica cercada de enorme multidão, aguardou a chegada de S. A. naquella praça.

Compacta massa, acompanhou os distinctos viajantes até a praça do Ferreira, onde o tribuno Quintino Cunha fez uma enthusiastica saudação em nome da população.

Na volta para bordo, um preto catraeiro, de nome Vicente Fonseca, destacando-se da multidão abraçou o principe dizendo: "Fique sabendo que as opiniões mudaram mas os corações são os mesmos".

RELIGIÃO

Telegramma de Porto Alegre para a **Gazeta** de S. Paulo n. de 22-3-927:

Vindo de S. Paulo chegou a esta capital o sr. Sebastião da Silva, que fez o raide daquelle (Estado ao nosso, a pé, tendo partido dalli em outubro.

O "raidman" tomou essa resolução em virtude de uma promessa feita a Virgem Maria, para que terminasse a revolução no Brasil. Quando se achava proximo a esta Capital, teve conhecimento do termino da lucta, proseguindo até aqui, afim de cumprir a sua promessa.

Sebastião Antonio da Silva conta actualmente 35 annos de edade.

NECROLÓGIO

De um discurso do professor João Marinho na Academia Nacional de Medicina do Rio de Janeiro (**Estado de S. Paulo**, n. de 3-8-921):

O dr. Daniel de Oliveira Barros e Almeida nasceu num dia e morreu em outro, de doença de quem trabalha, coração cançado antes de tempo.

Entre os dois, correu-lhe a vida.

SURPRESA

Telegramma de Curityba para a **Folha da Noite** de S. Paulo, n. de 2-11-927:

Informam de Imbituba que o individuo Juvenal Manuel do Nascimento, ex-agente do correio, reuniu em sua casa todos os amigos e parentes sob o pretexto de fazer uma festa. Durante o almoço, Juvenal mostrou-se alegre e, ao terminar a festa foi ao seu quarto, do qual trouxe um embrulho contendo uma dynamite, dizendo que ia proporcionar a todos uma surpresa.

Todos estavam attentos e esperando a surpresa quando, com espanto geral, o dono da casa approximou um cigarro acceso do embrulho que explodiu, matando Juvenal e ferindo gravemente sua esposa e todas as pessoas que haviam assistido ao convite fatal.

Fonte: **REVISTA DE ANTROPOFAGIA**, São Paulo, Ano I, n° 01, maio 1928. Disponível na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin – USP.

2.4 Considerações sobre os editoriais das revistas Klaxon, *Avance* e Antropofagia

Após as análises dos editoriais das revistas Klaxon, *Avance* e Antropofagia, podemos constatar alguns aspectos. Na Revista Klaxon, não fica claro o nome de seu ou seus autores, diferente dos dois outros. Já na *Revista de Avance*, sabemos quem são os seus cinco responsáveis, também conhecidos como "*Los Cinco*"; e a Revista de Antropofagia, que o tem seu primeiro editorial assinado por Antônio de Alcântara Machado.

Outras particularidades que podem ser pontuadas são o nome, o tamanho dos editoriais e seu conteúdo. O da Revista Klaxon leva o nome dela, ou seja, "Klaxon", escrito em caixa baixa, negrito e em fonte maior do que as demais. Esse editorial é fragmentado em quatro tópicos e ocupa as três páginas iniciais do primeiro volume. Os autores explicam de forma sucinta como ocorreu a formação da revista, falam de seus intuitos modernistas e trazem exemplos para elucidá-los. Entendemos claramente que desejam tratar de aspectos relacionados à arte. No entanto, não delimitam se a abordarão em sua pluralidade ou se se concentrarão em uma linguagem específica desta como, por exemplo, a literatura. Pretendem ser inovadores e abordar temáticas atuais.

Já na *Revista de Avance,* o editorial leva o título de "*AL LEVAR EL ANCLA*" ("Ao levantar à âncora", tradução nossa) em caixa alta, negrito, centralizado e em fonte com tamanho maior que a do título da revista. Compreendemos esse aspecto como uma escolha intencional dos autores para conferir mais destaque e importância para o conteúdo do editorial do que ao próprio nome do periódico. O referido texto ocupa a terceira página inteira e está inserido após a capa e uma página de anúncios. Como o título insinua, os autores fazem uma analogia a uma embarcação. Buscam clareza, novidade, movimento, transformação e avanço, sabem que a tarefa de construir um periódico não é fácil, mas têm o intuito de disseminar seus ideais por meio dessa revista de vanguarda.

Cabe ressaltar que a Revista de Antropofagia iniciou sua publicação 6 anos após a Revista Klaxon. O editorial leva o título de "Abre-alas", escrito em caixa alta e com fonte diferente do título principal, dividindo o espaço com o poema "Manhã", de Mário de Andrade, cujo subtítulo tem tamanho semelhante. O conteúdo do editorial emprega metáforas, evocando a figura de indivíduos siameses que praticam canibalismo, aludindo à antropofagia. Os editores afirmam que essa é a perfeição, a verdade e o caminho a ser seguido nas produções artísticas. Outro aspecto importante desse periódico é que mesmo que seu texto introdutório aborde as

questões relacionadas a revista, bem como seus ideais de antropofagia, é o Manifesto Antropófago que repercutirá pelo Brasil e pelo mundo. Jorge Schwartz (2008) afirma que o Manifesto é "a pedra fundamental do movimento" (Schwartz, *op. cit.*, p. 284).

Para além dos aspectos anteriormente elencados, podemos ainda salientar que o editorial da Revista Klaxon é o mais internacionalista. Ademais de tal afirmação ser dita nesse texto, podemos elucidar que esse editorial traz nomes internacionais para especificar o que é "bom" e atual e o que não é. Além disso, é mais semelhante a um manifesto ou até mesmo a uma "receita", detalhando cada passo e tópico para explicar a intenção dos editores, em contraste com os outros editoriais. Entre os três, é o mais complexo em linguagem, com termos difíceis de entender, o mais rígido e, portanto, consideramos que não era tão acessível naquela época, sendo voltado para um público específico, erudito e da elite.

Já o editorial da *Revista de Avance* tem caráter mais poético e metafórico. De certo modo, compreendemos esse editorial como uma poesia, que é mais nacionalista do que internacionalista. Considerando que Cuba é uma ilha e esse editorial é uma metáfora de embarcação, interpretamos que existe uma vontade de espalhar o que estão pensando e realizando em Havana e em outras cidades cubanas através do que será publicado nesse periódico, para outros territórios além-mar. Os editores não fazem comparações diretas, nem citam diretamente nomes nacionais e/ou internacionais. Conscientes da árdua natureza da missão, expressam a intenção de prosseguir, mesmo com as dificuldades. Embora seja um texto metafórico e poético, não é de difícil leitura ou compreensão e, por isso, é o que tem o conteúdo mais acessível entre os três editoriais aqui analisados. Nossos estudos atuais sugerem que esse editorial pode ter alcançado um público maior além de intelectuais e artistas no período de sua publicação, em comparação aos outros dois.

Apesar de conciso, o editorial da Revista de Antropofagia articula uma estratégia complexa de posicionamento no cenário cultural da época. Longe de um nacionalismo simplista, o texto propõe uma negociação dinâmica entre o local e o global, a identidade e a alteridade. Central à proposta, a metáfora canibalista sinaliza um processo de apropriação crítica tanto de elementos nacionais (indianismo, cultura indígena) quanto internacionais (o dito "civilizado"), sendo fontes para a experiência moderna de antropofagia que propõem. Isso revela a busca por uma identidade brasileira moderna que não se limite a reproduzir modelos estrangeiros nem a idealizar um passado autóctone intocado. A presença de referências à cultura indígena e ao encontro histórico com os europeus, como Hans Staden, evidencia a tentativa de construir uma

narrativa nacional que dialogue com o contexto global, sem renunciar suas particularidades. O caráter radical do texto é manifestado na linguagem desafiadora e na proposta da antropofagia. Essa abordagem demonstra a intenção de subverter as dicotomias tradicionais entre nacional e internacional, promovendo um diálogo tenso e produtivo entre diferentes referências culturais. Fica evidente que esse editorial é baseado no Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade, publicado neste primeiro volume da Revista de Antropofagia.

Diferentemente do editorial da Revista de Antropofagia, é o Manifesto Antropófago o responsável por dizer no que esse movimento é pautado. É um conteúdo repleto de informações, nomes e alusões que, para sua compreensão, requer conhecimentos prévios e eruditos. Oswald de Andrade explica de forma satírica, metafórica e poética as influências e as intenções desse movimento, sendo o Manifesto mais relevante que o próprio texto editorial para a compreensão da antropofagia em sua totalidade.

Em suma, identificamos três textos editoriais diferentes, mas que possuem o intuito de dar as boas-vindas ao leitor e esclarecer a proposta desses periódicos, bem como de elucidar os anseios e possíveis angústias que seus editores carregam com a criação e publicação das revistas. Também é possível observar que todos os três textos editoriais, assim como seus autores, possuem o desejo de inovar e, cada um a seu modo, até mesmo de provocar e surpreender seus leitores.

Adicionalmente, a *Avance* utiliza uma paginação contínua, unindo os volumes em uma narrativa maior. A disposição dos textos é marcada por interrupções com imagens e outros conteúdos, fragmentando-os e distribuindo-os por diferentes páginas e edições. Essa estratégia engaja o leitor, convidando-o a explorar toda a revista e a acompanhar as próximas publicações.

Diferente da *Avance*, a Klaxon reinicia a numeração em cada exemplar, destacando-se pela individualidade de seus volumes. Cada edição apresenta uma imagem em página ímpar, seguida por uma página em branco, criando um "vazio" intencional. Propomos que este espaço seja para a reflexão e construção de significados pelo leitor, convidado a pausar a leitura complementando a experiência visual e textual. A ausência de numeração nestas páginas reforça sua função especial. A quebra dos textos pela imagem e a subsequente página em branco são os únicos momentos em que são interrompidos. Klaxon trata cada volume como uma obra completa, como uma unidade independente, priorizando o texto em relação à imagem e incentivando a construção de significados pelo leitor.

A Revista de Antropofagia apresenta dois formatos distintos, denominados “dentições”. A primeira, similar à Klaxon, reinicia a numeração a cada edição e exibe uma diagramação variável, alternando entre uma, duas ou três colunas por lauda. As primeiras três publicações contêm desenhos, que desaparecem a partir da quinta. A segunda dentição, encartada no Diário de São Paulo, adota um formato de página única e apresenta um maior número de imagens, das 16 edições, 11 são ilustradas (11 desenhos/reproduções de pintura, sendo que uma delas também conta com uma outra imagem que é o anúncio de um produto), já as outras 5 edições não possuem nenhum tipo de imagem. A diagramação desta fase é adaptada individualmente a cada impressão, adequando-se ao volume de conteúdo disponível que precisa ser acomodado no espaço de uma página do jornal.

Embora distintos em forma e conteúdo, os editoriais das três revistas compartilham um mesmo propósito: apresentar os periódicos e expor as intenções de seus editores. Klaxon, com seu conteúdo internacionalista e linguagem complexa, busca inovar e provocar, dirigindo-se a um público erudito. *Avance*, com sua metáfora poética e caráter nacionalista, anseia por difundir seus ideais vanguardistas, tornando-se acessível a um público mais amplo. Já Antropofagia, com seu editorial radical buscando a intersecção entre o nacional e o internacional, propõe uma “digestão” crítica das culturas, influenciado pelo Manifesto Antropófago.

O editorial “Abre-alas” e a Revista de Antropofagia, como um todo, transcende a mera descrição de um movimento artístico, configurando-se como uma alegoria complexa da identidade brasileira. Mais do que uma referência literal às práticas indígenas, a antropofagia emerge como uma metáfora da devoração crítica e seletiva de influências culturais, tanto internas quanto externas. Por sua vez, a cultura indígena é evocada não como uma realidade vivida, mas como uma alegoria de uma brasilidade, uma espécie de “bom selvagem” moderno, a ser incorporado e transformado. Nesse sentido, a revista não apenas utiliza o nativismo, mas o reinventa, construindo uma narrativa em que o indígena, o europeu e o moderno se fundem em um processo de canibalização cultural, culminando na criação do que acreditam ser uma cultura nacional supostamente “original”.

A “originalidade” da cultura nacional proposta pela Revista de Antropofagia revela-se, sob a ótica de Canclini (2019), como uma forma de hibridação que desafia as dicotomias etnocêntricas e as categorias estanques do pensamento moderno. Ao fundir elementos indígenas, europeus e modernos, a “canibalização” cultural gera insegurança nas culturas “puras” e questiona as fronteiras entre “civilizado” e “selvagem”, pois, como aponta o autor,

> […] Existem resistências a aceitar estas e outras formas de hibridação porque geram insegurança nas culturas e conspiram contra sua auto-estima etnocêntrica. Também é desafiador para o pensamento moderno de tipo analítico, acostumado a separar binariamente o civilizado do selvagem, o nacional do estrangeiro, o anglo do latino. (Canclini, 2019, p. XXXII)

A figura do indígena, por sua vez, ecoa o "bom selvagem" de Rousseau, como apontado por Schwarcz (1993), servindo como um modelo alegórico para criticar a sociedade ocidental e seus valores. No entanto, ao contrário do ideal rousseauniano, a antropofagia modernista não busca um retorno ao estado de natureza, mas sim a criação de uma nova cultura híbrida. A alteridade indígena é apropriada e transformada em um instrumento de crítica e reinvenção da identidade nacional, afinal, como coloca a autora,

> A alteridade desses 'novos homens' transformada em modelo lógico se contrapunha à experiência ocidental. Como concluía Rousseau sobre a origem da desigualdade entre os homens, 'se há uma bondade original da natureza humana: a evolução social corrompeu-a' (*op. cit.*:205). [...]. (Schwarcz, *op. cit.*, p. 60)

A crítica à ideia de pureza cultural e a valorização da hibridação, evidenciadas nas citações de Canclini (2019) e Schwarcz (1993), abrem caminho para a análise das especificidades de cada revista modernista. Se a Antropofagia se destaca pela "canibalização" simbólica e pela apropriação crítica de referências diversas, as revistas Klaxon e *Avance* exploram outras formas de expressão e materialidade. As particularidades de cada revista se estendem para além dos editoriais, manifestando-se na diagramação, na numeração de páginas e no uso de imagens. Klaxon, com suas páginas em branco e ilustrações isoladas, convida o leitor à reflexão e à crítica. *Avance*, com sua numeração contínua e textos fragmentados, busca envolver o leitor em uma jornada contínua. Antropofagia, com sua variação na diagramação e uso de imagens, reflete a diversidade do Movimento Antropofágico.

As análises apresentadas nesta seção fornecem a base para aprofundar a investigação sobre as expressões do nativismo nas revistas Klaxon, Antropofagia e *Avance*. No próximo capítulo, exploraremos os diálogos transnacionais e as perspectivas locais presentes nessas publicações, buscando compreender como o conceito de nativismo se manifesta em cada contexto. No capítulo 4, realizaremos uma análise comparativa do modernismo, do nativismo e da paisagem nas três revistas, aprofundando o estudo das representações artísticas e intelectuais presentes nesses periódicos.

CAPÍTULO 3 – EXPRESSÕES DO NATIVISMO EM KLAXON, ANTROPOFAGIA E *AVANCE*: DIÁLOGOS TRANSNACIONAIS E PERSPECTIVAS LOCAIS

Este capítulo tem a intenção de aprofundar o conceito de nativismo e de expandir sua compreensão para além do contexto brasileiro, explorando sua manifestação na revista cubana *Avance* (1927) em diálogo com as brasileiras Klaxon (1922) e Antropofagia (1928). Abordaremos como cada revista interpretou e expressou o nativismo, destacando semelhanças, diferenças e a relação com o contexto histórico e cultural de cada local.

Analisaremos como a Klaxon, influenciada pelas vanguardas europeias, buscou uma identidade nacional através das relações cosmopolitas e da valorização, ainda tímida, da cultura popular e da crítica ao academicismo, incorporando elementos nativistas em sua estética e discurso. Nesse mesmo caminho, também investigaremos como a Antropofagia, liderada por Oswald de Andrade, radicalizou o conceito de nativismo e propôs a "devoração" da cultura estrangeira e de aspectos considerados "locais" para criar uma arte brasileira. Seguiremos com a análise do próprio Manifesto Antropófago e da forma como a revista defendeu a antropofagia cultural enquanto ferramenta para a construção de uma identidade nacional crítica. Investigaremos como a *Avance* expressou o nativismo em um contexto marcado pela influência dos Estados Unidos e pela busca por uma identidade nacional, valorizando a cultura, história e tradições cubanas através de seus artigos, ensaios e obras de arte. Exploraremos os diálogos e as trocas culturais entre as três revistas, bem como sua relação com as vanguardas europeias e a busca por uma identidade latino-americana crítica.

Em seguida, investigaremos as particularidades de expressão do nativismo em cada revista, considerando os contextos históricos, sociais e culturais do Brasil e de Cuba, dando foco aos contextos locais de São Paulo e Havana. Finalizaremos o capítulo sintetizando as principais conclusões sobre o nativismo em Klaxon, Antropofagia e *Avance*, discutindo como essas revistas, através de suas propostas estéticas e ideológicas, influenciaram o debate sobre a identidade nacional em seus respectivos países e contribuíram para a construção de uma arte latino-americana moderna mais crítica.

3.1 Entre o "eu" e o "outro": Primitivismo e Nativismo na arte moderna Latino-Americana e brasileira

O nativismo latino-americano apresentou-se como um movimento de valorização da cultura e identidade nacional em um contexto de buscas artísticas, procurando aspectos que pudessem representar as questões e os anseios desse território, em contraposição à influência dominante da cultura europeia. Foi um dos eixos centrais do modernismo na América Latina (Schwartz, 2008) e expressou o empenho por uma identidade cultural que fosse própria, capaz de alterar a dependência intelectual em relação à Europa. O nativismo foi um movimento que, muitas vezes, se apropriou de elementos considerados "primitivos" para subverter o status quo e convocar uma mudança no cenário ocupado pelas revistas investigadas nesse trabalho. Essa apropriação e consideração, no entanto, têm origem paradoxalmente inspirada no primitivismo do século XVIII, consolidado na Europa e em voga desde o século XIX.

A noção de "selvagem" enquanto "primitivo", nos lembra Lilia Schwarcz (1993), se consolidou no século XVIII, período marcado pela busca por uma "história natural" da humanidade.

> [...] Primitivos porque primeiros, no começo do gênero humano; os homens americanos transformam-se em objetos privilegiados para a nova percepção que reduzia a humanidade a uma espécie, uma única evolução e uma possível 'perfectibilidade'. (Schwarcz, *op.cit*. p.58).

Essa visão, que colocava os povos não europeus em um estágio anterior da evolução humana, também serviu para justificar a dominação colonial.

Renata Aparecida Felinto dos Santos (2002), em "Representação, representatividade e necropolítica, nas artes visuais", destaca que, no início do século XX, surgiu um discurso que associava populações não brancas a características "primitivas". Esse discurso, criado para justificar a opressão desses povos, se espalha para áreas diversas da sociedade, incluindo as artes visuais, também influenciadas por essa visão, como aponta a historiadora da arte Gill Perry (1998 *apud* Santos, *op.cit.*):

> [...] 'primitivismo' é visto como uma complexa rede de interesses (isto é, 'discursos') sociológicos, ideológicos, estéticos, científicos, antropológicos, políticos e legais que são introduzidos numa cultura e a determinam. Como discurso, ele envolve, segundo Foucault, uma relação de poder; ele entende, por exemplo, que aqueles que, na sociedade ocidental, analisam, ensinam, pintam ou reproduzem uma visão do 'primitivo' estariam, por meio dessa atividade, dominando, reestruturando e tendo autoridade sobre aqueles que eles definem como 'primitivos'. Por volta da virada do século, aquilo que era descrito como primitivo abrangia com frequência os produtos de um país recém-colonizado. (Perry, *1998*, *apud* Santos, *2002*, p. 668).

A redescoberta das culturas não europeias, impulsionada pelo colonialismo e por essa construção do "primitivo" como estágio anterior da evolução humana, teve um profundo impacto na arte europeia (Canclini, 2019), despertando o interesse dos artistas pelas formas de arte então consideradas "primitivas".

A reflexão de Canclini (2019) nos confronta com uma aparente contradição: "Por que os promotores da modernidade, que a anunciam como superação do antigo e do tradicional, sentem cada vez mais atração por referências do passado? [...]" (Canclini, *op. cit.*, p. 51). Esta indagação nos coloca no centro do debate, revelando a busca por um "não-moderno" que, paradoxalmente, impulsionou a própria modernidade.

Uma exposição realizada no MoMA em 1984 com o título "*'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*" ("Primitivismo" na arte do século XX: afinidade entre o tribal e o moderno", tradução nossa) se apresenta como um estudo de caso fundamental para compreender essa relação. Segundo Canclini, a exposição revelou "[...] que as dependências dos modernos com relação ao arcaico abrangem desde os fovistas até os expressionistas, desde Brancusi até os artistas da terra e os que desenvolvem performances inspiradas em rituais 'primitivos'" (Canclini, 2019, p. 54). Dessa forma, torna-se evidente como artistas europeus renomados (como Picasso, Giacometti e Klee), buscaram inspiração em formas de arte ditas e consideradas "primitivas" sob a perspectiva europeia. Cabe mencionar: essa apropriação ocorreu, frequentemente, sem a devida compreensão dos significados originais dessas obras.

Canclini (2019) ainda critica a abordagem limitada de exposições que meramente rastreiam a chegada de objetos "primitivos" à Europa, sem analisar os significados transformados pela modernidade. Ainda assim, ele reconhece que esse tipo de mostra "[...] relativiza a autonomia do campo cultural da modernidade" (Canclini, *op. cit.*, p. 55). Paralelamente, a busca pelo primitivo se manifesta na valorização da arte "ingênua" e "popular". É o caso da exposição "*Les Singuliers de l'art*", realizada no Museu de Arte Moderna de Paris, no ano de 1978, que visava "[...] renovar o olhar e reencontrar o que há de selvagem nessa arte cultural [...]" (Canclini, *op. cit.*, p. 55). Esse movimento reflete o anseio da sociedade moderna por autenticidade, almejando reintegrar o prazer e a realidade, e encontra na arte popular um reflexo desse desejo de reconciliação.

No contexto latino-americano, o nativismo pode ser visto como uma forma de apropriação e ressignificação dessa visão europeia do "primitivo". Ao valorizarem suas próprias

culturas, os artistas latino-americanos, estavam, de certa forma, respondendo à visão eurocêntrica que os colocava em um estágio anterior da evolução. Contudo, essas valorizações das culturas "próprias" e "nativas" também eram influenciadas pelas ideias europeias sobre o "primitivo", criando uma complexa relação de dependência e resistência.

Rafael Cardoso (2022) destaca que a apropriação do rural e do étnico por Mário de Andrade, como objetos de estudo folclórico, encontra suas raízes em noções românticas de pureza perdida. Essa apropriação implica em "[...] uma atitude primitivista, no sentido europeu de apropriar-se da cultura presumidamente atrasada do outro subalternizado com o propósito de afirmar as energias transgressoras do eu modernista [...]" (Cardoso, *op. cit.*, p. 33-34), ecoando em buscas por aspectos que seriam "não-modernos", discutidas por Canclini (2019).

Por outro lado, a relação de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade com a favela é descrita como um "primitivismo às avessas", porque foram motivados pelo desejo "[...] de se tornarem mais interessantes para um público parisiense e, assim, se fazerem mais modernos [...]" (Cardoso, 2022, p. 65), dinâmica que expõe as complexidades e contradições intrínsecas ao uso do "primitivo" como ferramenta de afirmação modernista.

Outro ponto que cabe ser destacado é a ambivalência do Movimento Antropofágico em relação às questões raciais brasileiras. De forma pensada, essas temáticas não são criticamente abordadas, demonstrando a dificuldade de desvencilhar-se das categorias coloniais ao se apropriar do "primitivo". Assim como expõe Cardoso (2022), "[…] Se o primitivismo artístico era prova da decadência do Ocidente, então copiá-lo a partir de um país percebido pela Europa como (quase) primitivo seria a decadência da decadência" (Cardoso, *op. cit*., p. 210). Essa percepção revela uma dinâmica complexa de dependência e resistência na qual a Antropofagia, ao mesmo tempo crítica à visão eurocêntrica do primitivo, se vê presa nessa mesma lógica.

Ao buscar uma identidade brasileira, pretensamente livre das amarras coloniais, o Movimento Antropofágico tropeça nas mesmas armadilhas que busca desmantelar. Essa ambivalência pode ser reflexo da dificuldade em construir uma identidade nacional que escape das categorias impostas pelo colonizador, o que evidencia a existência de resquícios do pensamento colonial no cerne do projeto modernista brasileiro.

Essa contradição de apresentar-se contra a Europa e contra o primitivismo é desmistificada por Rafael Cardoso (2022, p. 211):

> Mais explícito, impossível. É apenas aparente a contradição de ser contra a Europa e também contra o primitivismo. Afinal, Oswaldo Costa tinha razão ao sugerir que a ideia da arte 'negra' advém da relação entre colonizador e colonizado. As gentes vistas pelo

> colonialismo como ‘selvagens’ não costumavam se conceber assim. A força da retórica colonialista reside justamente nesse olhar que reduz a diversidade e complexidade a um Outro caricato. Contemplar a Europa a partir do Brasil não deixava de ser uma inversão do olhar primitivista. Por meio de seu humor corrosivo e de sua belicosidade verbal, a Antropofagia logrou, de fato, desestabilizar o sentido de categorias como nativo, selvagem e primitivo. Esse ponto é fulcral para compreender não só a radicalidade da posição antropofágica como também sua fragilidade. (Cardoso, 2022, p. 211)

Dentro dessa perspectiva, a Antropofagia surge como um movimento que, apesar de sua aparente oposição ao primitivismo, se apropria de suas estratégias para subverter a lógica colonial. Ao posicionar Brasil como centro e Europa como objeto de análise, essa inversão do olhar possibilita a desconstrução das categorias eurocêntricas que sustentam a ideia de um “outro” exótico e inferior. Essa estratégia revela o uso do primitivo como ferramenta para contestar estruturas de poder e concepções de mundo colonizador e expõe a relação complexa, ao mesmo tempo que contraditória, do Movimento Antropofágico com o primitivismo.

A Antropofagia enquanto movimento critica a visão europeia, se utiliza de suas ferramentas para desmantelar as estruturas de poder e as narrativas que subjugam o “outro” colonizado. Essa complexidade, presente na própria noção de primitivismo, se manifesta de forma particular no contexto brasileiro, conforme expõe Cardoso (2022):

> […] O apelo modernista ao primitivo, já cheio de tensões e contradições no contexto europeu, adquiriu novos contornos em sua transculturação para o cenário brasileiro. Conforme apontou Abilio Guerra, as discussões em torno do primitivismo no Brasil não podem ser separadas de debates preexistentes sobre raça e etnia na formação nacional e, em especial, de ideias de inferioridade derivadas do conceito das "três raças tristes" que estariam na origem do povo brasileiro. A preponderância desses discursos permitiu ao modernismo brasileiro encarar o primitivismo não como uma fuga da condição moderna para alguma alteridade arcaica, mas como a integração de aspectos negligenciados da herança cultural nativa. Desse modo, segundo Guerra, o primitivismo operava no pensamento modernista brasileiro mais como processo de assimilação do que de ruptura. Longe de reproduzir noções europeias de uma suposta essência primitiva, o modernismo as repaginou e as transmudou em defesa do autêntico e do nacional. (Cardoso, *op. cit.*, p. 217)

Essa transculturação resultou em uma apropriação do primitivismo que buscou integrar e ressignificar elementos da cultura brasileira, mas que não se estendeu de forma homogênea a todos os aspectos da cultura nacional:

> Tal qual Di Cavalcanti, Péret era fascinado pela suposta força primitiva que ambos enxergavam na existência dos pobres e oprimidos e, em especial, na cultura popular afro-brasileira do Rio de Janeiro. Esse fascínio contrasta com a falta de interesse da Revista de Antropofagia. […] Num momento em que as religiões de matriz africana atraíam o interesse tanto da grande imprensa como de artistas e intelectuais modernistas - até Mário de Andrade dedicou um capítulo famoso de Macunaíma à macumba na casa de Tia Ciata —, a Revista de Antropofagia manteve um silêncio eloquente a esse respeito. (Cardoso, *op. cit.*, p. 226)

Esse silêncio revela uma lacuna significativa no projeto antropofágico, como aponta Cardoso (2022):

> Tal reticência em tocar no assunto, pouquíssimo característica de Oswald e companhia, condiz com a relativa desimportância que a questão racial tinha para a Antropofagia. Se não foi por simples esquecimento que deixaram de falar em religiosidade afro-brasileira, a outra alternativa seria imaginar que essa ausência tenha sido motivada por algum grau elevado de respeito ou repúdio. […] (Cardoso, 2022, p. 226)

As omissões ou ambivalências em relação aos diversos aspectos afro-brasileiros expõem uma das tensões do movimento: a dificuldade em lidar com a complexidade da herança cultural brasileira, marcada por relações raciais historicamente desiguais. Ao buscar uma identidade nacional, a Antropofagia paradoxalmente negligenciou um aspecto fundamental das nossas identidades.

Partindo das perspectivas de Schwarcz (1993), Canclini (2019) e Cardoso (2022), revelamos a intrincada relação entre nativismo e primitivismo, fica evidente como a valorização de culturas "nativas" se origina de uma construção europeia solidificada no século XVIII. No processo de absorver formas de arte que consideravam como "primitivas", a arte moderna do continente europeu exerceu influência direta sobre artistas latino-americanos, incitando-os a redescobrir suas próprias raízes. No entanto, essa influência não foi uma mera imitação: Canclini (*op. cit.*) nos alerta para a relativização da autonomia da modernidade, mostrando como a busca pelo "não-moderno" permeou as expressões artísticas europeias desde o século XIX. Como visto, essa busca não era isenta de contradições, revelando as tensões entre centro e periferia no contexto modernista.

Como demonstrado por Cardoso (2022.), o nativismo se manifestou no Brasil como um fenômeno multifacetado, marcado por apropriações e ressignificações, especialmente no Movimento Antropofágico. A Antropofagia, embora tenha se apropriado desse primitivismo, também buscou transcendê-lo, na direção de uma visão crítica e, entendemos hoje, descolonizadora da cultura brasileira. A Revista de Antropofagia usou o primitivismo como ferramenta para inverter o olhar colonial, desestabilizando categorias como "nativo", "selvagem" e "primitivo".

Assim, o modernismo brasileiro, ao se apropriar do "primitivo", o transformou em um instrumento de afirmação da identidade nacional, revelando a complexa dinâmica de apropriação, ressignificação e resistência que caracteriza a relação entre centro e periferia na modernidade. O debate trazido por esses autores nos ajuda a entender o entrelaçamento entre as noções de primitivismo e nativismo, além das relações mantidas por ambos com as contradições da modernidade, deflagrando um cenário complexo e rico de buscas por identidades nacionais diversificadas no contexto latino-americano.

3.2 Nativismo em três vozes: Klaxon, Antropofagia e *Avance* - negociações e tensões na construção de identidades nacionais

Refletindo as tensões e contradições próprias do modernismo da época e de seus respectivos territórios, cada uma das revistas investigadas nesse trabalho interpretou e expressou o nativismo com nuances e divergências específicas. Essa constatação nos dá indícios das formas distintas como cada país presenciou essa busca por tal identidade nacional, a partir de contextos históricos e culturais particulares, para o cenário brasileiro e cubano, respectivamente.

No Brasil, mais especificamente na cidade de São Paulo, Klaxon e Antropofagia representaram duas vertentes do modernismo com diferentes abordagens de nativismo. Enquanto Klaxon buscava uma síntese entre tradição e modernidade a partir de um viés da elite cafeicultora paulista, valorizando de forma ainda tímida a cultura popular brasileira e dialogando com as vanguardas europeias, Antropofagia buscava uma perspectiva de "ruptura" mais radical com a cultura europeia, defendendo a "antropofagia cultural"[19] como forma de construir uma arte brasileira.

Em Cuba, principalmente em Havana, a revista *Avance* se engajou na busca por uma identidade nacional valorizando a cultura cubana e criticando, principalmente, a influência dos Estados Unidos. Como afirma o historiador Rafael Rojas (1998), *Avance* foi um espaço de debate e experimentação, onde se discutia as questões da identidade nacional, da modernidade e da crítica social.

Para consubstanciar a análise do nativismo nas referidas publicações, utilizaremos as obras de Dawn Ades (1997), Aracy Amaral (1998; 2006b), Marta Penhos (1999) e Gilberto Mendonça Teles (2000; 2015; 2022).

Segundo Dawn Ades (1997), a corrente nativista impulsionada nas décadas de 1920 e 1930 pode ser caracterizada pela "[...] 'redescoberta' e reavaliação das culturas e tradições

[19] Trabalhamos com o conceito de antropofagia cultural através de um dos principais autores que o abordam: Oswald de Andrade. Nesse sentido, no Manifesto Antropófago, a antropofagia cultural proposta por Oswald de Andrade defende a "deglutição" da cultura estrangeira, assimilando-a de forma crítica e transformando-a em algo "genuinamente" brasileiro. Segundo Jorge Schwartz (*op. cit.*) "[...] O dilema nacional/cosmopolita é resolvido pelo contato com as revolucionárias técnicas da vanguarda europeia, e pela percepção da necessidade de reafirmar os valores nacionais numa linguagem moderna. Assim, Oswald transforma o bom selvagem rousseauniano num mau selvagem, devorador do europeu, capaz de assimilar o outro para inverter a tradicional relação colonizador/colonizado" (Schwartz, *op. cit.*, p. 172).

nativas, bem como pelo uso de temas indígenas na literatura e nas artes visuais, expressos, quase sempre, em termos de protesto social" (Ades, 1997, p.195), embora seja necessário ressaltar que a autora enfatiza seu estudo no contexto mexicano.

Por sua vez, Aracy Amaral (1998), em "Artes plásticas na semana de 22", explora o contexto artístico e cultural da Semana de Arte Moderna de 1922, evento que marcou o início do Modernismo no Brasil. A autora analisa como o nativismo se manifestou nas artes plásticas desse período, com artistas buscando inspiração na cultura popular, na paisagem brasileira e nas raízes indígenas e afro-brasileiras. Amaral (*op. cit.*) discute, com uma visão aprofundada sobre o nativismo nas artes plásticas brasileiras, como o conceito se tornou um elemento importante na busca por uma identidade nacional na arte modernista, em contraposição à influência europeia dominante até então.

Em obra mais atual, Aracy Amaral (2006b) ressalta a contradição da fonte da qual "beberam" os modernistas, pois, por um lado, possuíam o conhecimento sobre a estética internacional, e por outro lado, visavam "[...] um nativismo que se evidenciaria na inspiração e busca de nossas raízes (nos anos 20 também se iniciam as investigações de nosso folclore) [...]" (Amaral, *op. cit.*, p. 123), atrelado ao retorno das questões culturais nacionais e até mesmo regionais. Amaral (*op. cit.*) também expõe um momento de "descoberta", por parte dos artistas brasileiros, da originalidade do Brasil e da América Latina ao se radicarem nos Estados Unidos ou na Europa.

A relação entre nativismo e artes plásticas também é analisada por Marta N. Penhos (1999), que tem como campo de estudo a Argentina, durante a primeira metade do século XX, particularmente através do prestigioso *Salón Nacional de Bellas Artes*. A autora define "nativo" e "nativismo" como as referências a um conjunto de valores vinculados à terra e à tradição, movimento gerado como reação ao cosmopolitismo cultural. Estes valores identificavam conteúdos e intenções artísticas e, assim, legitimavam o presente ao incluí-lo em uma genealogia histórica (Penhos, *op. cit.*, p. 122)[20].

[20] "*Las palavras 'nativo' y 'nativismo' referían a un conjunto de valores vinculados a la tierra y a la tradición, identificaban contenidos e intenciones artísticas y, asimismo, legitimaban el presente al incluirlo em uma genealogia histórica: "la emancipación fue uma reivindicación nativista", afirmaba Rojas[55]. Precisamente, y como vamos verificando, si el punto de partida de esta corriente fue uma reacción generalizada contra el cosmopolitismo cultural, el marco estético fue provisto por el texto rojiano, em el que lo nativo em el arte forma parte de uma red de categorias definitorias: americanidade, argentinidad, indianismo, nativismo*." (Penhos, *op. cit.*, p. 122).

Penhos (1999) vai além da simples identificação do nativismo como tema nas artes visuais, analisando-o como uma categoria estética e política que moldou a identidade nacional argentina. O *Salón Nacional de Bellas Artes*, espaço crucial para a legitimação artística, é retratado como palco de debates e tensões sobre a representação do "nativo" e a construção da identidade, destacando a diversidade de abordagens do nativismo na arte, desde representações idealizadas do *gaucho* e do indígena, até obras que questionavam a relação entre o moderno e o tradicional.

Para Marta Penhos (1999), o nativismo foi fundamental na construção da identidade nacional, influenciando a forma como os artistas se representavam e retratavam seu país. A obra de Penhos (*op. cit.*) oferece uma análise aprofundada da complexa relação entre nativismo, arte e identidade na Argentina e das diversas formas como os artistas se engajaram com o tema, além de contribuir para debates mais amplos sobre a cultura e a sociedade argentina.

Para Gilberto Mendonça Teles (2000), o conceito é investigado através de ensaios que abordam as questões nativistas, principalmente dos países sul-americanos. O autor afirma que estes ensaios "[...] explicam a corrente *criollista*/nativista do modernismo tardio, cujo denominador comum 'autoctonia-nacionalismo-tradicionalismo' tem equivalentes em distintas regiões da América Latina"[21] (Teles, *op. cit.*, p. 305, tradução nossa). Além disso, Teles (*op. cit.*) entende o nativismo como "[...] a arte moderna que se nutre na paisagem, tradição ou espírito nacional (não regional) e que traz consigo a superação estética e a ampliação geográfica do antigo *criollismo* que só se inspirava nos tipos e costumes do campo" [22] (Teles, 2000, p. 348, tradução nossa).

Em sua análise sobre o nativismo e a formação da identidade brasileira, Gilberto Mendonça Teles (2015) destaca a importância da ressignificação do sertão, termo inicialmente imposto pelo colonizador e que se transformou em um símbolo de identidade nacional. Nesse contexto, o nativismo surge como uma estratégia de subversão do discurso colonial.

Enquanto o Romantismo idealizou o sertão, foi o Modernismo que impulsionou o nativismo em uma busca por uma "autêntica matéria nacional" e pela valorização do

[21] *"Todos los ensayos explican la corriente criollista/nativista del modernismo tardio, cuyo denominador común autoctonía-nacionalismo-tradicionalismo tiene equivalentes em distintas regiones de Latinoamérica, adquiriendo rasgos comunes y nuevos matices en la vanguardia."* (Teles, *op. cit*., p. 305).

[22] "*Y entendo que el nativismo es el movimento que puede definirse de este modo: el arte moderno que se nutre en el paisaje, tradición o espíritu nacional (no regional) y que trae consigo la superación estética y el agrandamiento geográfico del viejo criollismo que sólo se inspiraba em los tipos y costumbres del campo*." (Teles, *op. cit.*, p. 348).

"imaginário selvagem". Autores modernistas como Oswald de Andrade e Mário de Andrade exploraram a temática do interior em suas obras, contribuindo para a construção de identidades brasileiras. Não à toa, Teles (2015) destaca o nativismo como movimento crucial em tais construções, de importância refletida na reapropriação e ressignificação do sertão e das culturas do interior do país na literatura e nas artes plásticas.

Rafael Cardoso (2022) escreve que o sertão tem sido um conceito fundamental na construção da identidade cultural brasileira, representando um espaço de autenticidade em oposição à "civilização" litorânea. Essa ideia de um Brasil "profundo" e "verdadeiro", presente em obras como "Os Sertões" (1902) de Euclides da Cunha, impulsionou a busca por uma essência nacional na literatura, sociologia e outras áreas, assim como no campo das artes visuais. Apesar da dificuldade em definir seus limites geográficos, o sertão, associado ao Nordeste semiárido, foi romantizado e ressignificado ao longo do tempo, aparecendo em diferentes contextos, como nas favelas do Rio de Janeiro e em trabalhos do escultor Armando Magalhães Corrêa.

Sua obra literária "O Sertão Carioca", publicada em forma de livro em 1936, é um exemplo da apropriação do imaginário sertanejo no contexto carioca. Por uma série de reportagens, Magalhães (1936) explorou a porção semirrural da cidade, que hoje corresponde às regiões de Jacarepaguá e Barra da Tijuca, revelando um interior particular e multifacetado (Cardoso, 2022, p. 236).

A obra de Magalhães revela um olhar que dilui as fronteiras entre o rural e o urbano, o "sertão" e a "civilização". Suas reportagens retratam um território híbrido, onde a natureza exuberante se funde com a existência citadina em progresso. Através de suas descrições e ilustrações, o artista captura a essência desse sertão carioca, um espaço de transição onde tradições rurais e modernidade urbana se entrelaçam. Sua obra contribui para a construção de um imaginário sertanejo plural e dinâmico, que transcende os limites geográficos e culturais tradicionais.

Rafael Cardoso (2022) relata ainda que, a partir do início do século XX, termos como "sertão" e "caipira" ganharam conotações positivas, evidentes na obra de autores como Coelho Netto e Affonso Arinos e nas pinturas de Almeida Júnior. Essa valorização se estendeu aos modernistas, perceptível através do quadro "A caipirinha" de Tarsila do Amaral. De modo complementar, podemos ressaltar as obras da artista que têm o folclore brasileiro como temática: é o caso de "A cuca" e os desenhos da série "Projeto de Figurino" para o "balé

brasileiro" intitulado de "A Criação do mundo" (cuja montagem não chega a acontecer), "O saci" e "Estudo de mulher azul (Mãe-d'água)", como cita Michele Petry (2022), demonstrando mudanças de perspectiva em relação a essas figuras antes marginalizadas pelas elites.

Sergio Miceli (2003) aponta que as obras do curto período "antropofágico" de Tarsila do Amaral, criadas entre 1927 e 1929, em sua concepção, representam a contribuição mais original e inventiva da artista, pois vão além da combinação de elementos nacionalistas com influências da arte europeia,

> [...] Nesses trabalhos de risco, ela consegue elaborar uma linguagem pictórica de fortíssimo cunho autoral, mesclando reelaborações de ingredientes 'nacionalistas', reminiscências e fantasias pessoais, aos estilemas da escola metafísica italiana, sobretudo De Chirico (1888-1978), Carrà (1881-1966) e outros, e do movimento surrealista francês em suas expressões figurativas mais próximas da Escola de Paris, mormente René Magritte (1898-1967) e Delvaux (1897-1994). [...] (Miceli, *op. cit.*, p. 144)

Nessas obras, Tarsila mescla figuras antropomórficas com elementos da natureza e signos de uma linguagem imaginária, criando um mundo de representações ambíguas com sugestões eróticas e figuras do folclore brasileiro.

Em sua amplitude e proximidade, as paisagens ganham luminosidade através da relação dos elementos com o ritmo do tempo e com as cores, que atuam como sinais construtivos e refrações da luz solar. Segundo Miceli (2003), são exemplos desses processos as telas "Antropofagia" e "Abaporu", em que as figuras humanas se assemelham aos corpos amputados dos dançarinos de Magritte e aos nus de Picasso dos anos 1920, do período dito "retorno à ordem" (Miceli, 2003, p. 144-145). Ainda é cabível ressaltar que em "Antropofagia", o sol-rodela ilumina o céu, realça o poente e agiganta os cactos, unindo o verde da folha de bananeira com os corpos do casal em uma escala progressiva de luz.

Já nas obras "A lua", "Sol poente", "Floresta", "O touro", "O sono", "Urutu", "O lago" e "Distância", Miceli (2003) escreve que a luminosidade e a atenção do observador incidem sobre elementos específicos da composição. "A lua" apresenta o contraste entre o alvorecer e o recorte da lua sobre a faixa negra, refletindo a gradação de luz e sombra na paisagem. "Sol poente" converte o crepúsculo em matéria pictórica congruente com as aparições naturais e sobrenaturais, cada conjunto de elementos sendo resolvido em formas circulares e bojudas. "Floresta" direciona a atenção para o ninho de ovos rosados em meio às raízes das árvores, com uma sucessão de colunas de pedra esculpida no plano intermediário. "O touro", "O sono" e "Urutu" posicionam os bichos-espantalhos e seres inventados em paisagens desoladas, contrastando a força insinuada por esses emblemas míticos com os marcos fálicos da vegetação.

“O lago” e “Distância” exploram atmosferas misteriosas e o horizonte (Miceli, *op. cit,* p. 144-148).

A exploração de atmosferas misteriosas, dos personagens do folclore e do imaginário “nativo” brasileiro nas obras de Tarsila, assim como de outros artistas e escritores que fizeram parte do modernismo, evocam a vastidão e o enigma do sertão e do caipira. Esses elementos dialogam com as diferentes manifestações do nativismo presentes nas revistas Klaxon, Antropofagia e *Avance*.

O capítulo 4 se dedicará a compreender as convergências, divergências e contradições na construção dos processos intrínsecos à arte moderna latino-americana, traçando um panorama do nativismo e seus desdobramentos no modernismo em cada local. As obras dos autores mencionados servirão como fio condutor para revelar como Klaxon, Antropofagia e *Avance* contribuíram para a formação de vozes próprias na América Latina.

3.3 Nativismo em Klaxon: um Nativismo cosmopolita e a busca por uma identidade brasileira moderna

Apesar de fortemente influenciada pelas vanguardas europeias, a revista Klaxon (1922) não ignorou a busca por uma identidade nacional brasileira. Surgido após o evento da Semana de 22, considerada por Aracy do Amaral (1998), José de Nicola e Lucas de Nicola (2021) como um dos principais marcos do modernismo no Brasil. O periódico buscou conciliar a valorização, ainda tímida, da cultura popular brasileira com a abertura ao novo e à experimentação, resultando em um nativismo cosmopolita e inovador.

Na Klaxon, a busca pela identidade nacional se manifesta na publicação de poemas e contos com temática regional (como os poemas de Mário de Andrade inspirados no folclore e na cultura popular) e na valorização de artistas como Anita Malfatti, que incorporava elementos das vanguardas europeias em suas obras, compondo o imaginário da cultura brasileira da década de 1920 com as cores, formas e temáticas, que incluíam representações dos grupos imigrantes de São Paulo.

Simultaneamente, a Klaxon também publicava obras de artistas estrangeiros e textos sobre as vanguardas europeias, demonstrando uma abertura ao diálogo com outras culturas e a busca por uma arte brasileira que fosse ao mesmo tempo, moderna e cosmopolita. Essa postura cosmopolita da revista é evidente na sua própria estrutura, que incluía seções dedicadas à literatura, música, artes plásticas e crítica de arte, abrangendo diferentes manifestações culturais.

Apesar desse mote, a revista ainda difundia de modo tímido as culturas populares, embora assumisse a crítica ao academicismo e aos estilos tradicionais europeus das obras do século XIX. Contudo, trazia consigo ambiguidades. Grande parte dos editores e colaboradores da Klaxon tinha condição social e política abastada: a grande maioria da elite paulista (com algumas poucas exceções, como o caso de Di Cavalcanti). Além disso, seus integrantes defendiam a cultura do povo como meio de incorporar elementos estéticos, temáticos e estilísticos, mas suas próprias influências e vivências permaneciam ancoradas nas tradições europeias, tanto nas formas acadêmicas (alvo de crítica do corpo editorial da revista) quanto nas vanguardas modernas que as propagavam.

Os elementos que provinham das manifestações culturais populares, contrapondo-se a algumas das formas eruditas e institucionalizadas, incluíam desde o uso de ritmos musicais,

danças, lendas e mitos, até a adoção de uma linguagem mais coloquial e de temas do cotidiano nas artes visuais e na literatura. No contexto da Klaxon, essa valorização se evidenciava, por exemplo, no interesse por ritmos como o samba e por manifestações folclóricas, que começavam a ser vistas como expressões "legítimas" da identidade brasileira. Contudo, o nativismo na revista Klaxon apareceu valorizado ainda de forma sutil e distante, refletindo a formação majoritariamente europeia de seus artistas e intelectuais. Essa diferença era evidente na idealização e romantização das expressões populares, sem um entendimento profundo de suas origens e significados.

Segundo Michele Greet (2018), durante o período entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, Paris foi um centro mundial de arte, mas esse núcleo era bem mais global e multicultural do que a história nos faz acreditar. Artistas do mundo todo viajaram a Paris devido à crença de que a cidade era o centro da vida boêmia, da criatividade, da transformação e do amadurecimento artístico. A migração de artistas latino-americanos para a cidade luz não era um fato novo, mas o grande número de artistas chegados após a Primeira Guerra Mundial, muitos através de bolsas de seus governos, é o que distingue esse período de outros.

Para os latino-americanos, Paris tinha um apelo especial, por sua herança latina e história cultural. Greet (2018) fala que a presença na cidade permitiu que esses artistas tivessem uma nova perspectiva de seus países de origem, ao mesmo tempo que observavam a vida e os costumes franceses de um ponto de vista único. Essa presença estrangeira também diversificou a metrópole, desafiando a ideia de que o estado-nação é um recipiente neutro da produção artística e cultural. A autora ainda destaca que a presença de artistas latino-americanos e de outros estrangeiros em Paris alterou a natureza da cidade, tornando-a uma "zona de contato". Essa mistura de culturas gerou ansiedade em alguns setores da sociedade francesa, que temiam que a França perdesse seu caráter distintivo. Isso levou a um movimento de classificação e categorização da arte com base em linhas regionais, nacionais e até mesmo raciais.

Desta forma, entendemos que a apropriação e a reinterpretação de elementos culturais e artísticos europeus pelos artistas latino-americanos ocorriam por trocas culturais feitas em seus cotidianos, durante a estadia em Paris, uma troca de forma alguma passiva, mas um processo ativo e criativo. No entanto, Greet (2018) aborda as expectativas e os preconceitos dos críticos e do público em relação à produção artística latino-americana em Paris. Enquanto em seus países de origem a emulação de estilos da Europa era vista como um sinal de modernidade, em Paris, essa mesma emulação era frequentemente criticada como derivativa e pouco original. Os críticos parisienses muitas vezes esperavam que os artistas latino-americanos produzissem

obras “autênticas” e “originais”, que se encaixassem em estereótipos europeus sobre o primitivo e o exótico.

Com base em Michele Greet (2018), compreendemos que o contato com a comunidade artística internacional em Paris moldou profundamente a direção da arte moderna latino-americana, pois a experiência de viver e trabalhar nesse outro contexto possibilitou a esses artistas se identificarem como grupo, criando uma afinidade entre si ao retornarem para seus países de origem. A presença de artistas latino-americanos em Paris também expandiu a visão de mundo dos artistas e intelectuais europeus, contribuindo para diálogos transnacionais que enriqueceram tanto a arte latino-americana quanto a europeia, assim como influenciaram significativamente as revistas de vanguarda.

O autor Jason Tércio (2022), em “Vira-latas sem complexo: notas sobre a angústia da originalidade nos modernistas”, explora a tensão entre a busca por originalidade e a influência estrangeira no modernismo brasileiro. O autor argumenta que, embora a imitação fosse vista como algo negativo, ela foi fundamental para o desenvolvimento estético dos modernistas brasileiros na década de 1920 porque proporcionou um ambiente de efervescência cultural. Tercio (*op. cit.*) defende que a originalidade nunca é absoluta e que a imitação, quando bem assimilada, pode ser uma forma de influência positiva. Nesse sentido, o autor analisa a angústia da originalidade sentida pelos modernistas brasileiros em Paris, pois ao mesmo tempo em que buscavam uma identidade nacional, eram influenciados pela cultura e cenário europeu. O autor conclui que, na era da globalização e das redes sociais, a crítica à cultura “importada” perdeu força e a discussão sobre a influência estrangeira deve ser abordada de forma pragmática, considerando os aspectos estéticos e políticos.

Levando esses aspectos em consideração, no Brasil, Klaxon defendia a liberdade de expressão e a experimentação artística, buscando alterar os processos e modelos de cópia importados da Europa presentes nas escolas de arte nacionais, com a intenção de criar uma arte brasileira que se utilizasse de modelos atualizados (ainda que importados da Europa). A partir da análise dos nove volumes da revista Klaxon, concluímos que o nativismo se manifestou de forma sutil neste periódico durante todo seu tempo de publicação, mesclando-se com a influência das vanguardas europeias. Essa visão dialoga com a análise de Jorge Schwartz (2008) quando ele afirma que a revista representa uma primeira tentativa de atualização da cultura brasileira em relação às vanguardas europeias.

Em suma, a revista Klaxon representa um momento importante na construção de uma identidade nacional brasileira moderna e cosmopolita. Concilia a sutil valorização da cultura popular com os novos movimentos artísticos e cria um ambiente propício à experimentação, abrindo caminho para novas formas de expressão artística e cultural. Incorporou elementos da tradição do Brasil e, ao mesmo tempo, se conectou com tendências internacionais. Essa sutileza ocorreu através do destaque de elementos que começaram a ser valorizados como "brasileiros", mas naquele momento, foram explorados de forma velada e sem tanta evidência, em contraste com as características cosmopolitas, eruditas e elitizadas da grande maioria de seus colaboradores.

3.4 Nativismo em Antropofagia: A Antropofagia Cultural como símbolo de uma identidade brasileira radical

A revista de Antropofagia (1928), liderada por Oswald de Andrade, representou um marco na radicalização do conceito de nativismo no Brasil. Através da proposta da "antropofagia cultural", influenciou e foi influenciada pela produção artística e cultural brasileira. Buscava alterar os processos que considerava como imitação da cultura europeia e construir uma arte brasileira capaz de expressar a diversidade e a riqueza do país, explorando essa dicotomia e tensão entre o internacional e o nacional.

Como define Oswald de Andrade (1928) em seu "Manifesto Antropófago", a antropofagia cultural consiste em "deglutir" a cultura estrangeira, assimilando seus elementos e transformando-os em algo novo e "original", que seja a expressão da identidade brasileira. Essa proposta é percebida como radical porque buscava "romper" com a relação de dependência cultural em relação à Europa e construir uma arte brasileira que pudesse expressar a diversidade e a riqueza do país.

Posto isso, é necessário relembrar que o conceito da antropofagia cultural se assemelha a um mito: para os intelectuais desse movimento, tratava-se de uma metáfora construída a partir de práticas indígenas. Essa ligação, porém, também era uma metáfora, já que a cultura dos povos originários não foi vivida de fato e esses artistas não eram indígenas, nem faziam parte dos povos autóctones. Ou seja, tratou-se uma espécie de alegoria para a construção de cultura nacional (ou autóctone) e de nativismo.

Em Antropofagia, o nativismo se manifesta de forma intensa, combativa, busca uma relação mais complexa entre o nacional e o internacional, construindo uma estratégia de posicionamento entre esses dois polos. Os intelectuais ligados à revista não recusam os aspectos internacionais, mas almejam compreender e afirmar os nacionais, inclusive compreendendo que a modernidade, a arte e a cultura brasileira se estendiam para além do eixo Rio de Janeiro - São Paulo (por mais que esse ainda fosse seu principal espaço, a revista passa a incluir publicações de artistas e intelectuais de outras regiões do Brasil). Ao interagir e dialogar criticamente e conscientemente com influências externas, compreendem o que é "próprio" e nativista. Com a proposta mais radical de querer "romper" com determinada tradição acadêmica e com os modelos europeus, a revista se torna um espaço de experimentação e debate, reunindo artistas e intelectuais que buscavam novas formas de expressão artística e cultural.

Tanto Benedito Nunes (1979), em sua obra "Oswald Canibal", quanto Teles (2022) abordam a antropofagia oswaldiana como um movimento não apenas de reinterpretação das histórias e culturas brasileiras: é também de construção de uma expressão artística que assimilasse as influências estrangeiras e as transformasse em algo novo e decididamente nacional, próprio (Teles, *op.cit.*). Nunes (*op. cit*.) destaca a importância da antropofagia como uma forma de reinterpretação da cultura do Brasil a partir de uma perspectiva emancipatória. Ambos reconhecem a importância do Manifesto Antropófago de 1928 e de Oswald de Andrade nesse processo de assimilação e reinterpretação.

Retomando o corpo de intelectuais que compôs a Revista de Antropofagia, destacam-se os escritores Oswald de Andrade (fundador do Movimento Antropofágico), Mário de Andrade, Raul Bopp, Antônio de Alcântara Machado e Carlos Drummond de Andrade (em sua fase inicial), os artistas plásticos Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Di Cavalcanti e o músico Heitor Villa-Lobos. É importante notar que Vicente do Rego Monteiro, apesar de frequentemente associado ao Movimento Antropofágico, recusa essa aproximação, já que se considerava um precursor por ser o primeiro a se interessar pela arte e grafismo indígenas[23]. No caso de Tarsila

[23] Segundo o texto "Luz da memória: Tarsila, Rego Monteiro, Anita Malfatti" de Maria Izabel Branco Ribeiro (2022), Walter Zanini considera o artista Rego Monteiro como um dos principais personagens do modernismo brasileiro: "Zanini afirmava que, em anos anteriores à Semana de Arte Moderna, Rego Monteiro se distinguia entre os futuros modernistas por sua formação e pioneirismo. Por formação entendia a experiência em ambiente cultural das vanguardas europeias, o repertório absorvido em museus, a frequência a academias, que apesar de tradicionais lhe possibilitaram a produção de imagens. Considerava sua obra artística, mesmo sendo juvenil, capaz de manifestar as potências formais, afetivas e conceituais de seu tempo. Como pioneirismo, compreendia quer sua adoção do indigenismo, quer o uso de lendas indígenas como tema ou a inclusão de padrões formais geométricos da cultura marajoara, como manifestação de brasilidade na arte em exposições apresentadas em 1919 e 1920 no Rio de Janeiro, São Paulo e Recife. Chegou a nomeá-lo como um antropófago avant la lettre, embora seu uso desses padrões fosse formal e não conceitual. Ainda em relação ao pioneirismo, Zanini o incluiu entre os

do Amaral, sua obra plástica serviu como inspiração para o início do Movimento Antropofágico, não como influência direta. Contudo, a importância da revista como um veículo de trocas entre os artistas e intelectuais que a compunham e que faziam parte do movimento foi ressaltada por Beatriz Azevedo (2012):

> Além do impacto estético e revolucionário que a publicação capitaneada por Oswald de Andrade, Raul Bopp e Antônio de Alcântara Machado causou na provinciana São Paulo de 1928, a Revista de Antropofagia foi também 'ponta-de-lança' ao apresentar ao público, em primeira mão, algumas obras que viriam a se tornar marcos da arte brasileira do século XX. Assim, a Revista de Antropofagia, revelando 'faro' para escolher 'pedras fundamentais' da cultura nacional, publicou em seus números inaugurais:
>
> 1º número: o 'Manifesto Antropófago' de Oswald de Andrade e a reprodução em preto e branco do óleo sobre tela 'Abaporu' de Tarsila do Amaral.
>
> 2º número: o fragmento inicial de Macunaíma de Mário de Andrade.
>
> 3º número: o poema 'No Meio do Caminho' de Carlos Drummond de Andrade. (AZEVEDO, *op. cit.*, p. 77-78)

Em obra mais recente, intitulada "Trans-matriarcado de Pindorama", Beatriz Azevedo (2022) explora a Antropofagia como uma cosmovisão genuinamente brasileira, surgida em "Pindorama" e que busca subverter os valores patriarcais e inverter o vetor colonial. A autora destaca que a proposta de Oswald de Andrade visava transformar o Brasil, de um mero consumidor de cultura estrangeira, em um protagonista criador de "poesia de exportação". A Antropofagia é apresentada como uma filosofia que valoriza a relação com o outro, propondo a incorporação da alteridade em vez de sua aniquilação e defendendo o deslocamento de posições fixas. Essa perspectiva, segundo a autora, confere à Antropofagia uma relevância política central na contemporaneidade.

A partir disso, compreendemos que a antropofagia cultural se tornou um conceito fundamental para a interpretação da arte brasileira do século XX e ainda demonstra sua importância ao representar as buscas por identidades nacionais e os primeiros indícios da valorização da diversidade cultural do país.

fundadores do modernismo no Brasil pelos ataques que suas mostras anteriores à Semana de 22 sofreram. Seu uso de linguagem não tradicional o levou a ser considerado futurista, repetindo-se as agressões sofridas por Anita na exposição de 1917 e antecipando as que seriam dirigidas à Semana. O crítico considera o conjunto dessas situações como elos da cadeia de acontecimentos que desencadearam a Semana de Arte Moderna" (Ribeiro, *op. cit.*, p. 586-587).

3.5 Diálogos e dissonâncias: Nativismo em Klaxon e Antropofagia

Ao refletirmos sobre o conceito de nativismo nas revistas Klaxon (1922) e Antropofagia (1928), notamos que, embora ambas estejam enquadradas no contexto do modernismo paulista e da busca por uma identidade nacional, exibem enfoques muito distintos, revelando diálogos e dissonâncias na construção da complexa e multifacetada identidade brasileira através do nativismo, além de espelhar as tensões e contradições do Brasil da época.

Ambas as revistas compartilham um interesse comum pela valorização da cultura brasileira e pela crítica ao academicismo europeu. Em Klaxon, essa apreciação se manifesta na publicação de poemas e contos com imaginário das temáticas nacionais, embora principalmente do sudeste do país, aparecendo, sobretudo, nos escritos de Mário de Andrade e na defesa de artistas como Anita Malfatti. Já em Antropofagia, a valorização da cultura popular se expressa na incorporação de elementos do folclore e da cosmologia indígena e em temáticas mais regionalistas, contemplando obras de artistas e intelectuais de outras regiões fora do eixo Rio de Janeiro – São Paulo.

Por sua vez, no que tange à crítica do academicismo europeu, a Revista Klaxon se manifesta na defesa da liberdade de expressão e da experimentação artística, sem necessariamente rejeitar a importação de ideias estrangeiras, entendendo essa identidade nacional como uma construção em andamento enriquecida pelo diálogo com outras culturas. Radicalizando essa crítica, a revista Antropofagia propõe a "antropofagia cultural" como um processo de reelaboração e, em certa medida, "superação" da cultura estrangeira, entendendo essa identidade "própria" como algo a ser afirmado e defendido, mesmo que isso implique alterar a tradição e os modelos importados.

A principal dissonância entre Klaxon e Antropofagia está, portanto, na forma como cada revista se relaciona com as culturas internacionais. Adotando uma postura mais aberta ao diálogo e à incorporação de elementos das vanguardas europeias (como faz Klaxon) ou propondo uma perspectiva mais transformadora, na "deglutição" da cultura estrangeira (como faz Antropofagia). No entanto, esses processos não devem ser interpretados como simples assimilação ou importação passiva: são processos ativos, em que a cultura do "outro" é reelaborada e recriada, reafirmando a importância crucial dessas interfaces. Klaxon e Antropofagia, cada uma a seu modo, contribuem para a construção de uma identidade nacional brasileira complexa e multifacetada.

Essas diferenças se relacionam também com o momento de cada revista em relação ao Modernismo Brasileiro. A Klaxon foi lançada em 1922 e integrou o momento inicial do Modernismo Paulistano, refletindo o entusiasmo e a experimentação típicos daquela fase. Já a Antropofagia, surgida em 1928, seis anos após o início do movimento, encontra um cenário onde os artistas e intelectuais da primeira geração já haviam explorado e debatido as bases do modernismo. Esse distanciamento temporal permitiu à Antropofagia adotar uma postura mais radical, repensando o próprio modernismo brasileiro e propondo novos rumos.

O estudo do nativismo em Klaxon e Antropofagia, ambas revistas que ocuparam espaço importante no debate acerca da cultura nacional, da modernidade e da crítica social, revela o rico diálogo e as dissonâncias que marcaram a construção da identidade nacional brasileira no início do século XX. Elas deixaram um legado importante para a arte e a cultura, estimularam a experimentação artística e a renovação do circuito tradicional das artes, insistindo no programa da brasilidade que, "[...] ao promover a apreensão das realidades regionais, convergiu, no Nordeste, para uma alta valorização das tradições locais. […]" (Araújo, 2022, p. 398).

A análise dessas revistas revela sua importância fundamental para a compreensão da história da arte e da cultura brasileira sob o viés das dicotomias cosmopolitismo-nativismo e nacional-estrangeiro, como ressalta Sergio Miceli (2003):

> O modernismo paulista acabou por se viabilizar como arte nacional estrangeira, entendendo-se por isso um universo diversificado de obras que deram guarida à representação plástica de experiências sociais até então inéditas na tradição do academismo nativo — em especial, as vicissitudes da sociabilidade de imigrantes e estrangeiros, ou as representações de ambientes e personagens populares —, arejadas em chaves estilísticas que buscavam ajustar o material novo a ser representado às lentes moldadas pelo ecletismo das variadas fontes e influências externas. A despeito do projeto longamente acalentado de uma arte 'brasileira', desde o nativismo de Alencar e Sílvio Romero até o caipirismo de Lobato, o modernismo converteu esse desígnio num resultado artístico palpável - nacional estrangeiro - que não podia ser outra coisa senão o suporte expressivo capaz de reconfigurar experiências sociais contraditórias em formas e linguagens externas, reformatadas em função das constrições locais de absorção e produção. (Miceli, *op. cit.*, p. 20-21)

Em síntese, o estudo do nativismo em Klaxon e Antropofagia contribui para compreendermos a teia complexa de diálogos e dissonâncias que marcaram a construção da identidade nacional brasileira no início do século XX, evidenciando a pluralidade de perspectivas e abordagens do modernismo. Klaxon, com seu espírito conciliador, e Antropofagia, com sua radicalidade, demarcaram posições distintas no debate sobre a cultura nacional, a modernidade e a crítica social, inscrevendo-se como atores fundamentais na busca por uma arte brasileira. Ao investigarmos as contradições e complementaridades entre essas revistas, percebemos que construir a identidade nacional é um processo dinâmico, marcado por

tensões e negociações constantes entre o local e o global, o tradicional e o moderno. O legado de Klaxon e Antropofagia repercute até os dias de hoje, inspirando artistas e intelectuais a questionarem, experimentarem e reinventarem a cultura brasileira.

3.6 Nativismo em *Avance*: a busca por uma identidade cubana em meio à modernidade e à influência Estadunidense

A revista cubana *Avance* (*1927*), fundada e dirigida por Jorge Mañach, emergiu em um contexto de efervescência cultural e política em Cuba, marcado pela busca por uma identidade nacional em meio à forte influência dos Estados Unidos. O nativismo em *Avance* se manifestou de forma crítica e engajada, buscando valorizar a cultura cubana e questionar a dominação cultural e política norte-americana.

A revista publicou artigos, ensaios e obras de arte que abordavam temas como a história de Cuba, a cultura afro-cubana, a literatura e as artes plásticas nacionais e se tornou um espaço de debate e reflexão sobre a identidade cubana. Como afirma o historiador Rafael Rojas (1998), *Avance* foi a revista mais importante da vanguarda desse território, reuniu intelectuais e artistas comprometidos com a renovação da cultura e serviu como um laboratório de ideias e experiências estéticas que buscava construir uma visão crítica e emancipatória da cultura do país.

No texto "*Arte Nuevo nueva lectura*", a autora Luz Merino (1998) discute o papel da *Revista de Avance* como um importante veículo para a promoção e compreensão da vanguarda artística cubana. A revista é vista como mais do que apenas um meio de publicação, como um "texto visual" que carrega as novas propostas plásticas e a ideologia da renovação artística do período. As ilustrações da revista são destacadas por sua função na construção de um discurso visual que dialoga com as experimentações e os debates da época, espaço onde diferentes modelos, influências e ideias estéticas podiam ser explorados e confrontados.

Merino (1998) também enfatiza a importância da *Revista de Avance* na formação de um "coletivo vanguardista" em Cuba, reunindo artistas em torno de um projeto comum de renovação estética, troca de ideias e construção de novaa poéticas artísticas.

O nativismo em *Avance* se expressou não apenas na valorização da cultura cubana, mas na crítica à dominação cultural e política dos Estados Unidos. A revista denunciava a

americanização da cultura, a exploração econômica e a intervenção governamental dos Estados Unidos nos assuntos internos do país e se tornou um importante veículo de expressão do nacionalismo cubano, defendendo a autonomia cultural e política do país.

O nativismo em *Avance* refletiu tensões e contradições da sociedade cubana da época enquanto buscava conciliar a valorização dessa cultura com a abertura ao diálogo: fosse com outras culturas, com a tradição com a modernidade com a identidade nacional ou com a universalidade.

3.7 Diálogos transnacionais: intercâmbios culturais e a construção de um Nativismo Latino-Americano em Klaxon, Antropofagia e *Avance*

A década de 1920 foi marcada por intensos intercâmbios culturais entre o Brasil e Cuba, sobretudo nos ambientes artísticos e boêmios parisienses (Greet, 2018), conforme apontamos. As trocas eram impulsionadas pela busca por uma identidade latino-americana e pela crítica à dominação cultural (europeia, no contexto brasileiro, e norte-americana, no contexto cubano). As revistas Klaxon, Antropofagia e *Avance* desempenharam um papel fundamental nesses diálogos, servindo como plataformas de exposição de ideias, informações e experiências de artistas e intelectuais comprometidos com as questões citadas.

A influência das vanguardas europeias, como cubismo, futurismo e surrealismo foi um ponto de convergência entre as três publicações, ocorrendo de forma distinta para cada periódico, que adaptava essas questões à sua própria realidade cultural e social. Em Klaxon, a influência das vanguardas europeias se manifestou na experimentação formal e na busca por uma linguagem artística inovadora. A Revista de Antropofagia propôs uma relação mais crítica e combativa em relação à cultura europeia, como afirma Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropófago: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. A revista cubana *Avance*, por sua vez, se engajou no diálogo com as vanguardas europeias publicando traduções de textos e obras de artistas como Pablo Picasso, Matisse, André Breton e Tristan Tzara, além de artigos e ensaios sobre a história, a literatura e as artes plásticas cubanas e latino-americanas.

Os diálogos entre Klaxon, Antropofagia e *Avance* não se limitaram à influência das vanguardas europeias. As revistas, de forma indireta, trocaram informações e ideias sobre a

realidade social e política de seus respectivos países, contribuindo para a construção de uma consciência latino-americana. As trocas e os diálogos entre os artistas e intelectuais desses dois países podem ser verificados através do periódico cubano: em distintos momentos, é possível identificar a presença de referências ao Brasil.

O primeiro deles é em "*1928, Revista de Avance*" (ano 2, tomo 3, n. 18, 15 jan. 1928), quando temos nas páginas 26 e 27 da revista, na seção de "*Letras*", um texto crítico de Juan Marinello Vidaurreta sobre sua leitura do livro de Antonio Sánchez de Bustamente y Sirvén, "*La Comisión de Jurisconsultos de Río de Janeiro y el Derecho internacional*", que versa sobre questões do Direito Internacional. Marinello tange diversos elogios sobre a obra e o autor, além de elucidar sobre a questão principal do livro relacionada a outras nações pan-americanas. Podemos compreender que a relação entre os países latino-americanos, assim como entre Brasil e Cuba, não somente perpassa o campo das artes, mas vai além, para diversas outras áreas do conhecimento.

Em "*1929, revista de avance*" (ano 3, tomo 4, n. 33, 15 abr. 1929), temos na página 110 a presença de uma gravura (ANEXO A)[24] do artista mexicano Gabriel Fernández Ledesma, assinada de forma abreviada "*Fdz. Ledesma*", na qual observamos uma paisagem tropical. Em evidência, no primeiro plano, temos bananeiras identificáveis através de um cacho de bananas bem ao centro da imagem. Ao fundo, na parte superior, temos o que parecem ser nuvens brancas em contraste direto com a bananeira. Em segundo plano, do lado esquerdo, temos a construção visual do que aparenta ser o mar, já que as águas estão em constante movimento. No mesmo plano, à direita, temos uma cidade à beira-mar, no alto, que se estende ao longo de um morro. No entanto, o que chama atenção nessa imagem é a frase que está escrita no canto inferior esquerdo, que diz: "Saudade do Brasil". Dessa forma, podemos compreender que essa gravura se trata de uma paisagem brasileira, presente no imaginário do autor, possivelmente proveniente de uma visita à capital do Brasil (então, Rio de Janeiro) quando participou, a trabalho, da decoração do pavilhão mexicano projetado para a exposição comemorativa do Centenário da Independência do Brasil, em 1922[25]. As paisagens brasileiras também compunham o imaginário dos artistas e intelectuais estrangeiros, não somente através das trocas realizadas em lugares como Paris, mas pelas visitas diretas ao país, que aconteciam ocasionalmente.

[24] A gravura "Saudade do Brasil", do artista mexicano Gabriel Fernández Ledesma, está na mesma página que o começo do ensaio "*De la Sique Africana*", assinado por T. Castañeda Ledón.
[25] Para mais informações sobre o pavilhão mexicano, ler "Cornucópia visual mexicana: as fotografias do livro México seus recursos naturais, sua situação atual, 1922", de Carlos Alberto Barbosa (2018).

Já no número 37 de "*1929, revista de avance*" (ano 3, tomo 4, n. 37, 15 ago. 1929), verificamos, na seção "*Almanaque*", dentro de "*Revistas extranjeras*", na página 251 do periódico, o recebimento de diversos exemplares de periódicos estrangeiros, principalmente de países latino-americanos. Cabe ressaltar o exemplar de "*Folha Académica*. *Río de Janeiro*", identificado em *Avance* como um "*Bello -rarísimo- ejemplo el de Folha Académica*". A revista Folha Acadêmica (1928-1931)[26] era um periódico universitário, de esquerda e defendia a autonomia das universidades e a integração do Brasil na América Latina por meio da solidariedade continental. Funcionou como um observatório latino-americano no Brasil, cumprindo um papel importante na difusão do pensamento de esquerda produzido no continente. A partir do que foi anteriormente evidenciado, é notório o viés político que acompanhava os editores e colaboradores da revista cubana, bem como a troca entre os dois países.

No exemplar de número 39, "*1929, revista de avance*" (ano 3, tomo 4, n. 39, 15 out. 1929), verificamos o crescimento desse diálogo mais direto. Novamente, através da seção "*Almanaque*", agora dentro de "*Revistas recibidas*", na página 316 do periódico cubano, podem ser identificados a presença de dois volumes de revistas brasileiras. A revista Festa[27], idealizada por Tasso da Silveira, propunha uma visão alternativa sobre a modernidade e a nacionalidade em relação aos modernistas de São Paulo, valorizando a continuidade da tradição literária brasileira em vez da ruptura. Publicada em duas fases (1927-1929 e 1934-1935), a revista passou de um foco em discussões teóricas para a divulgação da produção artística. Ainda na seção de "*Revistas recibidas*", temos, novamente, a presença da "*Folha Académica. Río de Janeiro*". São destacados pelo editorial da *Revista de Avance* os melhores textos de cada uma delas. Em "*Festa*", "*As tres melhores attitudes: Guenon, Keyserling, Maritain por Barreto Filho, Tradicionalismo dinámico por Carlos Chiacchio, Alegría criadora por Jarbas Peixoto*". Já em "*Folha Académica*", é destacado "*O sabre despadacando a constituicao, por Diacir Menezes.*". Nesse número da revista, não houve mais comentários sobre as obras ou os periódicos, apenas as indicações de leitura.

Na publicação de número 40 de "*1929, revista de avance*" (ano 3, tomo 4, n. 40, 15 nov. 1929), na seção "*Almanaque*", em "*Revistas*", na página 347 da revista cubana, temos a presença do periódico "*Movimiento Brasilero. Río de Janeiro*". Seguindo o padrão anterior,

[26] Mais informações sobre o periódico Folha Acadêmica (1928-1931), ler "A revista Folha Acadêmica: esforços para a integração do Brasil na América Latina (1928-1931)", de Regina Crespo (2010).
[27] Mais informações sobre a Revista Festa na Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura brasileira (2025).

somente há referência para os textos "*Mitre bibliophilo por José de España, Ensino Experimental por Roquetet Pinto.*", sem acompanhamento de comentário ou crítica. A revista "Movimento brasileiro, revista de crítica e informação", foi publicada no Rio de Janeiro entre os anos de 1929 e 1930, é identificada como um periódico de literatura e política, mas não foram encontrados estudos e demais informações sobre ela além dos próprios exemplares em versão digital presentes na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin (2025).

E, no número 49 de "*1930, revista de avance*" (ano 4, tomo 5, n. 49, 15 ago. 1930), na seção "*Almanaque*", em "*Publicaciones recibidas*", na página 255 da revista, temos repetidamente a presença de "*Movimiento Brasilero. Río de Janeiro*", quando é identificado o recebimento do número 17 do periódico e são citadas as obras "*Homenaje de los artistas brasileiros a Graca Aranha. Arte Moderna, por Geo Charles. Descrtos*[28]*, por Murillo Mendes.*", sem mais informações.

A partir dos conteúdos identificados, podemos perceber que essa troca ocorreu entre a *Revista de Avance* e alguns periódicos do Rio de Janeiro. Isso pode ser explicado pelo fato de a cidade ser a capital do Brasil na época e que lá se concentravam as principais instituições culturais e políticas do país, além de ser um importante centro de circulação de ideias e informações. Contudo, é importante destacar que a comunicação entre Brasil e Cuba não se restringia ao Rio de Janeiro, pois a elite transitava entre outras cidades brasileiras, como São Paulo, onde se concentravam os modernistas; e Recife, onde surgiu o movimento regionalista. Embora nem sempre diretos ou explícitos, esses diálogos contribuíram para as construções e discussões atreladas às identidades latino-americanas e para a consolidação de um campo intelectual e artístico que transcendia fronteiras nacionais.

Essa dinâmica confirma a observação de Rafael Cardoso (2022) sobre a fluidez entre os cenários culturais do Rio e de São Paulo:

> A comparação entre tendências e grupos modernizadores no Rio e em São Paulo pode ser útil, mas não deve ser superestimada. Eles nunca foram inteiramente distintos. João do Rio, sujeito tão carioca que incorporou a cidade até no pseudônimo, recorria a São Paulo sempre que possível, não somente em busca de dinheiro como também de perspectivas sobre outros modos de ser brasileiro.[26] Di Cavalcanti, outro 'perfeito carioca' (conforme se intitulou em sua autobiografia), foi um dos principais artífices da Semana de Arte Moderna. Quando Oswald de Andrade lançou seu 'Manifesto da Poesia Pau-Brasil', optou por publicá-lo nas páginas do Correio da Manhã, um dos principais diários da capital, em vez de enterrá-lo em alguma revista literária de pouca circulação. Quando Tarsila do Amaral resolveu montar sua primeira exposição individual no

[28] Acreditamos que houve algum erro ortográfico no processo de escrita/impressão e que a palavra correta seria "Descritos".

> Brasil, em 1929, escolheu o Palace Hotel, na avenida Rio Branco, então centro nervoso do Distrito Federal. (Cardoso, 2022, p. 23-24)

Embora nem sempre explícitos, esses diálogos transnacionais, impulsionados por revistas como Klaxon, Antropofagia e *Avance*, forjaram identidades latino-americanas plurais e complexas, conforme apontado por Rafael Rojas (1998). Ao dar voz a artistas e intelectuais de diferentes países, essas publicações construíram um campo cultural que abria espaços de diálogo e troca de experiências entre seus pares.

3.8 Vozes do Nativismo - perspectivas e reflexões sobre as identidades latino-americanas

Embora compartilhem o interesse pelo nativismo, as revistas Klaxon, Antropofagia e *Avance* o expressam de maneiras distintas, refletindo os contextos históricos, sociais e culturais específicos de cada país, local e contexto.

No Brasil da década de 1920, Klaxon e Antropofagia emergiram em um contexto de urbanização crescente, industrialização incipiente e, como dito anteriormente, criação de identidades nacionais. Procuravam romper com o passado e, posteriormente, ansiavam pela construção de identidades conscientes dessas influências e daquilo que vem de "fora" mesclado com aspectos "próprios".

Klaxon, com seu nativismo cosmopolita, buscava conciliar a valorização entre a tradição e cultura popular brasileira com a abertura ao novo e à experimentação, almejando uma identidade ao mesmo tempo nacional, moderna e universal, refletindo o cosmopolitismo da elite intelectual paulistana. Antropofagia, com sua proposta mais radical de "deglutição" da cultura estrangeira, expressava um nativismo mais combativo. Esses aspectos se manifestaram não apenas na abrangência geográfica da revista, que se estendeu para outras regiões do Brasil para além do eixo Rio-São Paulo, mas, principalmente, em sua proposta de reelaboração crítica da cultura estrangeira. Enquanto Klaxon buscava uma conciliação, Antropofagia propunha uma radicalização, um "devorar" necessário para a construção de identidades propriamente brasileiras. Em Cuba, a revista *Avance* surgiu em um contexto de crescente nacionalismo e insatisfação com a influência dos Estados Unidos. O nativismo em *Avance* se manifestou na valorização da cultura cubana e na crítica à dominação cultural norte-americana.

As diferentes perspectivas locais do nativismo, aqui investigadas através dos periódicos Klaxon, Antropofagia e *Avance*, revelam a complexidade e a diversidade do movimento na

América Latina. Cada revista, a partir de seu contexto específico, buscou dialogar com tradições e modernidades e refletiu as tensões e contradições de sua época.

Mesmo em contextos diferentes, abriram espaço para novas vozes e ideias, questionando o *status quo*, propondo alternativas para um futuro mais igualitário e incentivando o desenvolvimento de uma consciência latino-americana. Elas foram importantes protagonistas nesse processo e voltaram sua atenção para questões sociais e culturais de suas respectivas regiões, deixando consolidado um legado na arte contemporânea latino-americana, inspirando artistas e intelectuais a refletir sobre suas questões.

CAPÍTULO 4 – PAISAGENS MODERNISTAS: ANÁLISE COMPARATIVA DO NATIVISMO NAS REVISTAS KLAXON, ANTROPOFAGIA E *AVANCE*

Este capítulo se propõe a analisar a representação da paisagem como um elemento central na construção de discursos sobre modernidade e nativismo nas revistas Klaxon (São Paulo, Brasil, 1922), Antropofagia (São Paulo, Brasil, 1928) e *Avance* (Havana, Cuba, 1927). Inseridas em contextos culturais e históricos diversos, elas expressam as transformações de seus locais, cidades e países. Além disso, exibem diferentes perspectivas sobre a identidade nacional, o nativismo e a modernidade. As revistas utilizam a paisagem como um recurso visual e discursivo. A análise da representação da paisagem nas revistas aponta interações entre arte, cultura e questões sociais e políticas. Isso reafirma as várias faces dos nativismos e modernismos latino-americanos para cada época e local.

A análise comparativa da gravura de Di Cavalcanti (figura 11), presente na Revista Klaxon (volume n.º 2, 15 jun. 1922), em conjunto com o desenho de Cícero Dias (figura 12), publicado na Revista de Antropofagia (2.ª dentição, volume n.º 13, 4 jul. 1929) e a imagem "*El Malecón*" (figura 13), feita por Angelo e presente na *Revista de Avance* (Ano 1, n.º1, 15 mar. 1927, p. 02), possibilitará identificar de que modo cada obra, ao mesmo tempo que revela o contexto cultural e histórico de seu local de origem, estabelece diálogos com as demais. Para evidenciar a presença do nativismo nesses periódicos, também foram selecionados três textos poéticos — um de cada revista — que contribuem para a compreensão das distintas perspectivas sobre a relação entre arte, identidade e paisagem, bem como sobre o uso da paisagem como meio de expressão das ideias de nativismo e modernidade.

4.1 A paisagem como espelho da identidade nacional e da modernidade nas revistas Klaxon, Antropofagia e *Avance*

A paisagem, como categoria estética e cultural, é um elemento fundamental na construção de identidades nacionais e na representação da modernidade. Em "O campo e a cidade na história e na literatura"[29], Raymond Williams (1989) explora a profunda relação entre a paisagem e a formação de identidades nacionais, especialmente no contexto da modernidade.

[29] Livro publicado originalmente em língua inglesa em 1973 sob o título: *The Country and the City*.

Ele argumenta que a paisagem não é apenas um cenário físico, mas também uma construção cultural carregada de significados e valores. O autor examina como a representação da paisagem na literatura, na arte e na cultura popular molda a forma como as pessoas percebem a si mesmas e seu lugar no mundo. Ele demonstra como a paisagem é utilizada para criar narrativas sobre o passado, o presente e o futuro de uma nação e como essas narrativas podem ser usadas para legitimar ou contestar as estruturas de poder existentes.

No contexto da modernidade, Williams (1989) destaca como a industrialização e a urbanização transformaram radicalmente a paisagem, criando novas formas de experiência e representação. A análise perspicaz retoma a relação entre paisagem, identidade e modernidade. A paisagem é crucial na construção de narrativas nacionais e representa a experiência humana em um mundo sob constante transformação.

Desta forma, Williams (1989) entende a paisagem como uma construção cultural carregada de significados que moldam a percepção das pessoas sobre si mesmas e seus lugares no mundo. A paisagem é utilizada para criar narrativas sobre o passado, presente e futuro de uma nação, legitimando ou contestando estruturas de poder. Com suas transformações industriais e urbanas, a modernidade impacta a paisagem, gerando novas formas de experiência e representação.

Outro autor que refletiu sobre a relação entre a paisagem e a construção da identidade foi Peter Burke (2004). Em "Testemunha Ocular"[30], o autor corrobora com o entendimento da paisagem como um elemento crucial na construção da identidade e na representação da modernidade, destacando como as imagens de paisagens podem revelar as transformações sociais, culturais e políticas de uma determinada época. Burke argumenta que as paisagens são frequentemente utilizadas para construir e reforçar identidades nacionais e regionais. Para ele, pinturas, gravuras e fotografias de paisagens icônicas possuem o poder de evocar um senso de pertencimento e orgulho, ajudando a criar um imaginário coletivo compartilhado.

Além disso, Burke (2017) destaca como as representações de paisagens podem ser usadas para legitimar ou contestar relações de poder. A representação de paisagens rurais

[30] Livro publicado originalmente em língua inglesa no ano de 2000, sob o título *Eyewitnessing*. Foi publicado pela primeira vez no Brasil em 2004 pela editora EDUSC, sob o título "Testemunha ocular: história e imagem". Publicado também pela editora UNESP em 2017, com o título "Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica". Nas referências deste trabalho, indicamos as duas publicações em português acima mencionadas, mas para o desenvolvimento desta pesquisa, consultamos a publicação de 2017.

idílicas pode idealizar um passado pré-industrial e reforçar a autoridade das elites agrárias. Já a representação de paisagens urbanas modernas celebra o progresso e a industrialização.

Burke (2017) examina como as imagens de paisagens refletem as mudanças trazidas pela modernidade. A industrialização, a urbanização e o desenvolvimento tecnológico transformaram radicalmente o mundo natural e essas mudanças foram registradas e interpretadas por artistas e fotógrafos. Em sua obra, o autor salienta que a representação da modernidade nas paisagens pode ser ambivalente: por um lado, a paisagem urbana moderna pode ser vista como símbolo de progresso e dinamismo, por outro, pode ser vista como um espaço alienante e desumanizador, marcado pela poluição, pela desigualdade social e pela perda da conexão com a natureza.

Peter Burke (2017) explora a paisagem como um objeto de estudo rico e multifacetado, que transcende a representação física. A paisagem, seja ela um jardim meticulosamente projetado, um parque natural ou uma pintura cuidadosamente composta, é vista como uma imagem carregada de significados que podem ser lidos e interpretados, revelando informações valiosas sobre a cultura e a sociedade que a produziram.

A análise da paisagem vai além da mera descrição de seus elementos físicos, como árvores, rios e montanhas. Burke (2017) argumenta que as paisagens, tanto reais quanto representadas em pinturas, carregam significados culturais, simbólicos e ideológicos que podem ser decifrados através de uma análise iconográfica e iconológica. Por exemplo, pinturas de paisagens podem influenciar a maneira como as pessoas percebem e experimentam paisagens reais, moldando suas expectativas e sua apreciação estética. A paisagem também pode ser utilizada para expressar e reforçar ideologias políticas, como o nacionalismo, o conservadorismo e o liberalismo. A representação da natureza pode ser instrumentalizada para simbolizar valores e crenças políticas, servindo como um poderoso instrumento de propaganda e persuasão.

Em contextos coloniais, a representação da paisagem adquire uma dimensão ainda mais complexa e problemática. Burke (2017) discorre sobre a ausência de figuras humanas em paisagens pintadas em territórios colonizados, que pode ser interpretada como uma estratégia deliberada para justificar a colonização, transmitindo a ideia de um território “vazio” e desocupado, pronto para ser conquistado e explorado pelos colonizadores. Essa representação

visual contribui para a construção de um discurso que legitima a desapropriação de terras e o apagamento das populações indígenas, perpetuando injustiças históricas.

Nessa mesma obra, Peter Burke (2017) nos convida a olhar para a paisagem com um olhar mais crítico e atento, reconhecendo-a não apenas como um cenário passivo, mas como um espaço ativo de produção de significado. A paisagem é uma expressão da sociedade que a molda, revelando seus valores, crenças e conflitos. Através da análise da paisagem, podemos desvendar as complexas relações entre cultura, poder e representação, aprofundando nossa compreensão do mundo que nos cerca.

Assim, Peter Burke (2017) demonstra como as imagens de paisagens são testemunhas importantes das transformações históricas e das lutas sociais e culturais que moldaram o mundo moderno, "[...] a paisagem evoca associações políticas, ou até mesmo [...] expressa uma ideologia, como o nacionalismo [...]" (Burke, *op. cit.*, p. 69). Ao analisar essas imagens de forma crítica e contextualizada, podemos compreender melhor como as sociedades construíram suas identidades e se relacionaram com os diversos tipos de paisagem ao longo do tempo.

Entre os intelectuais brasileiros, um dos autores que refletiram sobre o papel da paisagem na construção de identidades nacionais e na representação da modernidade foi José Murilo de Carvalho. Em "A formação das almas: o imaginário da República no Brasil", Carvalho (1990) investiga como a construção da identidade nacional brasileira no período republicano foi profundamente influenciada pela criação de um imaginário em torno da paisagem. O autor examina como a natureza exuberante e o vasto território do Brasil foram utilizados para construir uma imagem de grandiosidade e potencial, elementos-chave na narrativa da modernidade que se buscava construir.

Carvalho (1990) analisa como artistas, intelectuais e políticos se apropriaram da paisagem brasileira para criar símbolos e narrativas que reforçassem a ideia de um país moderno e em desenvolvimento. Nesse contexto, a natureza não era apenas um cenário passivo, mas um elemento ativo na construção da identidade nacional e na representação da modernidade. A obra desse autor demonstra como a paisagem, enquanto categoria estética e cultural, desempenhou um papel fundamental na formação do imaginário republicano no Brasil, moldando a maneira como os cidadãos do país se percebiam e se projetavam internacionalmente.

Outro autor brasileiro que refletiu sobre a relação entre os conceitos de Paisagem e identidade nacional foi Milton Santos. Em diversas de suas obras, Santos abordou a importância da paisagem na construção de identidades nacionais e na representação da modernidade. Em "A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção", Milton Santos (1996) defende que a paisagem é muito mais do que um conjunto de elementos físicos. Ela é também um reflexo das relações sociais, culturais e econômicas que se estabelecem em um determinado território. A paisagem, portanto, carrega a história e a identidade de um povo, sendo um elemento fundamental na construção da memória coletiva e na representação da modernidade.

Para este autor, a modernidade se expressa na paisagem através das transformações tecnológicas e sociais que moldam o espaço geográfico. A industrialização, a urbanização e a globalização deixam suas marcas na paisagem, criando novas formas de organização espacial e novas dinâmicas sociais. Assim, a paisagem se torna um palco onde se desenrolam os conflitos e as contradições da modernidade.

Ao analisar a paisagem como uma categoria estética e cultural, Santos (1996) destaca a importância da percepção e da experiência subjetiva na construção do significado do espaço. A paisagem não é apenas um objeto a ser contemplado, mas também um espaço vivido e experimentado pelos indivíduos. A dimensão subjetiva da paisagem é fundamental para construir identidades e representar a modernidade, pois é a relação com o espaço que permite às pessoas se identificarem com um local e época específicos.

Desta forma, Santos (1996) nos convida a olhar para a paisagem com um olhar crítico e sensível, reconhecendo nela a complexidade das relações sociais e a dinâmica da modernidade. Para Santos, a paisagem é um espelho da sociedade, um espaço de memória e de identidade, e um possível campo de luta pela construção de um futuro mais justo e sustentável.

A partir desta reflexão as relações tecidas por quatro autores diferentes entre a Paisagem e as identidades nacionais, percebemos que a paisagem pode ser entendida como uma categoria estética e cultural que desempenhou um papel crucial na construção de identidades nacionais e na representação da modernidade. Essa ideia central é explorada por Raymond Williams (1989), Peter Burke (2017), Milton Santos (1996) e José Murilo de Carvalho (1990) em suas obras, embora com nuances e enfoques distintos.

Em síntese, os autores analisados demonstram que a paisagem é mais que um elemento físico ou geográfico, é um espaço de memória. É fundamental na construção de identidades nacionais e nas lutas pelas construções de futuro. Atua, também, como palco para expressar as transformações sociais, as aspirações e os conflitos de diferentes épocas e lugares. Analisando a paisagem, entendemos melhor as relações complexas entre cultura, poder e representação. Isso nos permite ver como as sociedades se relacionam e interagem com o espaço e constroem suas identidades em variados contextos históricos e geográficos.

Nesta dissertação, com base no referencial teórico apresentado, analisaremos as três imagens mencionadas no início deste capítulo, em conjunto com três textos poéticos, um de cada revista, buscando compreender como a paisagem se torna um espaço de expressão e debate sobre questões sociais, políticas e culturais, revelando as tensões e contradições de um período de intensas transformações na América Latina.

4.2 Gravura de Di Cavalcanti em Klaxon: modernismo, cosmopolitismo e a paisagem urbana brasileira

A gravura de Di Cavalcanti[31] (figura 11), publicada no segundo número da revista Klaxon (1922), apresenta uma cena urbana de São Paulo naquela época. A obra é um testemunho da busca por uma linguagem artística autêntica e nacional que valorizasse a cultura e a identidade brasileira; ela apresenta o espírito de experimentação e ânsia pela "ruptura" com as tradições acadêmicas, que caracterizaram o modernismo brasileiro.

A publicação da gravura de Di Cavalcanti na revista Klaxon, um dos principais veículos de divulgação do modernismo, demonstra a importância da arte gráfica como meio de expressão e difusão das ideias do movimento. A revista que reunia artistas, escritores e intelectuais, desempenhou um papel fundamental na consolidação do modernismo como um movimento cultural de grande relevância no Brasil.

[31] "Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1897 – idem, 1976). Pintor, ilustrador, caricaturista, gravador, muralista, desenhista, jornalista, escritor e cenógrafo. Um dos expoentes da pintura brasileira, Di Cavalcanti (nome escolhido por ele para assinar seus quadros) destaca-se por retratar figuras populares em sua busca constante por constituir uma arte nacional" (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2024). Di Cavalcanti foi influenciado por vanguardas europeias e pelo expressionismo alemão, seu estilo mescla formas simplificadas, cores quentes e temas nacionalistas, como em "Samba". Sua obra é marcada por engajamento social e defesa da arte figurativa, inclui murais importantes no contexto da arte nacional e reflete a busca pela construção da identidade brasileira através da arte (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2024).

Analisaremos a gravura, explorando como a representação da paisagem urbana e da figura humana revela uma visão modernista e cosmopolita do Brasil. Discutiremos como a obra dialoga com as vanguardas europeias, ao mesmo tempo que incorpora elementos da cultura popular brasileira.

A estética da obra é marcada pela simplificação das formas e o uso de linhas fortes e contrastantes, características do movimento expressionista que influenciou o artista. A cena retratada é cotidiana e intimista, mostrando uma figura feminina em um ambiente doméstico, rodeada por objetos simples como frutas, vasos e utensílios de cozinha. A mulher elegantemente vestida é a figura central, está diante de uma mesa posta, com traços marcantes e expressivos. Absorta em seus pensamentos, observa atentamente um animal em repouso e se mescla ao ambiente através de uma junção de planos, texturas e formas.

Ao analisarmos o aspecto descritivo da gravura do artista Di Cavalcanti, é possível afirmar que se retrata uma cena do cotidiano na qual temos a presença de um personagem feminino que olha de lado, observando um animal que, provavelmente, é de sua companhia. Podemos dizer que essa figura tem vestes estampadas, cabelos presos e está sentada de frente a uma mesa posta. O cenário não aparenta ser um local humilde, já que é notória a presença da porcelana decorada que compõe a louça do aparelho de café, da fartura de frutas e pelo pedaço do que aparenta ser um doce. Ao elencar esses aspectos, percebemos se tratar de uma figura feminina com certos poderes aquisitivos.

Ao olharmos para além da figura feminina e da mesa, outros elementos compõem essa gravura. Destacamos um proeminente vaso de plantas, a varanda e uma paisagem com vegetação que se faz presente e se mescla com as delimitações desse espaço que a mulher ocupa.

A representação da figura humana feminina não está em destaque, mas é um dos elementos da paisagem e está localizada no canto esquerdo dessa gravura. Mesmo que suas vestes sejam elegantes e ela tenha uma posição privilegiada, isso é relativizado, pois é perceptível que o verdadeiro destaque é concedido à paisagem e aos elementos da natureza.

No lado direito da gravura, um vaso de plantas, um animal e a paisagem vegetal se destacam. A fusão de linhas e traços desafia a delimitação precisa do começo, meio e fim dos elementos naturais, enquanto a repetição de estampas e padrões na mesa, no céu e nas plantas criam um ritmo dinâmico e inovador.

Nesta obra, a modernidade reside na ruptura com a tradição acadêmica. Isso é evidenciado pelo ritmo visual vibrante e pelo contraste agudo nas mudanças de direção dos

grafismos. A escolha do artista em conduzir o olhar do espectador em um fluxo frenético evoca a aceleração da vida moderna. Nessa gravura, os dois lados são protagonistas, a figura feminina e os elementos da natureza compõem conjuntamente a paisagem criada por Di Cavalcanti. Cosmopolitismo, modernização e nativismo se misturam de forma a evocar os aspectos almejados pelos modernistas, ao mesmo tempo em que se tensionam. Essa tensão, expressa no ritmo gráfico, com suas variações rítmicas e contrastes entre os elementos da imagem, torna-se quase imperceptível, diluída na singela cena do cotidiano da elite paulista da década de 1920.

Também percebemos esse ritmo gráfico nos padrões semelhantes e que se repetem no vaso, nos balaústres de concreto[32] e no céu. A influência das vanguardas europeias, como o cubismo e o expressionismo, manifesta-se no protagonismo dos grafismos evidenciados na composição da imagem, com suas formas geométricas e traços marcantes. No entanto, a gravura de Di Cavalcanti não se limita a imitar os modelos europeus, os adapta à realidade brasileira, incorporando elementos da cultura, da vida cotidiana, da paisagem e da natureza. A composição da gravura é inovadora para a época, com a utilização de planos geométricos e a sobreposição de elementos, criando uma sensação de profundidade e dinamismo. A ausência de detalhes e o uso de áreas de preto e branco reforçam a melancolia da cena e o impacto visual da obra.

A composição da obra é marcada por um forte contraste entre as áreas de luz e sombra, criando um efeito dinâmico e expressivo na cena. Na lateral esquerda, a figura feminina, com o olhar distante e absorta em pensamentos, exibe traços deliberadamente simplificados, mas carregados de emoção. A habilidade do artista em evocar sentimentos através da forma se manifesta na escolha e na síntese dos traços do rosto e do corpo que, apesar de sua natureza minimalista, transmite a introspecção da personagem.

A curvatura do pescoço da figura, somada à presença do animal, sugere uma interação que transcende o momento da refeição, revelando uma afetividade implícita na cena. Seus traços marcantes e expressivos, a exemplo da curvatura em seu pescoço, evidenciam a habilidade do artista em transmitir sentimentos através da forma.

A utilização de linhas grossas e angulosas confere à gravura um caráter vigoroso e dinâmico, que contrasta com a serenidade da figura feminina. As linhas também são utilizadas

[32] Podemos entender o concreto como um aspecto da modernização da cidade de São Paulo, levando em consideração que esse material surgiu na França no final do século XIX e chegou ao Brasil apenas no início do século XX.

para delinear os objetos que compõem o cenário, como a mesa, a cadeira e os utensílios domésticos, criando um ambiente simples e acolhedor.

A paleta de cores, reduzida ao preto e branco, intensifica o contraste entre os elementos que compõem a obra, conferindo à gravura uma atmosfera intrigante. A ausência de cores também permite que o observador se concentre na forma e na expressão da figura feminina, sem distrações. Em um primeiro momento, ao olharmos a figura feminina, podemos nos remeter a ideia de que ela aparenta estar imersa em melancolia e introspecção. No entanto, esse aspecto é dissolvido, ao continuarmos olhando a cena e enquanto observamos os detalhes que compõem a gravura.

O ato de partilhar essa cena com o animal de estimação que está presente cria uma atmosfera de afetividade e compartilhamento. A presença de outra xícara na mesa também reforça essa ideia de convívio, sugerindo que a refeição não é um ato solitário, contrastando com as sensações de introspecção e melancolia que são sentidas a princípio. A cena retratada na gravura de Di Cavalcanti parece ter sido composta a partir da perspectiva visual do espectador, nos convidando a nos juntar e a partilhar dessa cena cotidiana com a figura feminina. A composição dessa perspectiva está na diagonal e é criada pela xícara na ponta da mesa. Esses aspectos são evidenciados pela falta de qualquer outro personagem humano na obra. Assim, podemos desfrutar do momento com a figura feminina, com o animal e fazer parte da composição da paisagem.

Com suas linhas fortes e contrastantes, a técnica da xilogravura não apenas confere à obra uma textura única e expressiva, como também a impulsiona para além do plano bidimensional, instaurando um jogo de relevos e profundidades que ressaltam a rusticidade do material, assim como a intensidade da imagem. A forma como Di Cavalcanti maneja o buril, criando sulcos e áreas trabalhadas, gera um ritmo pulsante em que luz e sombra disputam espaço, intensificando o efeito visual da cena. A simplicidade das formas e a minimização de detalhes, longe de empobrecer a composição, potencializam o efeito da técnica, lançando-a para o terreno do expressivo e do simbólico, criando uma sensação de dinamismo e movimento que nos remete ao estilo estridentista[33].

[33] Ivonne Pini (1997) salienta que o estridentismo foi um movimento artístico que surgiu no México, na década de 1920. Ele foi influenciado pelo futurismo italiano e pelo dadaísmo e buscava chocar o público com suas imagens e sons. Os estridentistas acreditavam que a arte deveria ser uma expressão da vida moderna, e que deveria ser usada para criticar a sociedade e promover a revolução social. Os estridentistas eram conhecidos por suas poesias, pinturas e gravuras que eram cheias de energia e movimento. Eles usavam muitas palavras e imagens chocantes, e também usavam técnicas como a colagem e a montagem. Os estridentistas também eram conhecidos por suas

A natureza-morta presente na gravura é composta por frutas, como bananas e possivelmente laranjas, e um vaso com folhagens. A presença desses elementos naturais contrasta com a rigidez da mesa e da cadeira, criando um interessante diálogo entre o orgânico e o geométrico. Podemos lembrar das naturezas-mortas de Cézanne e Matisse, que também exploraram a relação entre o objeto e o fundo, com o elemento decorativo e o humano.

A gravura é vibrante e cheia de movimento. As linhas sinuosas e os ângulos agudos criam uma sensação de energia e dinamismo, que nos levam a percorrer a imagem com os olhos, buscando conexões entre os elementos. Essa sensação de movimento e conexão nos remete à eletricidade, como se as linhas fossem ondas que ligam um elemento ao outro, criando uma rede de significados. O pescoço curvado, o cabelo mesclado nas nuvens, a fumaça do café na estampa das roupas, as diferentes vegetações, todos são aspectos que conferem movimento e integração a essa imagem.

Por fim, a assinatura de Di Cavalcanti inserida em um quadro como uma filactera[34] é um elemento que chama a atenção. Essa escolha, que remete a períodos anteriores da História da Arte, contrasta com a modernidade da gravura, mostrando que o artista buscava inovar e experimentar, mas estava atento às tradições.

A gravura de Di Cavalcanti em Klaxon é uma obra rica em significados e interpretações, que nos convida a refletir sobre a arte, a vida cotidiana e a expressão humana. É um testemunho da criatividade e da ousadia do modernismo brasileiro, que buscou romper com as tradições e criar uma nova linguagem artística. É, também, um exemplo de como a paisagem pode ser utilizada para expressar ideias de modernidade, cosmopolitismo e valorização da cultura. A imagem representa as transformações sociais e culturais do Brasil da época, revelando a busca por uma identidade nacional que fosse simultaneamente moderna e nativista. No modernismo de 1922, o nativismo significava a síntese entre a reinterpretação e a reinvenção dos aspectos próprios e a incorporação das novas linguagens artísticas modernas europeias. A gravura de Di

performances de teatro e música, que eram igualmente provocativas e desafiadoras. O estridentismo foi um movimento importante na história da arte latino-americana. Ele ajudou a abrir caminho para a vanguarda e a modernidade na região. Os estridentistas também foram importantes para o desenvolvimento da identidade cultural latino-americana. Eles ajudaram a criar uma nova linguagem artística que expressava a experiência latino-americana de uma maneira única. (Pini, 1997, p. 104-105).

[34] Segundo o "Dicionário de artes plásticas: guia para o estudo da história da arte" de Almir Paredes Cunha, 'Filactera' é uma denominação dada ao motivo sob a forma de bandeirolas com as extremidades enroladas e com inscrições. A palavra também é usada como designação para um pergaminho, no qual estão inscritos os capítulos da lei que os judeus seguram durante a oração da manhã" (Cunha, 2019, p. 259).

Cavalcanti, com suas referências à paisagem e à cultura brasileira, é um exemplo dessas buscas por identidades nacionais modernas e nativistas.

Os aspectos nativistas na gravura do artista (figura 11) se manifestam nos elementos naturais e paisagísticos de sua obra. A representação de frutas como banana e laranja, típicas do Brasil e presentes na cultura e culinária nacional, exemplifica essa característica. Outro aspecto relevante é o protagonismo da vegetação, visto que ela é retratada sob as mesmas condições que a figura humana, rompendo com a tradicional subordinação ao papel de cenário ou fundo da gravura. Podemos citar Sergio Miceli (2003), que, ao abordar a obra de Tarsila, "Feira, A feira e Paisagem com Touro", relata:

> "[...] para servir de mostruário visual das riquezas do país em matéria de frutas (bananas, mamões, mangas, abacaxis, carambolas, palmitos, cajus, goiabas) e de vegetação, deslocando o chamariz visual do encadeamento articulado de níveis e figuras para o tesouro de primícias nativas [...]" (Miceli, *op. cit.*, p.138).

A análise de Miceli (2003) sobre a obra de Tarsila lança luz sobre a estratégia utilizada por Di Cavalcanti em sua gravura. Em seus respectivos contextos, ambos os artistas recorrem à representação da flora nativa como um elemento central para a construção de uma identidade visual brasileira. A escolha de frutas e vegetação como protagonistas, em detrimento da figura humana ou de outros elementos, revela a intenção de valorizar as riquezas naturais do país e de afirmar uma brasilidade. A gravura de Di Cavalcanti, assim como a obra de Tarsila analisada por Miceli (*op. cit*.), demonstra a capacidade da arte moderna brasileira de se apropriar de elementos tradicionais e de transformá-los em símbolos de modernidade e de identidade nacional.

Esses aspectos também ressaltam a contraposição entre cosmopolitismo e nativismo, intrínseca ao desenvolvimento cultural e social da elite paulista da época, evidente na imagem. Nesse contexto, o cosmopolitismo não se revela em elementos iconográficos explícitos, mas sim na maneira plástica como o autor retrata a cena. Através da influência das vanguardas europeias, como o cubismo e o expressionismo, Di Cavalcanti demonstra um diálogo com a produção artística internacional ao mesmo tempo em que a adapta à realidade brasileira, incorporando elementos da cultura e da vida cotidiana local. Essa fusão entre o universal e o particular, o estrangeiro e o nacional, caracteriza o cosmopolitismo presente na obra. Ele se soma aos aspectos nativistas, como frutas e vegetação, compondo um retrato multifacetado da identidade brasileira em construção.

A gravura de Di Cavalcanti é uma obra que transcende o seu tempo, revelando a capacidade do artista de capturar a beleza e a complexidade da vida humana através de uma linguagem visual inovadora e expressiva. É uma obra que compõe o modernismo brasileiro e revela a maestria do artista na técnica da xilogravura e sua sensibilidade para capturar a essência da vida cotidiana.

Embora a gravura de Di Cavalcanti anteriormente analisada seja o foco principal deste tópico do trabalho, é importante ressaltar que o nativismo se manifesta em diversas outras obras da revista Klaxon. Um exemplo notável é o poema "Interior", de Ronald de Carvalho[35] (Anexo B), publicado na terceira edição do "mensário de arte moderna". Nele, o autor pinta um retrato verbal da vida rural do "poeta dos trópicos", destacando elementos da paisagem natural que evocam a identidade brasileira.

A ênfase na luz do sol, onipresente na vida do "poeta dos trópicos", e a alusão ao verão, às cigarras, às chácaras, ao capim orvalhado, às ervas pisadas, à baunilha e ao mato quente compõem um cenário tipicamente brasileiro. O ato de contemplar essa paisagem, enquanto se bebe um copo d'água, reforça a simplicidade da vida rural e a apreciação da natureza tropical.

Assim, o nativismo em "Interior" se manifesta na valorização da paisagem bucólica e na exaltação da vida no campo, características marcantes do Brasil. O poema revela a busca por uma identidade nacional enraizada na simplicidade e na beleza da natureza tropical.

[35] Ronald de Carvalho (1893-1935) foi um intelectual multifacetado que atuou como cronista, memorialista, poeta, diplomata e político. Influenciado pelo simbolismo e modernismo, colaborou com periódicos, como "Klaxon", e participou da Semana de Arte Moderna de 1922. Sua obra poética e ensaística abordou temas brasileiros e a identidade nacional (Correia, 2022).

Figura 11 - Gravura de Di Cavalcanti

Fonte: DI CAVALCANTI. Gravura de Di Cavalcanti. In: **KLAXON**: Mensário de Arte Moderna, São Paulo: nº. 02 jun. 1922. n.p. Disponível na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin – USP.

4.3 Obra de Cícero Dias na Revista de Antropofagia: Nativismo, brasilidade e a paisagem natural

Investigaremos a obra de Cícero Dias[36] (figura 12), presente na Revista de Antropofagia (1929), publicada no 13º volume da 2ª dentição, examinando como a representação da paisagem natural se conecta com a proposta antropofágica da revista. Tal proposta visava a "deglutição" da cultura estrangeira, transformando-a em algo novo e brasileiro; a valorização da cultura nacional, incluindo principalmente elementos da cultura indígena e de aspectos regionais de cada localidade; e também a ruptura com alguns dos modelos artísticos e culturais acadêmicos para criar uma identidade nacional que fosse "autêntica" e não se limitasse à imitação de modelos europeus. Defendeu, assim, o hibridismo cultural para criar uma cultura brasileira rica e diversa. Analisaremos como a obra utiliza a paisagem para expressar ideias de brasilidade sob uma perspectiva regional do nordeste brasileiro e do nativismo.

Cícero Dias representa uma paisagem natural com elementos da flora brasileira, como o coqueiro repleto de cocos, as montanhas, o mar, uma praia com intensa luz solar e elementos construídos pela humanidade, como a edificação em cima de uma das montanhas e da embarcação no mar. A imagem demonstra a simplicidade e a força expressiva, características do artista. A composição é dominada por uma árvore frondosa, cujos galhos em "y" se estendem por toda a composição, criando um senso de movimento e vitalidade. Com seu tronco imponente e folhas detalhadas, a árvore sugere uma conexão profunda com a natureza, tema recorrente na obra de Dias.

No alto da colina, existe uma figura que pode ser interpretada sob duas perspectivas: a de uma construção no alto da colina, como uma igreja ou farol; ou de uma figura humana solitária, situada em uma colina à direita da árvore. A representação da paisagem natural brasileira remete à ideia de um paraíso tropical, um espaço de pureza e autenticidade atrelado

[36] "Cícero dos Santos Dias (Escada, Pernambuco, 1907 – Paris, França, 2003). Pintor, gravador, desenhista, ilustrador, cenógrafo e professor. Transita por diferentes vertentes da pintura ao longo de sua carreira e destaca-se por ser um artista em uma busca constante por diversas formas de se expressar." (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2024). Cícero Dias foi um artista versátil, transitou por diferentes estilos ao longo de sua carreira, desde o surrealismo inicial, influenciado por elementos da cultura nordestina, até a abstração geométrica e o retorno à figuração lírica. Suas obras, ricas em cores e luz, exploram temas como o inconsciente, a natureza e a cultura brasileira, refletindo suas vivências no Brasil e na Europa. Apesar de suas experimentações, manteve uma forte ligação com suas raízes nordestinas, presentes em suas paisagens e elementos simbólicos. (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2024).

ao nativismo. Simultaneamente, os aspectos artificiais e criados pelo homem retiram a aura idílica de "intocada" dessa paisagem.

No entanto, seguindo o raciocínio da primeira forma de representação, podemos interpretar a paisagem como um elemento que já representa a interferência humana, simbolizada pelo barco à vela e a construção (igreja ou farol). Esses elementos, de origem europeia, tornaram-se parte do imaginário cultural brasileiro.

Por sua vez, a modernidade da obra não reside na temática, mas sim na forma plástica e na técnica expressionista empregada por Cícero Dias. Através de traços vigorosos e contrastes marcantes, o artista transcende a representação literal da paisagem, conferindo-lhe uma força expressiva que dialoga com as vanguardas modernistas.

A técnica utilizada por Dias é marcada por traços rápidos e precisos que capturam a essência da cena sem se preocupar com detalhes excessivos. O uso do preto e branco intensifica o contraste entre a árvore e o céu, luz do sol e sombra, criando uma atmosfera leve e evocativa. Em suma, esta obra de Cícero Dias é um exemplo notável de sua habilidade em transmitir emoções e ideias complexas através de formas simples. A imagem convida o espectador a refletir sobre a relação entre o homem e a natureza, a solidão e a busca por significado em um mundo vasto e misterioso.

A árvore, com traços vigorosos e formas orgânicas, domina a composição, sugerindo a força e a exuberância da natureza brasileira. A figura ambígua no alto da colina, que pode ser interpretada como uma pessoa ou uma construção, em conjunto com o barco à vela, evoca um sentimento de isolamento e introspecção, contrastando com a ideia de uma paisagem meramente idílica. O barco, elemento da civilização, surge integrado à natureza sem romper com a atmosfera de simplicidade e rusticidade que permeia a obra.

A ambiguidade da figura, que permite tanto a interpretação como pessoa ou construção, introduz uma camada de complexidade que enriquece a leitura da obra. Ao ser percebida como figura humana, a cena solitária denota um caráter introspectivo e contemplativo na obra. Representada de forma esquemática, a figura humana parece contemplar a paisagem, estabelecendo uma relação de harmonia entre o homem e o ambiente.

A possível técnica de gravura utilizada por Cícero Dias reforça o caráter nativista da composição. Os traços marcados, as texturas rugosas e o contraste entre preto e branco conferem à imagem um aspecto expressivo. A ausência de detalhes e a simplificação das formas remetem à arte popular e regional de Pernambuco, valorizada pelos modernistas como fonte de inspiração

para a arte brasileira. A obra retrata uma paisagem simplificada, com uma árvore centralizada em primeiro plano, a figura ambígua à direita, um barco à vela no mar, colinas e o sol ao fundo.

Essa obra, publicada na Revista de Antropofagia em 1929, apresenta elementos visuais que dialogam com o ideário modernista e a estética em voga no período. Sua presença em um dos principais veículos de divulgação do movimento modernista de São Paulo e do sudeste, demonstra a importância da gravura como técnica na construção de uma linguagem visual inovadora e engajada com as questões sociais e culturais da época no Brasil. Nesse contexto, ao explorar temas e técnicas ligadas à cultura popular e à natureza brasileira, a obra de Cícero Dias demonstra a potência da história da arte brasileira, revelando a ambição do Modernismo e sua busca pela identidade nacional.

Ao utilizar a linguagem moderna para a composição da imagem, a obra de Cícero Dias se conecta com a proposta antropofágica da revista que buscava "devorar", "deglutir" a cultura estrangeira para criar uma arte brasileira[37]. A paisagem natural, representada de forma singela e própria, é um símbolo da cultura brasileira que devora os aspectos das linguagens artísticas que chegaram com o "outro" europeu e passaram a ser parte também da nossa cultura, se transformando em algo novo, através dos processos de transculturação.

Ao retratar uma paisagem natural idílica, Cícero Dias possibilita que o espectador da obra tenha um olhar crítico sobre a exploração da natureza do nordeste brasileiro. A vastidão do coqueiro central, a construção em meio à paisagem, e a aura de paraíso tropical que emana da cena, contrastam com a realidade da exploração dos recursos naturais e do desenvolvimento da vida costeira nas cidades do nordeste que já se manifestavam no contexto histórico da publicação da obra, em 1929[38]. Portanto, a idealização da paisagem serve como um contraponto às transformações da paisagem natural, evidenciando a perda da harmonia entre o homem e a natureza.

A imagem de Cícero Dias na Revista de Antropofagia demonstra como a paisagem natural pode ser utilizada para expressar ideias de brasilidade e nativismo, transcendendo os

[37] O Manifesto Antropófago, publicado na própria Revista de Antropofagia em 1928, é o texto fundador do Movimento Antropofágico e expõe de forma clara e contundente sua proposta central: a "deglutição" crítica da cultura estrangeira para a criação de uma cultura brasileira autêntica. Oswald de Andrade defende a necessidade de assimilar as influências externas, transformando-as em algo novo e brasileiro, em vez de simplesmente copiá-las ou imitá-las. O manifesto valoriza a cultura nacional, incluindo elementos indígenas e regionais, e propõe uma ruptura com alguns dos modelos artísticos e culturais tradicionais, buscando uma expressão artística inovadora e experimental.

[38] O processo de urbanização e transformação da paisagem litorânea do nordeste brasileiro se acentuou a partir da década de 1920, conforme destaca Alexandre Queiroz Pereira (2012) em seu trabalho "Das cidades às metrópoles litorâneas: o papel da vilegiatura marítima moderna no nordeste do Brasil".

padrões europeus. A modernidade da obra reside na sua força plástica e no tratamento gráfico, que foge do lugar-comum da representação nordestina. A composição singular, com um primeiro plano em "y" e a paisagem revelada gradualmente, inova o gênero paisagístico. A diagonal preta do coqueiro cria uma tensão visual, enquanto a figura ambígua ao fundo sugere um diálogo silencioso com o horizonte. A modernidade se manifesta na forma como a paisagem é construída e percebida. Já o nativismo está presente na paisagem e nos elementos da natureza retratados pelo artista. A escolha da composição e dos elementos, como a construção de uma paisagem praiana, calma, ensolarada e vazia, remete à costa nordestina e aos aspectos nativistas que a acompanham.

A imagem de Cícero Dias é o objeto de estudo escolhido para evidenciar o nativismo através da paisagem na Revista de Antropofagia, que possui esse caráter mais regionalista. Em adição, a prosa "A tardinha em viagem no seridó" (Anexo C), de Jorge Fernandes[39], publicada na 1.ª dentição, n.º7, de novembro de 1928, também exemplifica essa temática ao relatar uma viagem pelo sertão do Rio Grande do Norte. Ao longo do texto, o autor descreve a paisagem do Seridó, mencionando "estradas de areia barrenta ou de cascalhos", "caatingas", "serróte"[40], "desertos de serras", "facheiros", "bacuraus", "rapôzas" e "tacácas". Esses elementos, característicos da paisagem, fauna, flora e geografia do sertão, são compreendidos como nativistas, pois fazem parte da identidade regional, paisagística e cultural do Nordeste e do Brasil.

Humberto Hermenegildo de Araújo (2022), em "Vislumbres modernistas no nordeste dos anos 1920: dos eventos às publicações", aponta para a coexistência de diversos elementos — autores, obras, publicações e leitores — em um Nordeste que, apesar das desigualdades, vivenciava um período culturalmente propício à difusão do Modernismo. O autor também ressalta a forma como elementos populares, tanto urbanos quanto rurais, são incorporados nas manifestações poéticas sob o olhar atento de um eu lírico que não apenas observa, mas se integra à cultura local, explorando a tensão entre a capital litorânea e o sertão.

[39] Jorge Fernandes (1901-1966) foi um poeta e dramaturgo brasileiro que integrou o movimento modernista. Nascido em Natal, Rio Grande do Norte, sua obra é marcada pela exploração da cultura e dos costumes nordestinos. Publicou diversos livros de poesia e peças de teatro, sendo sua obra mais conhecida a peça "A Moratória" (Tok de história, 2024).

[40] "Serrotes" são as pequenas serras da região do Seridó do Rio Grande do Norte. Segundo Corrêa, Marçal e Ribeiro (2015), "Nesse ambiente, qualquer elevação identifica um relevo diferenciado. Assim, tanto os 'serrotes' quanto as 'areias' são colinas - umas mais elevadas, com desníveis maiores, compostas de solos pedregosos ('serrotes') e outras muito rebaixadas e com solos mais arenosos. São, na verdade, representantes de fases do processo de pediplanação, sendo um mais evoluído que o outro (principalmente por diferenciação litológica, em que os 'serrotes' são esculpidos em rochas mais resistentes)" (Ribeiro; Marçal; Corrêa, 2015, p. 216).

Em suma, a obra de Cícero Dias, publicada na Revista de Antropofagia, evidencia a complexidade da construção da identidade nacional brasileira no contexto do modernismo. A obra, ao retratar uma paisagem natural e, ao mesmo tempo, integrada a elementos da civilização, expressa a proposta antropofágica de reelaborar as influências culturais, incluindo a herança colonial, em uma nova síntese brasileira. Portanto, a cultura colonial não é vista como algo a ser simplesmente rejeitado, mas como parte integrante do "nativo", moldando a identidade nacional em um processo de apropriação e transformação.

Com seus elementos nativistas e regionais, como o coqueiro e a vegetação tropical, a representação da paisagem natural no desenho de Cícero Dias evoca um forte sentimento de pertencimento e valorização da cultura brasileira. No entanto, a presença de elementos da civilização, como a possível igreja e o barco à vela, introduz uma complexidade na interpretação. Essa dualidade pode ser vista não como mera aceitação da influência estrangeira, mas como uma demonstração da própria dinâmica da formação cultural brasileira. A antropofagia, conceito central da revista em que a obra foi publicada, propõe a “devoração” e a transformação da cultura estrangeira em algo brasileiro. Assim, a presença desses elementos civilizatórios pode ser interpretada como parte desse processo de assimilação e ressignificação, no qual o “outro” é incorporado e transformado em um elemento da identidade nacional. A obra não apenas sugere a inevitabilidade da influência estrangeira, mas também celebra a capacidade da cultura brasileira de absorver e transformar essa influência, criando identidades multifacetadas.

A técnica utilizada por Dias, com seus traços marcados e contrastes acentuados, reforça o caráter expressivo e nativista da obra, remetendo à idealização de uma paisagem intocada, um topos frequentemente explorado pela estética modernista. Porém, essa idealização não se traduz em uma mera representação bucólica, mas sim em uma reconfiguração da natureza que celebra a exuberância tropical e a autenticidade da paisagem brasileira. A ausência de detalhes e a simplificação das formas estabelecem, ao mesmo tempo, um diálogo com a arte popular e as culturas ditas como “primitivas”, elementos valorizados pelos modernistas como fontes de inspiração para a criação de uma arte brasileira, desvinculada de alguns dos cânones europeus.

Assim, a obra de Cícero Dias tem destaque dentro do Movimento Antropofágico, revelando a busca por uma identidade nacional, que reconhece a influência estrangeira, mas a transforma em algo novo, a partir da “deglutição” e da “digestão” cultural. Nesse contexto, a paisagem natural se torna um símbolo da brasilidade, um espaço de resistência e de afirmação da cultura nacional.

A comparação com a prosa de Jorge Fernandes, “A tardinha em viagem no seridó”, reforça a importância da representação da paisagem natural na construção da identidade nacional brasileira, explicitando a força do regionalismo. Através de suas obras, ambos os artistas exploram as riquezas e a diversidade da paisagem brasileira, com foco particular nas especificidades da paisagem nordestina. Em sua prosa, Jorge Fernandes detalha os elementos únicos do Seridó, como a caatinga, os fachos e a fauna local, criando uma imersão sensorial na região. Por sua vez, Cícero Dias captura a essência da costa nordestina em sua obra, com a presença do coqueiro, da luz intensa e da serenidade do mar. Essa atenção aos detalhes regionais revela a busca por uma identidade nacional plural, que valoriza as particularidades de cada localidade e as integra em um mosaico cultural mais amplo. A força e a beleza do sertão e do litoral nordestino, em suas diferentes manifestações, contribuem para a formação de uma cultura nacional rica e multifacetada.

Em última análise, as obras de Cícero Dias e de Jorge Fernandes demonstram como a arte e a literatura podem ser ferramentas poderosas na construção de uma identidade nacional e na valorização da cultura brasileira. Esses artistas representaram a paisagem natural e exploraram temas da cultura popular e nordestina. Isso contribuiu para a consolidação de um movimento artístico que buscava romper com alguns dos aspectos europeus e criar uma arte brasileira.

Figura 12 - Obra de Cícero Dias

Fonte: DIAS, Cicero. Desenho de Cicero Dias.. In: **Revista de Antropofagia**, São Paulo, 2ª dentição, n° 13, 4 jul. 1929. Disponível na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin – USP.

4.4 *"El Malecón"* de Angelo na *Revista de Avance*: Modernidade, Nativismo e a paisagem urbana em transformação

Exploraremos a gravura "*El Malecón*" (figura 13), de Angelo[41], publicada na 1ª edição da *Revista de Avance* em 1927, analisando como a representação da paisagem urbana de Havana evidencia as transformações sociais e culturais de Cuba na década de 1920. Discutiremos como a obra utiliza a paisagem para expressar ideias de modernidade e nativismo.

Essa obra retrata a famosa avenida à beira-mar de Havana, um espaço emblemático da modernidade e da vida social cubana. A imagem apresenta uma perspectiva dinâmica da avenida, com seus prédios imponentes capturando a atmosfera moderna e cosmopolita da cidade na primeira década do século XX.

A obra de Angelo possui uma estética marcante, característica do movimento vanguardista que florescia na época. A técnica da xilogravura, com suas linhas fortes e contrastes acentuados entre preto e branco, confere à obra uma textura única e uma sensação de movimento, que dialoga com a temática da obra. Nessa gravura, observamos uma paisagem composta pela cidade, pelo mar e pelo céu. Em primeiro plano, o mar agitado e uma embarcação em suas ondas. Em segundo plano, o *Malecón* iluminado por postes de energia elétrica, prédios modernos, casas antigas, uma igreja e o céu ao fundo.

A composição da obra é marcada por edifícios altos e imponentes que se erguem à beira-mar, criando uma atmosfera densa. A perspectiva distorcida e a ausência de detalhes nas construções intensificam a sensação de agitação e anonimato em meio à multidão: "[...] essa multidão é vista como um ícone fugidio do modernismo e da modernização, envolvido nos fluxos de ações que interagem com os elementos fixos da cidade [...]" (Nakano, 2022, p. 16), refletindo as questões vanguardistas relacionadas à vida urbana moderna.

A gravura mostra uma dinâmica notável, exibindo um movimento ondulante. Os prédios acompanham a fluidez do mar, cujas linhas agitadas contrastam com a rigidez das construções. Isso sugere uma força natural que se opõe à artificialidade da cidade. A presença de um barco quase tragado pelas ondas reforça a sensação de fragilidade e vulnerabilidade humana diante da imensidão do oceano.

[41] Não foram encontrados dados biográficos e bibliográficos sobre o artista Angelo.

A representação da paisagem urbana de Havana, com seus elementos da modernidade, como os novos edifícios e os postes de iluminação que se justapõem às construções antigas, como as casas menores e a igreja, mostra as transformações urbanas, sociais e culturais que Havana vivenciava na década de 1920. A obra de Angelo capta a efervescência da vida na cidade, com seus diferentes aspectos e atividades, revelando a diversidade e a complexidade da sociedade *habanera* e cubana. Isso nos remete, também, ao estridentismo e ao futurismo com sua plasticidade característica, que gera a sensação de movimento e agitação abarcando toda a composição, conferindo a sensação de que um terremoto está acontecendo nessa paisagem.

Ocupando grande parte da orla de Havana, o *Malecón* é um espaço cultural e de convivência tradicional da cidade, presente nas vivências e experiências dos cubanos ao longo dos séculos XX e XXI. A presença do mar como paisagem principal da avenida *Malecón* reforça a ideia de uma cidade aberta ao mundo, conectada com outras culturas e influenciada pelas correntes modernistas internacionais. Ao mesmo tempo, a obra de Angelo também expressa um sentimento nativista ao retratar um espaço emblemático da identidade cubana, palco de importantes eventos históricos e culturais.

A obra *El Malecón* também pode ser interpretada como uma crítica social ao revelar as desigualdades e contradições da sociedade cubana. A presença das diferentes construções (e, consequentemente, classes sociais), como também da embarcação retratada no mar, que é comumente utilizada como meio de transporte e de trabalho para pescadores, sugere a coexistência de diferentes realidades na cidade de Havana.

Outro aspecto que podemos destacar é que a obra de Angelo pode ser entendida como uma crítica à urbanização desenfreada e à alienação do indivíduo na sociedade moderna, temas presentes no vanguardismo. A ausência de cores e a simplicidade das formas contribuem para a atmosfera vibrante da xilogravura, convidando o espectador a refletir sobre a relação entre o homem e o ambiente urbano. A publicação desta obra na *Revista de Avance* a coloca em diálogo com outras obras vanguardistas da época, que buscavam romper com algumas das tradições artísticas e explorar novas formas de expressão.

A gravura de Angelo na *Revista de Avance* demonstra como a paisagem urbana pode ser utilizada para expressar ideias de modernização e nativismo. Ao representar o *Malecón* e sua paisagem característica de Havana, o artista evidencia a modernização que também estava presente em outros países latino-americanos na primeira metade do século XX. Além disso, ele

elenca a importância desse lugar para a identidade *habanera* e cubana, as transformações sociais e culturais de Havana na década de 1920 e a busca por uma identidade nacional nativista e moderna.

Já o poema "*La Habana*" (Anexo D), de José Maria Delgado[42], publicado em *1927, Revista de Avance,* ano 1, n. 8, de 30 de junho de 1927, nas páginas 194 e 195, evoca uma imagem vívida e musical da cidade de Havana. O autor utiliza metáforas que remetem à riqueza cultural e natural de Cuba, dialogando com o nativismo ao celebrar a identidade cubana, expressa na música, na dança e na beleza da cidade. Delgado retrata Havana como uma pequena cidade inesquecível, cercada pelo mar, marcada por uma luminosidade própria e ritmo musical caloroso, construindo uma paisagem poética imaginária de Havana rica em sensações, enaltecendo seus cantores negros, o ritmo do som cubano e as noites da cidade "quentes como carne de amor".

A cidade é entendida por José Maria Delgado como um organismo vivo e vibrante, com "lábios" que "apertam" a "uva de luz" (cidade de Havana). A atribuição de características humanas à cidade, como lábios que apertam, demonstra o intenso encantamento do autor por Havana e sua busca por uma linguagem poética inovadora, explorando metáforas e imagens inusitadas. Essa experimentação formal dialoga com as propostas das vanguardas artísticas, como o surrealismo, que buscavam romper com certas convenções e explorar novas formas de representação.

La Habana demonstra a busca por uma estética que valoriza a cultura e a identidade latino-americana, em sintonia com os ideais vanguardistas e o nativismo. Ao mesmo tempo, o eu lírico expressa seu fascínio pela cidade, prometendo enviar todos os dias um pássaro de Montevidéu[43] ao *Morro-Cabãna*[44] em troca de levar consigo as experiências vividas em Havana. Essa troca simbólica reforça a ideia de intercâmbio cultural e a valorização da riqueza latino-americana presente no poema. Dessa forma, o autor sugere a conexão entre diferentes paisagens e culturas latino-americanas, expandindo o escopo da temática nativista.

Tanto o poema *"La Habana",* de José Maria Delgado, quanto a gravura *"El Malecon",* de Angelo, publicados na *Revista de Avance* em 1927, capturam a essência da capital cubana em suas respectivas linguagens, ainda que com perspectivas distintas. O poema evoca a beleza

[42] José Maria Delgado (1884-1971) foi um poeta, jornalista, crítico de arte e dirigente esportivo uruguaio. Ele se mudou para Havana, Cuba, em 1927 e colaborou com a *Revista de Avance* (Club Nacional de Football, 2023).
[43] Cidade onde o autor uruguaio José Maria Delgado, estudou e viveu parte da vida.
[44] Relevo costeiro em Havana onde fica localizada a fortaleza de *San Carlos de La Cabaña*.

e a musicalidade da cidade, utilizando imagens vívidas e linguagem sensorial, celebrando a energia, a alegria, o ritmo, a música e as experiências que podem ser vividas em Havana. A gravura, por sua vez, retrata a cidade de forma mais abstrata e crítica, com edifícios imponentes que geram uma atmosfera densa em movimento, representando as transformações que acompanhavam a vida urbana moderna.

Desse modo, os trabalhos de Angelo e Delgado destacam-se por suas modernidades expressivas e pelos dinamismos presentes nas composições. Apesar de suas abordagens distintas, ambas as obras refletem a complexidade e pluralidade da experiência urbana em Havana. Ao mesmo tempo dinâmicas e em movimento, as obras se complementam ao explorar, sob duas perspectivas diferentes, a força da cidade e a interação entre o homem e o ambiente urbano. Enquanto o poema celebra a energia vibrante e a alegria de Havana com sua estética moderna, a gravura, com sua estética inovadora, representa a urbanização e a vivacidade do mar. As duas obras se expressam utilizando linguagens do movimento vanguardista.

Do mesmo modo que se complementam, o poema e a gravura se contrapõem. No primeiro, sua linguagem apaixonada e idílica captura a beleza e a vitalidade da cidade, enquanto na segunda são evidenciadas tensões e contradições da vida *habanera* moderna. Cada uma à sua maneira, as obras publicadas na *Revista de Avance* oferecem um vislumbre da efervescência artística e intelectual de Havana na década de 1920, que buscava explorar o nativismo através de novas formas de expressão.

Figura 13 - *El Malecón* de Angelo

EL MALECON, por Angelo

Fonte: ANGELO. El Malecon. In: ***1927, Revista de Avance*****,** La Habana, Ano 01, nº 01, 15 mar. 1927**,** p. 2. Disponível na Biblioteca Digital Hispánica.

4.5 O Nativismo através da paisagem: identidade. modernidade e transformação

A modernidade, o nativismo e o cosmopolitismo se fazem presentes nas obras selecionadas. Cada uma a seu modo, elas trazem aspectos da paisagem e da natureza, como também da modernização presentes nas cidades de São Paulo e Havana e nos seus respectivos países, Brasil e Cuba.

Através da análise das obras, de Di Cavalcanti na Revista Klaxon, de Cícero Dias na Revista de Antropofagia e *El Malecón* de Angelo na *Revista de Avance*, exploramos as diversas formas como a paisagem é utilizada para expressar ideias de modernidade e nativismo, contemplando os contextos culturais e históricos de seus locais de origem. Apesar de suas diferenças, as obras dialogam entre si, revelando diferentes perspectivas sobre a relação entre arte, identidade e paisagem.

O nativismo é mostrado de formas diferentes e temos modernidades e modernismos distintos até dentro de um mesmo território, como no caso brasileiro. As obras analisadas evidenciam como a paisagem contribui para construir discursos sobre nativismo e modernidade em diferentes contextos culturais. As três utilizam a paisagem como um elemento de discurso ligado às transformações sociais, políticas e culturais de seus respectivos países e regiões, expressando diferentes perspectivas sobre a identidade nacional e a modernidade.

Em Klaxon, a gravura de Di Cavalcanti retrata uma cena cotidiana da elite paulistana, mesclando elementos da paisagem urbana e natural. A obra valoriza o cosmopolitismo e a modernização de São Paulo, revelando um nativismo sutil e quase velado, mesmo com o protagonismo da natureza. O nativismo se manifesta na representação de frutas e plantas brasileiras e, principalmente, na escolha temática do artista. Contudo, é evidente a dificuldade em delimitar a linha tênue e as tensões existentes entre nativismo e cosmopolitismo; nacional e estrangeiro; o que é "próprio" e o que é do "outro", presentes nas vivências da elite paulista em 1922.

A obra de Cícero Dias utiliza a paisagem natural como símbolo da brasilidade. O artista nordestino retrata, provavelmente, uma paisagem nordestina com coqueiros, montanhas, mar e praia, evidenciando a riqueza e diversidade da natureza brasileira. A presença de elementos construídos pela humanidade, como a igreja e o barco à vela, sugere a influência estrangeira na cultura brasileira. A obra não se limita a retratar a paisagem natural, expressa conceitos e questões que fazem parte do imaginário modernista no Nordeste, em São Paulo e no Brasil, tais

como a assimilação plástica das vanguardas europeias com a síntese de aspectos naturais da "nossa" paisagem. A Revista de Antropofagia, bem como seu modernismo dos anos 1928, entende de forma mais explícita que o modernismo e a modernidade não pertencem apenas aos grandes centros urbanos do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. A paisagem de Cícero Dias está alinhada a esse entendimento, da pluralidade do modernismo brasileiro, ao apresentar com uma linguagem moderna uma paisagem litorânea do nordeste.

Já a obra *El Malecón*, de Angelo, publicada na *Revista de Avance*, retrata a paisagem urbana de Havana como um espaço de transformação e modernização social e cultural. A imagem captura a atmosfera cosmopolita da cidade na década de 1920, por meio da avenida à beira-mar de Havana, com seus prédios imponentes, o céu, o mar agitado e uma embarcação. Com elementos modernos e antigos, a paisagem urbana retrata as transformações urbanas, sociais e culturais da época, sinalizando a diversidade da sociedade cubana. O *Malecón*, espaço cultural e de convivência tradicional, é retratado como símbolo da identidade cubana, enquanto a presença do mar sugere uma cidade aberta ao mundo. Esse nativismo *habanero* se manifesta na obra ao retratar um espaço emblemático da identidade cubana, palco de importantes eventos históricos e culturais. A vontade de internacionalização se expressa na presença do mar, que conecta Havana com outras culturas e correntes modernistas internacionais. A metáfora com o mar, por sua vez, representa a dinâmica da modernização e das transformações sociais em Cuba, sugerindo uma cidade em constante movimento e aberta ao intercâmbio cultural. A obra expressa a busca por uma identidade nacional em meio à modernização e às transformações sociais de Cuba na década de 1920.

A comparação das três obras evidencia o papel da paisagem na expressão e debate nos discursos sobre nativismo, modernidade e paisagem em diferentes contextos culturais. A paisagem se torna um espaço de construção de identidades nacionais e de reflexão sobre a modernidade, como também das transformações sociais, políticas e culturais de seus respectivos países e regiões. As obras demonstram como o nativismo se manifesta em diferentes formas de expressão artística, evidenciando a busca por uma identidade nacional e a valorização da cultura latino-americana.

Em síntese, as obras analisadas demonstram a diversidade de abordagens do nativismo e da modernidade na arte latino-americana do início do século XX. Em Klaxon, a gravura de Di Cavalcanti retrata uma cena cotidiana tensionada com a paisagem, ambas fazendo parte da modernidade e modernização, valorizando o cosmopolitismo e a paisagem da cidade de São Paulo. Em Antropofagia, a obra de Cícero Dias exibe um nativismo mais explícito, utilizando

a paisagem natural como símbolo da brasilidade e da idealização do regionalismo, e a modernidade está implícita nas escolhas plásticas do artista. Já em *Avance*, a obra "*El Malecon*", de Angelo, retrata a busca por uma identidade nacional em meio à modernização de Havana, evidenciando a coexistência de elementos tradicionais, modernos e naturais, como o mar, mesclados na paisagem urbana da cidade. Havana se torna um espaço de transformação, e modernização social e cultural, revelando as contradições e até mesmo desigualdades da sociedade cubana nas primeiras décadas do século XX. Em conjunto, as três obras demonstram a riqueza e a complexidade do debate sobre nativismo e modernidade na América Latina, revelando as diferentes formas como artistas e intelectuais buscaram expressar a identidade nacional em um contexto de intensas transformações sociais e culturais.

Por sua vez, os três textos analisados, “Interior”, de Ronald de Carvalho; “A tardinha em viagem no Seridó”, de Jorge Fernandes; e “*La Habana*”, de José Maria Delgado, se entrelaçam ao explorarem a temática da paisagem como elemento central na construção do nativismo e na representação da modernidade. Em “Interior”, Ronald de Carvalho retrata a paisagem bucólica e a vida no campo, enquanto Jorge Fernandes, em “A tardinha em viagem no Seridó”, descreve a paisagem do sertão nordestino com seus elementos característicos. Já José Maria Delgado, em “*La Habana*”, evoca a imagem da capital cubana, utilizando metáforas que remetem à riqueza das vivências culturais em Cuba, e mais precisamente em Havana. Cada texto celebra a identidade nacional e valoriza a cultura latino-americana à sua maneira. A paisagem é explorada como um elemento-chave na construção das questões do modernismo e das vanguardas latino-americanas.

Apesar de suas diferenças, todas as obras imagéticas e textuais dialogam entre si, revelando a importância da paisagem, da arte e dos periódicos como elemento de expressão e debate sobre questões sociais, políticas e culturais. A paisagem se torna um espaço de construção de identidades nacionais e de reflexão sobre a modernidade e o nativismo, deixa de ser apenas um elemento estético e se torna um espaço de representação e elaboração de signos e símbolos. As obras analisadas demonstram como o nativismo se manifesta em diferentes contextos e formas de expressões artísticas. Tais obras buscam uma identidade nacional, seja pela paisagem natural ou urbana, ou pelas experiências vividas, evidenciam a valorização da cultura paulista, brasileira, *habanera* e cubana, através da descrição e apresentação de elementos “próprios”, regionais e nativistas.

CONCLUSÃO

Esta dissertação se propôs a investigar as questões do nativismo presentes nos elementos imagéticos das publicações das revistas Klaxon, Antropofagia e *Avance*, buscando compreender como o nativismo se expressa em cada uma dessas revistas, investigando as relações entre arte, identidade e modernidade em um contexto de intensas transformações sociais e culturais. Para tal, foi selecionado um conjunto de três imagens e três textos poéticos, um de cada revista (Klaxon, Antropofagia e *Avance*). No caso das imagens, procedeu-se uma análise visual e temática e, no caso dos textos, uma análise com abordagem histórico-cultural, com objetivo de contribuir para a investigação do problema central desta pesquisa, que é: De quais formas o nativismo é abordado através da paisagem nas revistas Klaxon, Antropofagia e *Avance*? Também foram feitas as perguntas que dele se desdobram: Quais são as contribuições destas abordagens para o campo do modernismo brasileiro e para a *vanguardia* cubana? Existem aproximações e distanciamentos na forma como o nativismo aparece nas três publicações?

A partir da análise das obras, de Di Cavalcanti na Revista Klaxon, de Cícero Dias na Revista de Antropofagia e de Angelo na *Revista de Avance*, exploramos as diversas formas como a paisagem é utilizada para expressar ideias de modernidade e nativismo, contemplando os contextos culturais e históricos de seus locais de origem. Apesar de suas diferenças, as obras dialogam entre si, revelando diferentes perspectivas sobre a relação entre arte, identidade e paisagem. O nativismo é mostrado de formas diferentes e temos modernidades e modernismos distintos até dentro de um mesmo território, como no caso brasileiro. As obras analisadas evidenciam como a paisagem contribui para construir discursos sobre nativismo e modernidade em diferentes contextos culturais. As três utilizam a paisagem como um elemento de discurso ligado às transformações sociais, políticas e culturais de seus respectivos países e regiões, expressando diferentes perspectivas sobre a identidade nacional e a modernidade.

Em Klaxon, a gravura de Di Cavalcanti retrata uma cena cotidiana da elite paulistana, mesclando elementos da paisagem urbana e natural. A obra valoriza o cosmopolitismo e a modernização de São Paulo, revelando um nativismo sutil e quase velado, mesmo com o protagonismo da natureza. O nativismo se manifesta na representação de frutas e plantas

brasileiras e principalmente na escolha temática do artista. Contudo, é evidente a dificuldade em delimitar a linha tênue e as tensões existentes entre nativismo e cosmopolitismo; nacional e estrangeiro; e o que é "próprio" e o que é do "outro", presentes nas vivências da elite paulista em 1922.

A obra de Cícero Dias utiliza a paisagem natural como símbolo da brasilidade. O artista nordestino retrata provavelmente uma paisagem nordestina, com coqueiros, montanhas, mar e praia, evidenciando a riqueza e diversidade da natureza brasileira. A presença de elementos construídos pela humanidade, como a igreja e o barco à vela, sugere a influência estrangeira na cultura brasileira. A obra não se limita a retratar a paisagem natural, ela expressa conceitos e questões que fazem parte do imaginário modernista no Nordeste, em São Paulo e no Brasil, tais como a assimilação plástica das vanguardas europeias com a síntese de aspectos naturais da "nossa" paisagem. A Revista de Antropofagia, bem como seu modernismo dos anos 1928, entende de forma mais explícita que o modernismo e a modernidade não pertencem apenas aos grandes centros urbanos do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. A paisagem de Cícero Dias está alinhada a esse entendimento da pluralidade do modernismo brasileiro ao apresentar, com uma linguagem moderna, uma paisagem litorânea do nordeste.

Já a obra *El Malecón*, de Angelo, publicada na *Revista de Avance*, retrata a paisagem urbana de Havana como um espaço de transformação e modernização social e cultural. A imagem captura a atmosfera cosmopolita da cidade na década de 1920, por meio da avenida à beira-mar de Havana, com seus prédios imponentes, o céu, o mar agitado e uma embarcação. Com elementos modernos e antigos, a paisagem urbana retrata as transformações urbanas, sociais e culturais da época, sinalizando a diversidade da sociedade cubana. Um espaço cultural e de convivência tradicional, o *Malecón* é retratado como símbolo da identidade cubana, enquanto a presença do mar sugere uma cidade aberta ao mundo. Esse nativismo *habanero* se manifesta na obra ao retratar um espaço emblemático da identidade cubana, palco de importantes eventos históricos e culturais. A vontade de internacionalização se expressa na presença do mar, que conecta Havana com outras culturas e correntes modernistas internacionais. A metáfora com o mar, por sua vez, representa a dinâmica da modernização e das transformações sociais em Cuba, sugerindo uma cidade em constante movimento e aberta

ao intercâmbio cultural. A obra expressa a busca por uma identidade nacional em meio à modernização e às transformações sociais de Cuba na década de 1920.

A comparação das três obras evidencia o papel da paisagem na expressão e debate nos discursos sobre nativismo, modernidade e paisagem em diferentes contextos culturais. A paisagem se torna um espaço de construção de identidades nacionais e de reflexão sobre a modernidade como também das transformações sociais, políticas e culturais de seus respectivos países e regiões. As obras demonstram como o nativismo se manifesta em diferentes formas de expressão artística, evidenciando a busca por uma identidade nacional e a valorização da cultura latino-americana.

Em síntese, as obras analisadas demonstram a diversidade de abordagens do nativismo e da modernidade na arte latino-americana do início do século XX. Em Klaxon, a gravura de Di Cavalcanti retrata uma cena cotidiana tensionada com a paisagem, ambas fazendo parte da modernidade e modernização, valorizando o cosmopolitismo e a paisagem da cidade de São Paulo. Em Antropofagia, a obra de Cícero Dias exibe um nativismo mais explícito, utilizando a paisagem natural como símbolo da brasilidade e da idealização do regionalismo, e a modernidade está implícita nas escolhas plásticas do artista. Já em *Avance*, a obra "*El Malecon*", de Angelo, retrata a busca por uma identidade nacional em meio à modernização de Havana, evidenciando a coexistência de elementos tradicionais, modernos e naturais, como o mar, mesclados na paisagem urbana da cidade. Havana se torna um espaço de transformação e modernização social e cultural, revelando as contradições e, até mesmo, desigualdades da sociedade cubana nas primeiras décadas do século XX. Em conjunto, as três obras demonstram a riqueza e a complexidade do debate sobre nativismo e modernidade na América Latina, revelando as diferentes formas como artistas e intelectuais buscaram expressar a identidade nacional em um contexto de intensas transformações sociais e culturais.

Por sua vez, os três textos analisados, “Interior”, de Ronald de Carvalho; “A tardinha em viagem no Seridó”, de Jorge Fernandes; e “*La Habana*”, de José Maria Delgado, se entrelaçam ao explorarem a temática da paisagem como elemento central na construção do nativismo e na representação da modernidade. Em “Interior”, Ronald de Carvalho retrata a paisagem bucólica e a vida no campo, enquanto Jorge Fernandes, em “A tardinha em viagem

no Seridó", descreve a paisagem do sertão nordestino com seus elementos característicos. Já José Maria Delgado, em "*La Habana*", evoca a imagem da capital cubana, utilizando metáforas que remetem à riqueza das vivências culturais em Cuba, e mais precisamente em Havana. Cada texto celebra a identidade nacional e valoriza a cultura latino-americana à sua maneira. A paisagem é explorada como um elemento-chave na construção das questões do modernismo e das vanguardas latino-americanas.

Apesar de suas diferenças, todas as obras imagéticas e textuais dialogam entre si, revelando a importância da paisagem, da arte e dos periódicos como elemento de expressão e debate sobre questões sociais, políticas e culturais. A paisagem se torna um espaço de construção de identidades nacionais e de reflexão sobre a modernidade e o nativismo. Ela deixa de ser apenas um elemento estético e se torna um espaço de representação e elaboração de signos e símbolos. As obras analisadas demonstram como o nativismo se manifesta em diferentes contextos e formas de expressões artísticas. Tais obras buscam uma identidade nacional, seja pela paisagem natural ou urbana, ou pelas experiências vividas. Evidenciam a valorização da cultura paulista, brasileira, *habanera* e cubana, através da descrição e apresentação de elementos "próprios", regionais e nativistas.

Com esta pesquisa, conseguimos compreender que o nativismo na América-Latina foi e é plural e falar desse espaço geográfico é entender os conflitos e tensões que o permeiam, ainda no século XXI. As revistas de vanguarda Klaxon, Antropofagia e *Avance* evidenciaram algumas questões e manifestaram em suas páginas parte das modernidades da época, dos locais e espaços que estavam inseridas.

REFERÊNCIAS

1927, REVISTA DE AVANCE, *La Habana*, Ano 01, nº 01, 15 mar. 1927. ISSN 9964-083X versão *online.* Disponível em: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/hd0004244199. Acesso em: 01 out. 2023.

1927, REVISTA DE AVANCE**,** *La Habana*, Ano 01, n.º 08, 30 jun. 1927**.** ISSN 9964-083X versão *online*. Disponível em: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/hd0004244981. Acesso em: 15 nov. 2024.

1929, REVISTA DE AVANCE, *La Habana*, Ano 03, tomo 4, n.º 33, 15 abr. 1929. ISSN 9964-083X versão *online.* Disponível em: http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/hd0004248144. Acesso em: 15 nov. 2024.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Reduções. Disponível em: https://www.academia.org.br/nossa-lingua/reducoes. Acesso em 14 out. de 2023. Acesso em: 2 mar de 2025

ADES, Dawn. **Arte na América Latina:** a era moderna, 1820-1980. (trad) Maria Tereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.

AMARAL, Aracy A. **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Editora 34, 1998.

AMARAL, Aracy A. **Textos do Trópico de Capricórnio - Artigos e ensaios (1980-2005):** Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006a.

AMARAL, Aracy A. **Textos do trópico de Capricórnio - Artigos e ensaios (1980-2005):** Modernismo, Arte Moderna e o Compromisso com o lugar. São Paulo: Editora 34, 2006b.

ANDRADE, Gênese. Apresentação. In: ANDRADE, Gênese (org.). **Modernismos 1922-2022**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 7-12.

ANDRADE, Gênese. Memórias do modernismo. In: ANDRADE, Gênese (org.). **Modernismos 1922-2022**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 596-642.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. São João Del Rei: Vila Rica, 1993.

ANDRADE, Mário de. Manhã. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, Ano I, n° 01, maio 1928. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7064 /. Acesso em: 01 out. 2023.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropofago. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, Ano I, n° 01, maio 1928, p. 03. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7064/2/Anno.1_n.01_45000033273.pdf. Acesso em: 05 ago. 2024.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. Vislumbres modernistas no nordeste dos anos 1920: dos eventos às publicações. In: ANDRADE, Gênese (org.). **Modernismos 1922-2022**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 380-404.

AZEVEDO, Ana Beatriz Sampaio Soares de. **Antropofagia**: palimpsesto selvagem. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-04082016-165033/. Acesso em: 31 ago. 2024.

AZEVEDO, Beatriz. Trans-Matriarcado de Pindorama. In: ANDRADE, Gênese (org.). **Modernismos 1922-2022**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 478-508.

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. Cornucópia visual mexicana: as fotografias do livro México seus recursos naturais, sua situação atual, 1922. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 44, n. 1, p. 93-104, 2018. Disponível em: https://www.redalyc.org/journal/1346/134656475009/134656475009.pdf. Acesso em: 15 jan. 2025.

BASILICA DI SAN MARCO. The Campanile. Disponível em: http://www.basilicasanmarco.it/basilica/campanile/?lang=en. Acesso em 07 nov de 2023.

BIBLIOTECA BRASILIANA GUITA E JOSÉ MINDLIN. Movimento Brasileiro: revista de crítica e informação. Rio de Janeiro : [s. n.], 1929, 1930. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm-ext/2262. Acesso em: 16 jan. 2025.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

BURKE, Peter; SANTOS, Vera Maria Xavier dos. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

CANCLINI, Néstor G. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa P. Cintrão; Ana Regina Lessa. 4. ed. 8. reimp. São Paulo: EDUSP, 2019.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudo de teoria e história literária**. Companhia Editora Nacional, 1980.

CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945**. Companhia das Letras, 2022.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas:** o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CLUB NACIONAL DE FOOTBALL. Un 10 de julio de 1884 nacía José María Delgado. Historia, 10 jul. 2023. Disponível em: https://nacional.uy/es/media/news/es-el-10-de-julio-de-1884-nacia-jose-maria-delgado-2023-07-10/. Acesso em: 07 mar. 2025.

COMPANHIA DAS LETRAS. Alejo Carpentier. Companhia das letras Disponível em:https://www.companhiadasletras.com.br/colaborador/02068/alejo-

carpentier?srsltid=AfmBOooice95Q47XlzzpsbZSABHX7tT0RNLS7q6ERBGz1IXQVN69ZvIf. Acesso em 2 de mar de 2025.
CORRÊA, Armando Magalhães. **O sertão carioca**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2017 [1936].

CORREIA, Ana Lúcia Merege. **Ronald de Carvalho**. Biblioteca Nacional Digital Brasil, 18 fev. 2022. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/artigos/literatura-ronald-de-carvalho/. Acesso em: 07 mar. 2025.

CRESPO, Regina Aída; MAÍZ, Claudio; FONSECA, Claudia Lorena. **Revistas culturais latino-americanas dos séculos XX-XXI**: teoria, circulação e suportes. **Caderno de Letras**, n. 39, p. 9-18, 2021. Disponível em: https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/cadernodeletras/article/view/21313/13224. Acesso em: 15 out. 2023.

CRESPO, Regina. A revista Folha Acadêmica: esforços para a integração do Brasil na América Latina (1928-1931). **Revistas en América Latina**: proyectos literarios, políticos y culturales.México: Eón, 2010. p. 215-238. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/354235652_A_revista_Folha_Academica_esforcos_para_a_integracao_do_Brasil_na_America_Latina_1928-1931. Acesso em: 15 jan. 2025.

CUNHA, Almir Paredes. **Dicionário de artes plásticas:** guia para o estudo da história da arte**.** Rio de Janeiro: Rio Books, 2019.

CYPRIANO, Fabio. Modernismo em exposição: Tarsila, Portinari e quatro mostras. In: ANDRADE, Gênese (org.). **Modernismos 1922-2022**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 643-661.

ECURED. Francisco Ichaso. Disponível em: https://www.ecured.cu/Francisco_Ichaso_Mac%C3%ADas. Acesso em: 2 mar de 2025

ECURED. Jorge Mañach. Disponível em: https://www.ecured.cu/Jorge_Ma%C3%B1ach.

ECURED. Juan Marinello. Disponível em: https://www.ecured.cu/Juan_Marinello. Acesso em: 2 mar de 2025.

EDITORES DA ENCICLOPÉDIA BRITÂNICA. Pearl White. Enciclopédia Britânica, 28 fev. 2025. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Pearl-White. Acessado em 2 de mar. de 2025.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. Alcântara Machado. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1826/alcantara-machado. Acesso em: 14 de outubro de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. Cícero Dias. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1787/cicero-dias. Acesso em: 01 de setembro de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. Di Cavalcanti. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa971/di-cavalcanti. Acesso em: 01 de setembro de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. Manifesto Antropófago. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35538/manifesto-antropofago. Acesso em: 14 de outubro de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. Raul Bopp. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3426/raul-bopp. Acesso em: 14 de outubro de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. Raul Bopp. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3426/raul-bopp. Acesso em: 14 de outubro de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. Revista Festa. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/80175-revista-festa. Acesso em: 21 de janeiro de 2025. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

FONSECA, Maria Augusta. Modernismo brasileiro: crítica literária pioneira. In: ANDRADE, Gênese (org.). **Modernismos 1922-2022**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 546-579.

GREET, Michele. **Transatlantic encounters:** Latin American artists in Paris between the wars. New Haven/Londres: Yale University Press, 2018.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 [original de 1936].

KLAXON: mensário de arte moderna. São Paulo: nº. 01, maio 1922, 9 fasc. Mensal. ISSN: 0302-8712. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm-ext/1267. Acesso em: 01 out. 2023.

KLAXON: mensário de arte moderna. São Paulo: nº. 02, junho 1922, 9 fasc. Mensal. ISSN: 0302-8712. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm-ext/1267. Acesso em: 02 nov. 2024.

KLAXON: mensário de arte moderna. São Paulo: nº. 03, julho 1922, 9 fasc. Mensal. ISSN: 0302-8712. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm-ext/1267. Acesso em: 15 nov. 2024.

LIBRANDI, Marília. Jaider Esbell, Makunaimã manifesto e a cosmopolítica da arte indígena contemporânea. In: ANDRADE, Gênese (org.). **Modernismos 1922-2022**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 779-807.

MACHADO, Antônio Alcântara de. Abre-alas. In: **Revista de Antropofagia**, São Paulo, Ano I, n° 01, maio 1928. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7064. Acesso em: 01 out. 2023.

MERINO, Luz. Arte Nuevo nueva lectura. **Revista Universidad de La Habana**, Habana, n. 249, 1998.

MICELI, Sérgio. **Nacional estrangeiro**: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MORAES, Marcos. Pensionato artístico paulista: contexto sociocultural e relações com as atuais residências artísticas. In: ANDRADE, Gênese (org.). **Modernismos 1922-2022**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 98-126.

NAKANO, Anderson Kazuo. São Paulo em movimento: a cidade no modernismo e o modernismo na cidade. In: ANDRADE, Gênese (org.). **Modernismos 1922-2022**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 13-45.

NICOLA, José de; NICOLA, Lucas De. **Semana de 22**: antes do começo, depois do fim. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2021.

NUNES, Benedito. **Oswald Canibal.** São Paulo: Perspectiva, 1ª edição, 1979.

OTERO, Ricardo Luis Hernández. La Revista de Avance y su editor catalán Martí Casanovas, **Revista Espacio Laical** La Habana, No. 2, 7 fev. 2017. Disponível em: https://espaciolaical.net/la-revista-de-avance-y-su-editor-catalan-marti-casanovas/. Acesso em 2 de mar 2025.

PENHOS, Marta, *Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX*. In: Marta Penhos y Diana Wechsler (coords.). **Tras los pasos de la norma, Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)**. Serie Archivos del CAIA 2. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999, pp. 111-162. ISBN 987-95786-9-4. Disponível em: <https://www.academia.edu/16610499/1999_Nativos_en_el_Sal%C3%B3n_Artes_pl%C3%A1sticas_e_identidad_en_la_primera_mitad_del_siglo_XX>. Acesso em: 13 ago. 2024.

PEREIRA, Alexandre Queiroz. Das cidades às metrópoles litorâneas: o papel da vilegiatura marítima moderna no nordeste do Brasil. **GEOUSP Espaço e Tempo (Online)**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 05-15, 2012.

PETRY, Michele. Tarsila: estudos e anotações. Estadão, São Paulo, 8 mar de 2022. Estado da Arte. Disponível em: https://estadodaarte.estadao.com.br/arte/michele-petry-tarsila-anotacoes/. Acesso em: 22 jan. 2025.

PINI, Ivonne. Vanguardia latinoamericana y formas de representación. Una mirada a textos de los años 20. **Ensayos: Historia y teoría del arte,** Bogotá, 1997.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Identidade cultural, identidade nacional no Brasil. **Tempo social**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 29-46, 1989.

REDAÇÃO. Sarah Bernhardt, a estrela francesa que 'inventou' o status de celebridade há mais de um século. BBC News Mundo, 18 jun. 2023. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/articles/c51d2w2ly13o. Acesso em 2 de mar de 2025.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA, São Paulo, Ano I, maio 1928. 26 fasc. 1ª. Dentição (n. 1). ISSN: 0102-5104. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm-ext/1304. Acesso em: 01. out. 2023.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA, São Paulo, Ano I, nov. 1928. 26 fasc. 1ª. Dentição (n. 7). ISSN: 0102-5104. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm-ext/1304. Acesso em: 15. nov. 2024.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA, São Paulo, Ano II, 4 jul. 1929. 26 fasc. 2ª. Dentição (n. 13). ISSN: 0102-5104. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm-ext/1304. Acesso em: 13. jun. 2024.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIBEIRO, Maria Izabel Branco. Luz da memória: Tarsila, Rego Monteiro, Anita Malfatti. In: ANDRADE, Gênese (org.). **Modernismos 1922-2022**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 580-595.

RIBEIRO, S. C.; MARÇAL, M. DOS S.; CORRÊA, A. C. DE B. Etnogeomorfologia sertaneja - O conhecimento tradicional do produtor rural nordestino sobre o relevo e seus processos na sub-bacia do Rio Salgado/CE. **GEOgraphia**, Niterói, v. 17, n. 33, p. 205-224, 23 jul. 2015.

ROJAS, Rafael. **Isla sin fin**: contribución a la crítica del nacionalismo cubano. Miami: Ediciones Universal, 1998.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. Representação, representatividade e necropolítica nas artes visuais. In: ANDRADE, Gênese (org.). **Modernismos 1922-2022**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 662-686.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas:** polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Edusp, Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Ariadny Lorrainy da. A semana de Arte Moderna de 1922 e a Exposición de Arte Nuevo de 1927: contexto histórico e social da arte moderna no Brasil e em Cuba. 2019. 70 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/11434.

SILVA, Daniel Neves. "Hans Staden"; Brasil Escola. Disponível em: https://brasilescola.uol.com.br/historiab/hans-staden.htm. Acesso em 14 de outubro de 2023.

SZTUTMAN, Renato. Cauim pepica: notas sobre os antigos festivais antropofágicos. Campos, v. 8, n. 1, p. 45-70, 2007. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/campos/article/viewFile/9558/6630. Acesso em 14 outubro de 2023.

TELES, Gilberto Mendonça. O lu(g)ar dos sertões. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 8, n. 16, p. 71-108, 2015.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

TELES, Gilberto Mendonça; MÜLLER-BERGH, Klaus. **Vanguardia latinoamericana: historia, crítica y documentos**. Madrid: Iberoamericana Editorial, 2000.

TÉRCIO, Jason. Vira-latas sem complexo: notas sobre a angústia da originalidade nos modernistas. In: ANDRADE, Gênese (org.). **Modernismos 1922-2022.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 428-448.

TOK DE HISTÓRIA. Jorge Fernandes – poeta e dramaturgo. **Tok de história**, 22 dez. 2024. Disponível em: https://tokdehistoria.com.br/2024/12/22/jorge-fernandes-poeta-e-dramaturgo/. Acesso em: 07 mar. 2025.

TRENCH, Daniel. A forma inquieta: da Klaxon ao suplemento dominical do Jornal do Brasil. In: ANDRADE, Gênese (org.). **Modernismos 1922-2022**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 405-427.

VÁSQUEZ, Carmen. La Revista de Avance (1927-1930). **América. Cahiers du CRICCAL**, Limoges, v. 1, n. 1, pp. 83-95, 1986. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1986_num_1_1_887. Acesso em: 02 out. 2023.

WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

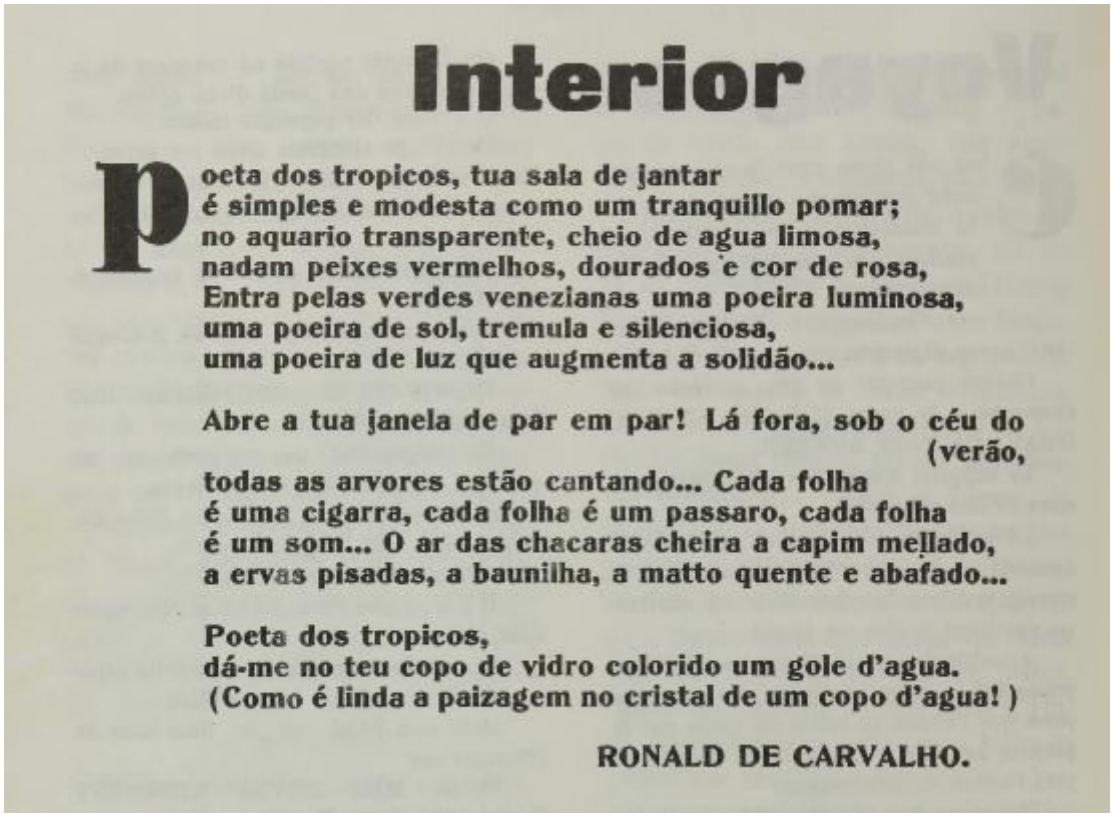
ANEXO

ANEXO A - Gravura “Saudade do Brasil” – Gabriel Fernández Ledesma (Fdz. Ledesma)

por Fdz. Ledesma.

Fonte: LEDSMA, Gabriel Fernández. Saudade do Brasil**.** In: ***1929, Revista de avance***, ano 3, La Habana, tomo 4, n.º 33, 15 abr. 1929, p. 110. Disponível na Biblioteca Digital Hispánica.

ANEXO B - Interior – Ronald de Carvalho



Interior

Poeta dos tropicos, tua sala de jantar
é simples e modesta como um tranquillo pomar;
no aquario transparente, cheio de agua limosa,
nadam peixes vermelhos, dourados e cor de rosa,
Entra pelas verdes venezianas uma poeira luminosa,
uma poeira de sol, tremula e silenciosa,
uma poeira de luz que augmenta a solidão...

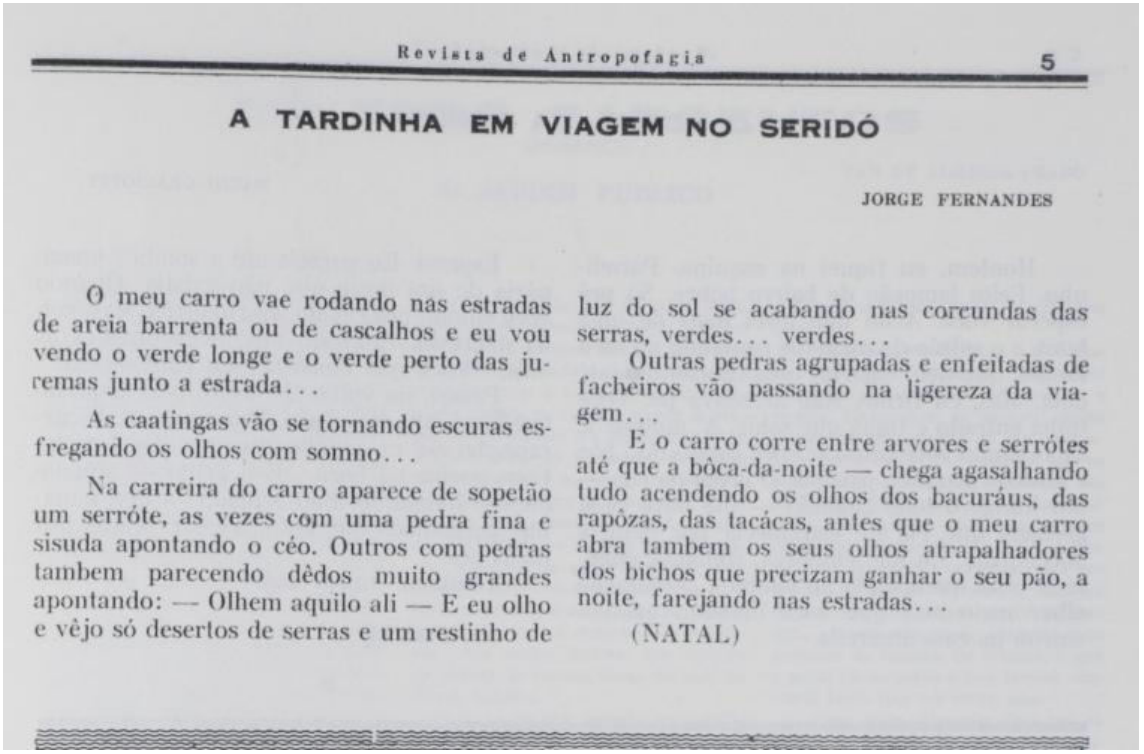
Abre a tua janela de par em par! Lá fora, sob o céu do (verão,
todas as arvores estão cantando... Cada folha
é uma cigarra, cada folha é um passaro, cada folha
é um som... O ar das chacaras cheira a capim mellado,
a ervas pisadas, a baunilha, a matto quente e abafado...

Poeta dos tropicos,
dá-me no teu copo de vidro colorido um gole d'agua.
(Como é linda a paizagem no cristal de um copo d'agua!)

RONALD DE CARVALHO.

Fonte: CARVALHO, Ronald de. Interior. In: **KLAXON**: Mensário de Arte Moderna, São Paulo: nº. 03 jul. 1922, p. 4. Disponível na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin – USP.

ANEXO C - A tardinha em viagem no Seridó – Jorge Fernandes (NATAL)



A TARDINHA EM VIAGEM NO SERIDÓ

JORGE FERNANDES

O meu carro vae rodando nas estradas de areia barrenta ou de cascalhos e eu vou vendo o verde longe e o verde perto das juremas junto a estrada...

As caatingas vão se tornando escuras esfregando os olhos com somno...

Na carreira do carro aparece de sopetão um serróte, as vezes com uma pedra fina e sisuda apontando o céo. Outros com pedras tambem parecendo dêdos muito grandes apontando: — Olhem aquilo ali — E eu olho e vêjo só desertos de serras e um restinho de luz do sol se acabando nas corcundas das serras, verdes... verdes...

Outras pedras agrupadas e enfeitadas de facheiros vão passando na ligereza da viagem...

E o carro corre entre arvores e serrótes até que a bôca-da-noite — chega agasalhando tudo acendendo os olhos dos bacuráus, das rapôzas, das tacácas, antes que o meu carro abra tambem os seus olhos atrapalhadores dos bichos que precizam ganhar o seu pão, a noite, farejando nas estradas...

(NATAL)

Fonte: FERNANDES, Jorge (Natal). A tardinha em viagem no Seridó. In: **Revista de Antropofagia**, 1.ª dentição, ano I, n.º 7, nov. 1928, p. 5. Disponível na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin – USP.

ANEXO D - ***La Habana*** **– José Maria Delgado**

Con el "Nacional" de Montevideo, campeón olímpico de football, fué huésped de nuestra ciudad José M. Delgado, fino poeta uruguayo, de un delicado humour. *"1927" se honra con la amistad del poeta sportsman, trabada en aquellos dias, y da a conocer a sus lectores esta ágil impresión habanera.*

L A H A B A N A

Uva de luz,
Apretada por los labios del mar:
No te podré olvidar.

Saltaré, andaré, volaré,
Pisaré mil distintos suelos,
Pero una gota de tu zumo
Perfumará siempre mis pañuelos.

Tus negros cantores, en la playa,
Bajo la luna tropical,
Me regalaron una marimba,
Una maraca y una clave
Y me enseñaron el "son".

Lo guardé bajo llave,
Con su meneíto y su emoción,
Junto a mi tango y mi pericón.

Me llevo tu joyería de llamas,
Tus noches, calientes como carne de amor.
Tus reliquias, tus mujeres, tu alegría.
A cambio de ese apogeo,
Enviaré a tu Morro, todos los días,
Un pájaro, desde Montevideo.

JOSE MARIA DELGADO.

VI—17—927.

Fonte: DELGADO, José Maria. La Habana. ***1927, Revista de avance***, La Habana, ano 1, n.º 8, 30 jun.1927, p. 194-195. Disponível na Biblioteca Digital Hispánica.