

DE PINCEIS E LETRAS: OS MANIFESTOS LITERÁRIOS E VISUAIS NO MODERNISMO AMAZÔNICO NA DÉCADA DE 1920

OF PAINTBRUSHES AND LETTERS: THE LITERARY AND VISUAL MANIFESTOS IN THE 1920'S AMAZON MODERNISM

Aldrin Moura de Figueiredo *

Correspondência

Universidade Federal do Pará - Programa de Pós-Graduação em História
Rua Augusto Corrêa, 1.
Belém – Pará – Brasil. CEP: 66075-110.
E-mail: figueiredoaldrin@gmail.com

Resumo

Este artigo analisa a importância e a divulgação dos manifestos literários e visuais no modernismo amazônico na década de 1920, especialmente no contexto de duas revistas que circularam em Belém do Pará – *A Semana* e *Belém Nova*. Partindo das influências do manifesto como libelo artístico, passando pelo debate sobre os diferentes modernismos brasileiros, até chegar nos grupos intelectuais paraenses, objetivamos aqui analisar a produção literária e pictórica como parte do repertório político de afirmação da identidade nacional brasileira. Ideias de futuro, juventude, vanguarda, saber e arte indígenas, fizeram parte do repertório cognitivo de sustentação “mental” e “espiritual” desses manifestos, nas contendas com o passado e da construção do presente.

Palavras-chave: Modernismo; Amazônia; arte e literatura.

Abstract

This article analyses the importance and spreading of literary and visual manifestos in Amazonian modernism in the 1920's, especially via two magazines published in Belém do Pará: 'A Semana' (The Week) and 'Belém Nova' (New Belém). From the manifesto's influences as an artistic lampoon, the debate among the different Brazilian modernisms, and the State of Pará's groups of intellectuals, we intend to analyze the literary and pictoric production as part of the political repertoire of the affirmation of the Brazilian national identity. Futuristic ideas, youthness, avant-garde, indigenous knowledge and arts, were part of the cognitive repertoire which sustained the pillars of these manifestos, both mentally and spiritually, in their contends with the past and construction of the present.

Keywords: Modernism; Amazon; art and literature.

* Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professor da Faculdade de História e do Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará (UFPA). Bolsista de Produtividade (CNPq). O artigo resulta do projeto: “Além do rio e da floresta: arte e história da paisagem na Amazônia (séculos XVIII-XX)”, financiado pelo CNPq.

Arte e manifesto

Arte e manifesto são termos que andam lado a lado no modernismo brasileiro. De um modo mais amplo, a crítica especializada definiu o manifesto como um texto dissertativo, com aguda intensidade persuasiva, envolto em declaração pública de princípios e intenções acerca do fazer artístico. O manifesto busca declarar um ponto de vista, denunciar um problema ou ainda convocar uma comunidade para uma determinada ação política. De estrutura relativamente livre, mas com alguns elementos indispensáveis, tais manifestos dissertam em tom de conclamação, cheio de vocativos e, dependendo de onde será divulgado, campeiam verbos no presente do indicativo ou no imperativo. Há um certo desejo de loucura, desconstrução, originalidade e autoria nesses manifestos.¹

No Brasil, estamos acostumados com os registros da primeira fase do modernismo paulista, tomados por ampla historiografia, como uma espécie de padrão nacional ou epicentro do discurso vanguardista brasileiro. São os famosos manifestos nacionalistas: do Pau-Brasil, da Antropofagia, do Verde-Amarelismo e o da Escola da Anta. Não é de hoje, porém, que muitos estudos buscam os diferentes modernismos brasileiros, em suas aproximações, diversidades, cartografias, margens e distanciamentos.² Mais recentemente, inclusive, novas perspectivas transatlânticas e globais têm procurado redesenhar as cartografias, as dinâmicas e a circulação das ideias modernistas em vários “centros” brasileiros, como Recife, Rio de Janeiro, Belém, Porto Alegre, Belo Horizonte, Salvador e outras cidades entre o litoral e o sertão, assim como suas correlações com os principais portos do mundo, seja Paris, Buenos Aires, Lisboa, Lima, Nova Iorque, Montevidéu, Berlim, ou qualquer outra paragem muito mais remota.³

Na Amazônia, desde o final do século XIX, com o incremento da exploração da borracha e sua exportação no mercado internacional crescente, um trânsito de artistas e literatos, de diversos matizes intelectuais, tomou conta da seara das letras e das artes. Ligações diretas com Paris, Roma, Lisboa ou Berlim, fizeram de Belém e Manaus importantes capitais culturais do Brasil na virada do século XIX.⁴ Pintores e desenhistas, brasileiros e estrangeiros, marcaram presença constante com exposições, mostras e intercâmbios com colecionistas, marchands e aficionados das artes.⁵

¹ CAPE, Anouck, *Les frontières du délire. écrivains et fous au temps des avant-gardes*. Paris: Champion; Genève: Slatkine, 2011, p. 16.

² FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Querelas esquecidas: o modernismo brasileiro visto das margens. In: PRIORE, Mary del; GOMES, Flávio (Orgs.). *Senhores dos rios: Amazônia, margens e histórias*. Rio de Janeiro: Campus, 2003, p. 259-283.

³ SILVA, Ana Cláudia S.; VASCONCELOS, Sandra G. *Books and periodicals in Brazil 1768-1930: a transatlantic perspective*. London: MHRA; Maney, 2014.

⁴ NUNES, Benedito; HATOUM, Milton. *Crônica de duas cidades: Belém e Manaus*. Belém: Secult, 2006.

⁵ FIGUEIREDO, Aldrin M. de. Quimera amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910. *Clio*, v. 28, p. 71-93, 2010; ALVES, Moema. *Do Lyceu ao Foyer: exposições de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX*. Dissertação (Mestrado em História).

Ao lado disso, uma intelectualidade local, profundamente influenciada pelo gosto das academias europeias, começa já no início do século XX a tentar projetar um diálogo mais contundente entre a arte do Velho Mundo e as marcas da nacionalidade brasileira. Arte e literatura documentaram o nascimento de uma nova interpretação da história como elemento constitutivo da chamada identidade nacional. Campos tradicionais das artes plásticas, como a pintura histórica, passaram a dialogar com a cultura visual ancorada na república, como, por exemplo, a arte decorativa. Artistas como Theodoro Braga (1872-1953), Oscar Pereira da Silva (1865-1939) ou Antônio Parreiras (1860-1937), de modos diversos e em diferentes níveis, tomaram a questão da *ethos* nacional como elemento constitutivo de uma arte que vinha de parâmetros importados.⁶

Ao mesmo tempo a narrativa da imagem tornou-se um campo privilegiado nas discussões sobre o próprio significado do cânone artístico, suas desconstruções, suas heranças e suas fraturas entre o passado e o presente. O movimento das imagens, no sentido warburguiano, tem sido importante para muitos historiadores da imagem, das artes e da cultura, na medida em que os repertórios cognitivos ocidentais, as “cadeias de transporte” dessa imagética, também lidam com a transmissão básica de um *pathos*, emoções e percepções do próprio significado da arte. Um bom exemplo disto é o próprio modernismo brasileiro que, apesar da força literária do movimento, coube às artes plásticas o impulso de revelar o corte umbilical que se pretendeu fazer com o cânone artístico europeu. Muito já se tratou da famosa exposição de Anita Malfatti em 1917, da atuação de Di Cavalcanti na organização da Semana de 22 e do impacto das esculturas de Brecheret nos círculos paulistanos dos anos 20, mas, de fato, esse movimento de percepções sobre a mudança no cenário das artes é muito anterior.

Outra modernidade

Sob o ponto de vista literário as conexões brasileiras tiveram outros caminhos. No Pará, em 1916, um grupo de literatos ligados à revista *Ephemeris* tomaram o campo da filosofia, da arte e da história como elemento fundante em suas preocupações intelectuais. Nomes como Arthur dos Guimarães Bastos, Lucídio Freitas, Andrade Queiróz, Curcino Silva, Emílio de Macedo e João Bento de Souza deram o sopro inicial do debate sobre o significado do “moderno” na literatura e nas artes na seara das letras paraenses. Temas da filosofia e da história passaram pelo crivo da

Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2013; RODRIGUES, Silvio. *Todos os caminhos partem de Roma: arte italiana e romanização entre o Império e a República em Belém do Pará (1867-1892)*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Pará. Belém, 2015.

⁶ Cf. CARDOSO, Rafael; TRODD, C. (Orgs.). *Art and the Academy in the Nineteenth Century*. Manchester: Manchester University Press, 2000; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. O vernissage da história: Antonio Parreiras, Benedito Calixto e Theodoro Braga em Belém do Pará, 1903-1908. *Concinnitas*, v. 4, n. 5, p. 116-125, 2003.

arte e autores como Henri Bergson (1859-1941) e Friedrich Nietzsche (1844-1900) tiveram recepção e repercussão nas páginas da revista⁷. Na crônica de abertura do segundo número de *Ephemeris*, Alves de Sousa construiu um texto *art nouveau* com a tentativa de trazer os movimentos do estilo para a prosa literária. A música Christoph Gluck e de Beethoven seriam tomadas a partir dos passos da dança e das linguagens do teatro. Havia também interesse em renovar a leitura dos clássicos. Dizia ele: “urge guardar alguma cousa desse mundo grego bem antigo”, mas melhor que fosse pelos pés e pelo movimento de Isadora Duncan.⁸

A universalidade da arte seria o grande tema e o humanismo contemporâneo seria o principal receptor dos legados culturais do Ocidente. Na segunda década do século XX, na literatura que se produzia nos círculos paraenses não parecia claro qualquer debate sobre regionalismo. O “universal” ainda seria a grande utopia dos artistas. *Ephemeris*, por ter sido efêmera, como quiseram seus autores, foi esquecida ou muito pouco lembrada. O que nos restam são pequenas passagens das memórias de Peregrino Júnior e Joaquim Inojosa.⁹ Porém, neste mesmo período os literatos paraenses travam como que um distanciamento do passado próximo, recuperando um passado mais remoto. 1916 foi o ano que se comemorou o tricentenário de Belém (1616-1916). As efemérides pátrias e a refundação do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, em 1917, foram parte desse movimento que ecoou pela literatura, pelas ciências, pela política e também pelas artes visuais.

Em 1915, como parte das comemorações do aniversário de Belém, o pintor-historiador Theodoro Braga publicou sua primeira e contundente observação sobre a “arte brasílica” que estava testemunhada na cerâmica marajoara. Esse tema já fazia parte de suas preocupações desde 1905, pelo menos, quando organizou o álbum *A Planta Brasileira*, com motivos estilizados para as artes decorativas a partir da mesma cerâmica encontrada pelos registros arqueológicos da Ilha de Marajó.¹⁰

⁷ Esses autores não eram novidade entre os paraenses. O crítico José Veríssimo, radicado no Rio de Janeiro mas com grande interação com seus conterrâneos do Pará, já havia, desde a primeira década do século comentado as traduções francesas de Nietzsche. Cf. Veríssimo, José. As ideias literárias de Nietzsche. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1907.

⁸ SOUSA, Alves de. Crônica. *Ephemeris*. n. 2. Belém, 1916, p. 57-59.

⁹ João Peregrino Júnior, que viveu em Belém entre 1914 e 1920, talvez tenha escrito a primeira memória desse grupo associando-o ao modernismo nascente. Cf. PEREGRINO JUNIOR, J. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro: MEC, 1954. As notas de Joaquim Inojosa estão espalhadas em muitas de suas publicações, especialmente em *O movimento modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Tupy, 1968, 3v.

¹⁰ BRAGA, Theodoro. *A Planta brasileira* (copiada do natural) aplicada à ornamentação. Belém, 1905 (Biblioteca Mário de Andrade, SP); Idem, *A arte brasílica através da cerâmica da ilha de Marajó*. In: MOURA, Ignacio (Org.). *Anuário de Belém em comemoração do seu tricentenário – 1616-1916*. Belém: Imprensa Oficial, 1915, p. 135-136.



Figura 1. Theodoro Braga, Arte decorativa brasílica – Cerâmica indígena da Ilha de Marajó.

Fonte: *A Planta Brasileira*, 1905, p. 39 (Biblioteca Pública Municipal Mário de Andrade, São Paulo).

Esse tema seria tão crucial, que ainda em 1917, na revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, o mesmo Theodoro Braga publica outro artigo analisando a questão dos usos da “arte decorativa” entre os indígenas da foz do rio Amazonas. Houve como que um imenso debate sobre o lugar das artes nesse passado fundador da história da Amazônia. Assim como o grupo de *Ephemeris* ou artistas “independentes” como Theodoro Braga, novos intelectuais das artes foram entrando e participando desse movimento. No início dos anos 20, todo esse debate a respeito de literatura, arte, política e mundanismo agitou dois grupos que começaram a se reunir mais ou menos na época. Em 1921, um primeiro, mais conhecido, se formou em encontros no *Largo da Pólvora*, e logo foi apelidado de *Academia ao Ar Livre*. O depoimento Raul Bopp é esclarecedor.

À noite, no terraço do Grande Hotel, debaixo de copadas mangueiras, reuniam-se os grupos habituais. O círculo de conhecidos ia se alargando. Emendava-se, às vezes, com outras rodas. Vinham o Braguinha, o Proença, o Orlando, Clóvis de Gusmão, o Abgvar Bastos, às vezes Nunes Pereira. Discutia-se de tudo. Entravam em comentários os fatos correntes, fofocas e anedotas. Agitavam-se opiniões, notadamente no campo literário. Em geral, os modos de ver, nesses assuntos, arrematavam-se em blagues. Mas, dessas conversas, de calor comunicativo, ficava sempre um resíduo de bom senso, que assinalava o pesado artificialismo em coisas que se publicavam.¹¹

Enquanto isso, outro grupo, mais boêmio que aquele, reunia-se “pelos botecos do *Ver-o-Peso*”. Ficou conhecido como *Academia do Peixe-Frito*, pela origem modesta dos poetas e também tira-gosto que acompanhava as discussões literárias. Alonso Rocha, lembrando as memórias de seu pai, Rocha Júnior, participante dessa geração, informa que os rapazes compravam peixe frito em “postas de 200 réis,

¹¹ BOPP, Raul. Belém em 1921. In: *Putirum: poesias e coisas de folclore*. Rio de Janeiro: Leitura, 1968, p. 221.

farinha d'água de 10 tostões e cachaça de 500 réis a dose". Aí se juntavam Paulo de Oliveira, De Campos Ribeiro, Ernani Vieira, Muniz Barreto, Arlindo Ribeiro de Castro, Lindolfo Mesquita, Sandoval Lage e Rodrigues Pinagé. Nas "festanças do Umarizal" ou ainda nas rodas onde "debatiam literatura e equacionavam revoluções", o grupo liderado por Bruno optava por uma visão mais popular e engajada da vida literária. Desde sua inserção no universo anarquista, o poeta tornara-se crítico da sofisticação dos encontros literários em cafés à moda parisiense, porém isso nunca impediu que houvesse uma constante interação entre as duas rodas. Parece mesmo terem sido frequentes as escapadas de vários integrantes do grupo do *Grande Hotel* em noitadas suburbanas, onde exercitavam poesia, política e vida amorosa. Aos poucos, os locais de encontro foram diversificando-se e incorporando novos frequentadores. Existem muitas histórias dos encontros na *garage* do Clube do Remo, "um abrigo discreto para as incontáveis peixadas (...) da geração do peixe-frito".¹² O velho Eustachio de Azevedo, exímio narrador da vida boêmia da cidade, sempre que podia, registrava passagens não tão inocentes dos encontros no *City Club*, *Bar Pilsen*, *Bar Paraense*, *Leão da América*, *Flor de Maio* ou no *Barbinha*.¹³

Os Vândalos do Apocalipse e o modernismo no Pará

Foi, portanto, numa espécie de encontro dessas duas turmas que surgiu, ainda em 1921, a *Associação dos Novos*, reunindo os "ansiados", na expressão sugestiva do pintor Ângelus Nascimento.¹⁴ Bruno de Menezes logo a seguir inventou um apelido para unir definitivamente os dois grupos rebeldes: *Vândalos do Apocalipse*. O lema passou a ser: "destruir para criar".¹⁵ Esse apelido está associado a uma ideia muito em voga na época: iconoclastia. O sentido futurista do termo é evidente, mas as raízes etimológicas do termo vandalismo remontam a 1793, quando o bispo de Paris, Henri Grégoire (1750-1831), num relatório à Convenção Nacional da França, usou a expressão para descrever o comportamento destrutivo de alguns membros do exército republicano. O bispo queria preservar o patrimônio histórico e artístico do Antigo Regime para as futuras gerações da França.¹⁶ Bruno associou a palavra vandalismo ao Apocalipse, o último livro do cânon bíblico, com o sentido de destruir o

¹² ROCHA, Alonso. Bruno de Menezes: traços biográficos. In: *Bruno de Menezes ou a sutileza da transição*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1994, p. 14-15.

¹³ AZEVEDO, José Eustachio de. Uma serenata (scena da vida bohemia). *A Semana*. n. 154. Belém, 26 de março de 1921.

¹⁴ RIBEIRO, J. S. de Campos. *Graça Aranha e o modernismo no Pará*. Belém: CEF, 1973, p. 16.

¹⁵ Em carta, de 1926, Bruno afirmaria: "Alicerçamo-nos e clamemos o credo novo. Aqui estão os Vândalos do Apocalipse; em Recife, os Centauros Iconoclastas. Destruir para criar". Fundação Casa de Rui Barbosa, Coleção Joaquim Inojosa, *Carta de B. de Menezes a Joaquim Inojosa*. Belém, 21 de janeiro de 1926.

¹⁶ GAMBONI, Dario. *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*. New York: Yale University Press, 1997.

revelado, o estabelecido.¹⁷ E era exatamente isso que a nova tribo paraense queria sugerir – derrubar os monumentos da literatura e das artes.

Mas literatura não se fazia apenas na mesa de bar, embora alguns cantassem que essa era a melhor parte de tudo que se fizera nas artes da terra.¹⁸ Ainda assim todos procuravam se firmar nas redações dos jornais, ou conseguindo alguma colocação na burocracia do estado ou na lida como professores. Esse foi o caminho seguido pela maioria dos “novos” paraenses. Até mesmo Raul Bopp, que em 1921 estava por Belém de passagem, concluindo o quarto ano da Faculdade de Direito, conseguiu emprego interino como professor de geografia no Ginásio Paes de Carvalho.¹⁹ Quase todos, no entanto, escreviam com frequência nos jornais da cidade, principalmente n’*A Província do Pará*, que acolhia versos, crônicas e contos na *Coluna dos Novos*, mas também n’*O Estado do Pará*, com ajuda de Santana Marques, que era redator-chefe, e *Folha do Norte*, com auxílio de Severino Silva, Carlos Nascimento e Eustachio de Azevedo, amigos de Paulo Maranhão, proprietário do jornal. Neste mesmo ano, Theodoro Braga se transfere para o Rio de Janeiro e lá começa a circular no meio das artes com as credenciais de ter sido aluno da Escola Nacional de Belas Arte e de ter ganhado o prêmio de viagem em 1899. Ainda em 1921, Braga publicou um importante artigo, na revista *Ilustração Brasileira*, sobre a estilização da “arte nacional” nas artes decorativas aplicadas, assunto que alguns anos depois será desenvolvido por dois de seus mais brilhantes alunos: o amazonense Manoel Santiago e o paraense Manoel Pastana.



Figura 2. Manoel Pastana, Estudo da cerâmica Cunani.

¹⁷ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Os vândalos do apocalipse e outras histórias: arte e literatura no Pará dos anos 20*. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2012.

¹⁸ CALHEIROS, Jayme. Cantae, bohemios. *A Semana*. n. 162. Belém, 14 de maio de 1921. Calheiros foi proprietário do jornal *A Noite*, que entre as notícias divulgava também a vida noturna e boêmia de Belém (o primeiro número circulou em 23/09/1916).

¹⁹ BOPP, Raul. Belém em 1921, *Op. cit.*, p. 222.

Fonte: Cópias a partir de originais do Museu Goeldi. Belém, 1928 (Coleção Sistema Integrado de Museus do Pará).



Figura 3. Manoel Santiago, *Marajoara*, ol. s/tela, 1923 (coleção particular).

Enquanto isso, no Pará, a revista *Belém Nova*, sobressaiu com um colorido mais agressivo com os manifestos de vanguarda, explodindo em gritos pela arte-nova e pela juventude literária. O tempo presente, com uma história voltada ao mundanismo cotidiano, tomou o lugar da busca do passado. Diferentemente da geração de Theodoro Braga, João Affonso do Nascimento, Ignacio Moura e Rocha Moreira, os novos literatos tentaram romper com o passado fundador da nacionalidade. A ideia de comemorar o passado não fazia parte do vocabulário dos novos e o novo magazine preferia percorrer o tempo presente. “A vida dos nossos dias”²⁰ parecia mais atraente do que “o valor das relíquias históricas”.²¹ Logo nos primeiros números da revista, apareceram os sinais da “adesão” ao movimento paulista, cujo marco de fundação acabou sendo a Semana de Arte Moderna de 1922. Havia, no entanto, muita incerteza sobre o que queriam aqueles jovens do Sul, quais suas propostas e o que defendiam. Havia também muita similitude de propósitos, tanto que alguns nomes, que não tiveram qualquer participação na agitação paulista, passaram a figurar entre os fundadores do modernismo brasileiro e até confundidos

²⁰ MENEZES, Bruno. Da vida dos nossos dias. *Belém Nova*. n. 1. Belém, 19 de setembro de 1923.

²¹ CUNHA, Raymundo C. Alves da. As nossas relíquias. *O Estado do Pará*. Belém, 24 de novembro de 1915, p. 1.

entre os participantes da Semana. As lembranças de Raul Bopp são, mais uma vez, esclarecedoras.

Nesse movimento, de ruidosa confusão, resguardei-me numa posição tranquila, sem tomar parte em nada (embora algumas vezes eu aparecesse ainda citado, erroneamente, como um dos participantes da *Semana*). Minha contribuição, nesse sentido, foi nula. Também, nem senti que as ideias de maior vibração, nesse momento, tivessem exercido em mim, qualquer influência. O que, a esse respeito, poderia se denominar de *fase de formação modernista*, vinha já com raízes amazônicas. Durante minha estada no Setentrião brasileiro, colhi ensinamentos, que me conduziram a um novo estado de sensibilidade. Alarguei instintivamente a visão que eu formava das nossas coisas. Abeirei-me das falas rurais, de uma deliciosa formação sintática. Na sua simplicidade, estavam certamente germens de poesia pura, descongestionada de acessórios ornamentais.²²

A experiência do cotidiano, da conversa fiada em mesa de bar e das brigas contra o estado das coisas foi, muito mais do que qualquer ideia emigrada do Sul, o fundamento das mudanças que ocorriam no campo das letras amazônicas. Nas primeiras reuniões do grupo do Grande Hotel, por volta de 1920 e 1921, todos comentavam sobre a velha “poesia chorona e sem graça, com alguns reflexos líricos”, que então se publicava. Histórias aparecidas na imprensa diária viravam chacota na boca dos literatos.

Apareceu, uma vez, um soneto *Bruges, a morta*, sacudida na quietude medieval, por um poeta goiano. O intelectualismo sem direção tinha efeitos estéreis. Um jornal local inseria nas suas colunas um longo ensaio sobre o preciosismo. Que tínhamos nós a ver com o famoso *Hotel de Rambouillet*, já bastante ridicularizado no seu tempo? Essa anarquia literária, em mistura com figurinos antiquados, dava lugar a comentários satíricos do grupo.²³

O parnasianismo foi o principal alvo do destemperamento dos jovens. Por mais que os velhos poetas fossem aceitos nas solenidades de gala e nas sessões da revista, fugia-se deles nos encontros mais íntimos. Muitas dessas escapadas viraram legenda na memória de literatos paraenses de muitas gerações. Todo esse achincalhe demonstrava a agonia dos *novos* em “sacudir o mofo das velharias literárias”, cujo símbolo-mor era mesmo o parnasianismo – “escola” de predileção dos “passadistas”. Raul Bopp, que conhecia muito bem toda essa estirpe literária paraense, tinha uma

²² BOPP, Raul. Belém em 1921, *Op. cit.*, p. 224.

²³ *Ibidem*, p. 222. O Hôtel de Rambouillet era palácio Catherine de Vivonne, Marquesa de Rambouillet, de quem tomou o nome. Conhecido noutros tempos como Hôtel de Pisani, ficava localizado nas proximidades do Palácio do Louvre, no lugar onde atualmente se ergue o Palais Royal, na época reduto do preciosismo literário. Cf. VINCENT, Leon. *Hôtel de Rambouillet and the précieuses*. Boston: Houghton, Mifflin & Co., 1900.

definição categórica do universo poético daquela geração: “Os parnasianos tinham gosto pelas exterioridades pomposas. Deleitavam-se com temas enfáticos (mármore pentélico etc). Consagravam-se a um descritivismo inanimado, de cultura clássica, sem cor, com a frieza de estruturas formais, para lograr a imitação de modelos helênicos”. Mais a frente, sentenciava que “já era tempo de se substituir os templos gregos e remexer o Brasil, nos seus enlaces profundos, para evitar uma estagnação de sensibilidade dos poetas jovens”. Mas, ao lado da constatação de que o parnasianismo estava fora de moda, os rapazes entravam em contato diretamente com as vanguardas europeias, sem passar pelo que ocorria em São Paulo.

De fato, foi somente depois de 1922 que os literatos paraenses tomaram conhecimento da agitação literária dos paulistas. Por cá, aportava uma vanguarda marcadamente europeia. A França continuava sendo o epicentro cultural do mundo civilizado, tal como acontecera nas épocas do passadismo e não havia como mudar isso. As letras nos países anglo-saxônicos, muito pouco dadas a manifestos de grupo, não conseguiram fazer eco entre os literatos amazônicos. Apenas foi citado, vez por outra, o grupo *imaginista*, que reuniu alguns poetas por volta de 1920, em sua maioria britânicos. Outros movimentos não franceses, então muito comentados – como o *expressionismo* alemão e o *futurismo* italiano – passavam por aqui como originários de França.²⁴ De fato, os paraenses tinham certa razão em confundir a geografia de tais manifestos, pois esses movimentos ou encontraram um adequado espaço cultural nos ambientes intelectuais franceses ou adotaram precisamente a capital da França para se constituírem em grupo e lançarem seus manifestos, como havia ocorrido em especial com o *futurismo*. Em outros casos, aconteceu que determinados movimentos originais foram readaptados e rebatizados por escritores não residentes na França, mas profundamente influenciados pelo ambiente francês – algo que, em certo sentido, pode-se dizer das vanguardas brasileiras.²⁵

De todos os movimentos europeus, aquele que teve maior eco entre os paraenses, ainda nos anos de 1920, foi sem dúvida o *ultraísmo* – de grande ascendência sobre a literatura espanhola e hispano-americana nas primeiras décadas do século XX. A memória de Raul Bopp é novamente útil, para relembrar a força que o fabulário amazônico ia tomando em sua poesia, como na história do *Cobra Norato*, que anos depois viria a transformar-se num dos principais ícones da poesia modernista brasileira.

Pude compreender, aos poucos, que cada ideia devia ter seu encadeamento rítmico, ajustado em versos livres. Importante seria,

²⁴ Em 1924, o crítico Ramiro Ribeiro de Castro escreveu, n’ *O Imparcial*, uma série artigos acusando os *novos* paraenses de plagiarem as vanguardas europeias, especialmente as que explodiram depois da Primeira Grande Guerra. Cf. FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Os vândalos do apocalipse*, *Op. cit.*, p. 72-75.

²⁵ Um dos primeiros estudos sobre as influências das vanguardas europeias no modernismo brasileiro, demonstrando o processo releitura e aclimação desse referencial, foi NUNES, Benedito. *Estética e correntes do modernismo*. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 39-53.

por conseguinte, a captura de ritmo apropriado para cada verso e não uma montagem silábica artificial, com prejuízo do assunto poético. Esses pontos de vista, ainda imprecisos, emparentavam-se com as ideias do movimento *Ultraísta* de Espanha, das quais eu tomava conhecimento através de publicações proporcionadas por meu amigo Alberto de Andrade Queiroz. Com certa assiduidade, eu aparecia no seu palacete, à Avenida da Independência, para me aprovisionar desse precioso material.²⁶

Muitas das leituras sobre a vanguarda espanhola chegavam também pela mão dos imigrantes que, junto com os portugueses, compunham no Pará uma das maiores colônias no Brasil e que mantinham correspondência regular com Madri, Barcelona e Paris. Muitos imigrantes que vieram destinados às colônias de Jambu-Açu, Monte-Alegre, Benjamin Constant, Marapanim e Santa Rosa, acabaram ficando em Belém, trabalhando como tipógrafos, encadernadores, guarda-livros. Muitos ingressaram no movimento anarquista, ainda na década de 1910, militando na imprensa operária. Alguns se tornaram comerciantes ou funcionários públicos. Poucos, no entanto, ganharam tanta notoriedade quanto Remígio Fernandez, professor de latim e literatura no Ginásio Paes de Carvalho. Atualizadíssimo na literatura francesa e espanhola, colaborador assíduo d'*A Semana* e de *Belém Nova*, chegou a assistir o nascimento da segunda geração dos “novos” paraenses, em 1945. Com fama de conservador e mal-humorado, acusou os modernistas de segunda hora por repetirem o que havia ocorrido com o *ultraísmo*, movimento surgido “como um novo sentido do mundo de após-guerra”, mas que “gorou rapidamente, morreu na Europa no desprezo geral, sobrevivendo em raros escritores, que também abandonaram, por fim, a insulsa comédia modernista”.²⁷

Os manifestos literários e artísticos no Pará dos anos 20

A enxurrada dos “ismos” vanguardistas era ampla por demais: anarquismo, sindicalismo, socialismo e comunismo, associando-se ao *ultraísmo* e ao *futurismo* tomaram conta de grande parte dos manifestos surgidos no Pará dos anos de 1920. Tudo isso foi encorajado, ainda mais, depois de 1922 – e foi aí, somente aí, que se mostrou a força da Semana de Arte Moderna. Mas, que fique claro: se o evento paulista não criou o modernismo brasileiro, certamente ajudou a gerar sua cartapatente. Seja por ocasião do acontecimento de 1922 ou nos anos seguintes, vão

²⁶ BOPP, Raul. Belém em 1921, *Op. cit.*, p. 224.

²⁷ FERNANDEZ, Remígio. “Depoimento sobre a posição e destino da literatura paraense”. *Suplemento Literário da Folha do Norte*. n. 45. Belém, 5 de outubro de 1947. Sobre a vanguarda ibero-americana, ver: FOSTER, Merlin; JACKSON, K. David (Orgs.), *Vanguardism in Latin American Literature: an annotated bibliographical guide*. New York: Greenwood Press, 1990; WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald. *Las literaturas hispanicas de vanguardia: orientación bibliográfica*. Franckfurt am Main: Vervuet Verlag, 1991; e SCHWARTZ, Jorge. *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

aparecer vários escritos de natureza muito diversa que, via de regra, se autodenominaram *manifestos*. Em separado, ou em conjunto, esses textos estão entre os principais testemunhos para a avaliação dos pressupostos, direcionamentos, temas e problemas levantados, defendidos e enfrentados pela geração de 1920. No Pará, os manifestos modernistas estiveram diretamente relacionados à Semana de Arte Moderna e ao movimento paulista de 1922, mesmo que para questionar a autoridade e a influência daquele evento. Num primeiro momento, os manifestos paraenses ocuparam-se em deflagrar o movimento literário nas searas locais, buscando explicitar os pressupostos da nova estética como eco das mudanças em São Paulo e Rio de Janeiro. Sob esse ângulo estavam os manifestos assinados por Francisco Galvão e Bruno de Menezes. Mas, praticamente ao mesmo tempo, apareceram os manifestos de cunho essencialmente regionalista, onde se buscava a independência do modernismo local em relação à hegemonia política do “Sul”. Abgvar Bastos (1902-1995) foi o principal agente dessa ideia, publicando dois manifestos, sendo que um deles tornar-se-ia mais conhecido nos estudos sobre o modernismo brasileiro – *Flami-n’-Assú*, de 1927. Não obstante a rebeldia estética e o pendor nacionalista, recorrentes em todos os escritos, cada manifesto trazia especificidades que carecem de observação mais acurada, para que não se perca o próprio trajeto interpretativo desenhado pelos literatos paraenses.²⁸

O primeiro manifesto modernista lançado na Amazônia foi escrito por Francisco Galvão (1906-1948), escritor e jornalista amazonense radicado no Rio de Janeiro e ativo colaborador de várias revistas no país, dentre as quais *O Mundo Literário*, onde noticiava os acontecimentos nas letras do Pará e Amazonas aos leitores cariocas. O “grito” de Francisco Galvão, em forma de poesia, vinha assim de um participante que estava longe de sua terra e profundamente enfurnado na agitação do que ocorria em outras partes do país. Seu texto, retomando a fórmula de Graça Aranha, na abertura da Semana de Arte Moderna de 1922, sublinhava uma oposição entre acadêmicos, representantes de um passado tenebroso, e os modernos, tomados como arautos da liberdade, de uma história nova vivida no tempo presente – um “instante da beleza”, nas palavras do poeta. Inicialmente, era necessário reafirmar o que estava ruindo nas letras nacionais, apontando de fato quem eram “os falsos ídolos”. Acusados de “mentir à arte”, de encarcerar a literatura “nos muros estreitos da forma”, os adeptos do realismo e do parnasianismo foram os principais alvos do manifesto de Francisco Galvão. A explicação parecia simples: os tais “realistas sanguinolentos”, em sua reação contra o excesso de lirismo e imaginação do romantismo, acabaram cerceando a criação literária de salutares devaneios e fantasias. Do mesmo modo, os parnasianos ou “bufarinheiros do artifício”, eram culpados por prender uma ideia nos quatorze versos de um soneto, com a “simetria paralela de rimas raras

²⁸ Para uma visão comparativa dos manifestos no Brasil, Europa e América Latina, basta consultar duas obras fundamentais: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1972; BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.), *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Unesp, 1990; e SCHWARTZ, Jorge. *Fervor das vanguardas*, *Op. cit.*

e ricas”. Isto definitivamente parecia não ser mais possível. Restava, portanto, aos *novos* a tarefa de apartar gerações, afastando “o joio do trigo, o ouro da prata, o alumínio do cobre, a platina do estanho”. Nessa empreitada, os literatos da nova frente encaravam essa oposição e esse distanciamento como parte de uma “missão”, ainda incompreendida pela maioria dos brasileiros.²⁹

Se o passado literário do Brasil revelava essa pecha infame marcada pelos “ourives do verbo”, também mostrava ao presente as vitórias de outras lutas, confirmando, no olhar do poeta, a necessidade de um diálogo político entre a história e a literatura. A abolição da escravidão e o exercício da liberdade pelos escravos reapreciam como exemplos de outra vanguarda anterior; a conquista da “democracia como forma de governo” era um sinal de que havia chegado “o momento da liberdade”. Havia, no entanto, muito que mudar. De tudo, o mais terrível continuava sendo o imperialismo cultural. Nos brados do manifesto, a triste constatação de que “a literatura estava entregue ao contrabando criminoso dos *pivetes* nacionais”. A ordem do dia era plágio: “Copiava-se Bourget, imitava-se Zola, plagiava-se Alexandre Dumas. Todo mundo plagiava”. Os modelos eram os mesmos e a origem também: “A poesia é a mesma da França! Vinha-nos de Paris, diretamente. De Castro Alves a Alberto de Oliveira. Do condoreirismo inquieto das *espumas flutuantes* ao parnasianismo régio, engomado das *meridionais*”. Era hora de consolidar um novo léxico, de certo modo panfletário em sua maneira curta e violenta de enredar uma polêmica. Falava-se agora em “arte verdadeira”, “arte-arte”, “arte legítima” e toda espécie de epíteto análogo que pudesse enfatizar a guerra aos “pastranos” de toda espécie, representantes do passadismo.³⁰ Mas, não se podia pelejar sozinho. Por mais originais que fossem as opiniões dos literatos paraenses, elas não poderiam ter brotado unicamente nos limites amazônicos.

“São Paulo está com nossas ideias”, bradava o poeta em resposta. Existiam outras revistas como o mesmo interesse de *Belém Nova*, como *Klaxon* que também era “um grito de revolta na amplidão”. Depois disso uma cantilena de nomes, referências, exemplos – tudo intercalado, repetidas vezes, pelo termo *renovação*. Graça Aranha se salvava na Academia; Augusto de Lima vibrava com os jovens; Ronald de Carvalho era “a inteligência luminosa” dos paulistas; Almachio Dinis, um trabalhador infatigável; enquanto Renato de Almeida representava a erudição tão cobrada aos moços. Havia muito mais: “Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Afonso Schmidt e outros”, lembrava Francisco Galvão, “vibram ao nosso lado”. Além da literatura, as artes plásticas já não eram mais as mesmas depois de “Angelus, Di Cavalcanti, Correia Dias, Cunha Barros, Paim, Brecheret”. Na pintura, ou na escultura, todos esses nomes empunhavam a mesma bandeira que, na música, fazia eco com Villa Lobos. Nos quatro cantos do país, do Pará às Minas Gerais, de Pernambuco ao Rio Grande do Sul, havia quem acreditasse na renovação e era importante nomeá-los: Paulo Torres, Carlos Fontes, Oswaldo

²⁹ GALVÃO, Francisco. Manifesto da Belleza. *Belém Nova*. n.2. Belém, 30 de setembro de 1923.

³⁰ *Ibidem*.

Orico, Onestaldo Penafort, Jarbas Andrea, Olegário Mariano, Zoláquio Dinis, Carlos Drummond, Sérgio Buarque de Holanda, Teixeira Soares, Carlos Lobo de Oliveira. Impondo-se como uma voz de sua geração, o poeta concluiu seu manifesto convidando seus “irmãos de arte”, “ovelhas pacientes” que se resignavam pelas “planuras áridas do parnasianismo” a se desgarrar do antigo rebanho. Por fim, imodesto, Francisco Galvão afirmava o expresso nacionalismo do manifesto, reiterando que sua geração estava fazendo “a grande obra da criação de uma arte puramente nossa, verdadeiramente nacional”.³¹

Somente no quarto número de *Belém Nova*, apareceu o primeiro manifesto editorial da revista, intitulado *Para frente!*, e escrito por seu diretor Bruno de Menezes (1893-1963). Na edição seguinte do magazine, veio o desdobramento do mesmo manifesto, sob título *Uma reação necessária*. Na leitura dos artigos, ressaltam, desde o início, algumas diferenças com o texto de Francisco Galvão. Bruno de Menezes começava por definir o caráter coletivo do movimento nortista, baseado na soma de “energias” que pudessem dar um sentido político e publicidade a um novo veículo de ideias – uma simples “revista de artes e literatura”. Essa lembrança era ainda mais importante porque se estava falando de Amazônia, uma terra que Bruno de Menezes acreditava ser o eterno cenário da luta entre a natureza e a cultura, o ambiente e seu hóspede mais importante.

O Pará continuava sendo uma “terra ensolarada e farta, seducente por sua natureza fecunda”, porém nesse “privilegiado pedaço do Norte”, as “coisas do espírito” e a “inteligência” tinham dificuldade de desenvolvimento e continuidade. O fado amazônico demonstrava-se na “manifesta indiferença” do público em relação às artes e às letras. Ao lado dessa vocação natural, a região estava vivendo “o momento mais perigoso e ingrato para tentativas de belas letras”, contaminando-se por uma cultura alienígena, calçada no individualismo capitalista. A presença do “espírito prático do *yankee*” parecia muito pior a Bruno de Menezes do que importar literatura da França, como acusava Francisco Galvão em seu manifesto. O problema era o “digladiar de ambições”, fundamento máximo da ética norte-americana que tratava cada indivíduo como ser “divino iluminado” e, portanto, alheio a qualquer obra de natureza comunal.³² A ponte entre a experiência anarquista do literato reaparecia aqui na crítica contundente ao imperialismo cultural dos Estados Unidos.

Nesse contexto, o modernismo paraense continuava demonstrando a excessiva fragilidade dos movimentos literários locais. Bruno utilizava a imagem de um frágil cogumelo que abrigava diferentes “credos” intelectuais num pequeno espaço, sem que esses grupos travassem qualquer debate de concepções, provocando assim o futuro efêmero a que esse expressão literária estava fadada por simples falta de diálogo, mesmo entre dissidentes. *Belém Nova* teria que lidar com todos esses

³¹ GALVÃO, Francisco. Manifesto da Belleza, *Op. cit.*

³² MENEZES, Bruno de. Pra frente!. *Belém Nova*. n. 4. Belém, 31 de outubro de 1923; Idem, Uma reação necessária. *Belém Nova*. n. 5. Belém, 10 de novembro de 1923. Sobre a imagem do norte-americano, nada melhor que os diários de WILSON, Edmund. *Os anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

problemas e mais um em especial: o mercado editorial dos magazines literários em Belém. Bruno de Menezes estava convicto que tinha muito a aprender com a experiência dos estados do Sul, onde já era “flagrante o domínio de uma forte corrente intelectual, semeadora do bom gosto estético”. Já havia por lá um “natural e louvável orgulho em valorizar as publicações regionais”, o que tanto se perseguia nas redações paraenses. A grande dificuldade, apontava Bruno, estava na mentalidade de publicistas e consumidores da terra que ainda optavam pelos matutinos e libretos, unicamente por “um princípio de boa e fácil digestão”. Revistas literárias e imprensa noticiosa ainda precisavam estabelecer um melhor contorno para sua inserção editorial no mercado das letras e das artes. A simples existência de *Belém Nova* já parecia um alento ao interessar “certo número de leitores”. Se os artistas buscavam plateias, pintores ambicionavam clientes, as revistas precisavam da fidelidade dos leitores – era essa a regra de sempre. Mas, a revista vencera as primeiras batalhas: seduzira um “seleto corpo de colaboradores”, ensurdecera os gritos da crítica “estulta dos frustres e levianos” e, mais do que tudo, conquistara seu espaço “num meio sáfaro e quase hostil à literatura do magazine”.³³

As preocupações de Bruno de Menezes eram tantas que foi necessário retomá-las em outro manifesto, no número seguinte da revista. Passados quinze dias, veio a público *Uma reação necessária* com objetivos que ultrapassavam o simples detalhamento das preocupações ensaiadas no manifesto anterior. O diretor agora trilhava o campo mais conceitual do modernismo, salientando a importância do movimento para a educação dos jovens, agora “meticulosa” e a um só tempo “polifórmica”. Bruno acentuava o papel do esporte e das atividades físicas na construção de um novo homem que mesclasse talento, força e firmeza de decisões – “aptos, portanto, aos embates da vida”.³⁴ A opção de Bruno por essa “tarântula de novos Apolos” tinha sua razão de ser. O poeta, desde muito novo, era assíduo praticante do *football*, chegando a jogar na década de 1910 no Guarany FBC, “na difícil posição de chefe de esquadra”.³⁵ Sua paixão pelo esporte bretão era tanta que em 1920 fundou uma gazeta esportiva com os companheiros de bola Alcebíades Maia e Luiz Gomes, reunindo literatos afeitos “às lides esportivas”.³⁶ Por isso mesmo, cansado das críticas ao esporte, “num meio que ainda não se desvencilhou dos moldes preferidos pelos nossos antepassados”, Bruno relacionava o *football* aos tempos modernos. Os Apolos com corpos robustos eram os mesmos que “dedilhavam liras”, “impondo novas harmonias e novos metros”. O interessante aí é que havia um aspecto simbólico na imagem desse novo homem adepto da arte moderna. Esporte e revolução passaram a ser sinônimos na medida em que podiam evidenciar o significado bélico da luta contra o passadismo. As experiências do

³³ MENEZES, Bruno de. *Uma reação necessária*, *Op. cit.*, também MOURA JÚNIOR, Gidalti. *A capa do século XX: Um estudo sobre a estética e a linguagem visual da revista Belém Nova*. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal do Pará. Belém, 2011.

³⁴ MENEZES, Bruno de. *Uma reação necessária*, *Op. cit.*

³⁵ PEBOL. Belém, 4 de janeiro de 1920, p. 2.

³⁶ ROCHA, Alonso. Bruno de Menezes: traços biográficos, *Op. cit.*, p. 13.

movimento anarquista e do *football* misturavam-se no hasteamento da “bandeira rubra do futurismo”.³⁷

Bruno de Menezes afirmava que a tal “reação necessária” era “uma hoste destra e aguerrida” contra “os líricos e neoparnasianos” a fim de criar “uma nova escola literária”. Os elementos definidores dessa nova escola eram exatamente a crítica ao passado, exemplificado como sintoma do “arcaísmo”, e a independência aos modelos estéticos estrangeiros, na medida em que se pretendia criar uma arte livre de imitações e que revelasse a identidade da “raça” brasileira.

Haja vistas para a bizarra Paulicéia que, parece-nos é a sede onde pontifica essa plêiade de reformadores. É lá que Monteiro Lobato, qual outro Fernão Dias Paes Leme, dono que é de uma bem montada casa editora, encoraja a mocidade, injetando-lhe sangue novo, imprimindo as suas produções.

Nós, de a Belém-Nova, somos daqueles que pensam, inimigos que hemos sido do arcaísmo, ser chegado o momento de predominar no Brasil uma outra Arte, isenta de modelos estrangeiros, livre de imitações escolásticas, independente no sentido lato da palavra, - regional - plasmando a vitalidade de uma raça.

Se o que fazemos a cada instante, atulhando as prateleiras das livrarias, não é a realidade almejada, ainda não preenche a lacuna que o no Ideal culmina, dá-nos, contudo, a satisfação de que muito se há feito para libertar-nos desse feio vício de copiar o que é alheio.

E por essa razão a Belém-Nova, triunfadora no seu testamento, dá guarida em as suas colunas a gregos e troianos - novos e velhos - até que desta Babel de pensamentos surja a escola de que carecemos.³⁸

Com isso, Bruno retomava uma das premissas defendidas por Francisco Galvão em seu *Manifesto da Beleza*: “a satisfação de que muito se há feito para libertar-nos desse feio vício de copiar o que é alheio”. Porém, menos arrebatado que o poeta amazonense, Bruno reiterava que a completa transformação teria que ser feita aos poucos, por isso mesmo *Belém Nova* fazia conviver em suas colunas “gregos e troianos, novos e velhos”. A utopia do modernismo paraense era justamente que dessa “babel de pensamentos” surgisse a ideia uníssona da arte nova.³⁹ Mas, enquanto essa busca de um discurso hegemônico, como forma de combate às velhas formulas literárias, era padrão entre os jovens literatos ligados ao modernismo, por outro lado, não havia consenso a respeito do modelo desse discurso. Diferentemente de Francisco Galvão e Bruno de Menezes, outros intelectuais rejeitavam uma vinculação mais estreita com os ditames oriundos do Sul do país. Abguar Bastos, por exemplo, assumia o regionalismo para fazer frente aos ecos de São Paulo e a subserviência das letras locais ao comando de um pretenso centro intelectual do país.

Confrontando a versão de Bruno de Menezes em *Uma reação necessária*, Abguar Bastos lançara na mesma edição de *Belém Nova*, outro manifesto questionando

³⁷ MENEZES, Bruno de. *Uma reação necessária*, *Op. cit.*

³⁸ MENEZES, Bruno de. *Uma reação necessária*, *Op. cit.*

³⁹ BASTOS, Abguar. À geração que surge. *Belém Nova*. n. 5. Belém, 10 de novembro de 1923.

a preeminência sulista ante às outras regiões do Brasil. *A geração que surge* possuía um texto bem mais contundente que os manifestos anteriores, escrito na forma de um libelo aos jovens da terra. “É chegada para o Norte brasileiro, a hora extraordinária de seu levantamento. Ergamo-nos!”. As palavras iniciais já davam o tom do manifesto. A ideia era inverter o rumo das coisas, transformando o Pará no “baluarte da liberdade nortista”. A justificativa parecia óbvia, pois o “sul”, queixava-se Abguar, “propositadamente, se esquece de nós”. Por isso o manifesto.

O Norte tem poder, tem força, tem filhos guerreiros e filhos altruístas!

O Norte tem os seus gênios, os seus estetas, os seus cientistas, os seus filósofos!

O Norte é dinâmica! É temperamento! É vibração! É intelectualidade!

Ergamo-nos!

*Criemos a Academia Brasileira do Norte!*⁴⁰

Sem ser antiacadêmico, o poeta estimulava a criação de uma galeria de imortais do Norte que pudesse concorrer com os valores sulistas. A Bahia poderia mostrar Rui Barbosa, de Recife saíra Joaquim Nabuco, o Ceará contava com José de Alencar e o Maranhão com Gonçalves Dias. Isto era apenas uma centelha da “renascença” nortista. Se para Bruno de Menezes era fundamental o intercâmbio com São Paulo e Rio de Janeiro, agora Abguar propunha estreitar relações com vizinhos do Norte. Afirmava que Pará e Amazonas eram como “irmãos siameses” e que, por isso mesmo, deveriam mostrar a “história coletiva de seus Homens, homens de letras, homens de combate, homens de gênio”. Ao invés de importar valores, o momento era o de fincar “as bases da nova babilônia” que exportasse a “literatura do Norte”. Evocando a metáfora do patriotismo japonês, Abguar Bastos bradava por novos projetos que incentivassem a produção literária na região – academias, edições e intercâmbio de ideias e livros.⁴¹

O projeto do modernismo amazônico parecia estar pronto. Três dos mais ativos participantes de *Belém Nova* haviam explicitado seus ideais, pontos de vista, utopias. Faltava, no entanto, uma realização poética que estivesse à altura de tanto ensejo. Em 1924, Bruno de Menezes publicou o *Bailado lunar*, obra que, imediatamente, foi saudada com o “primeiro livro de poesia modernista publicado na região norte-nordeste do Brasil”.⁴² Mas, como não poderia deixar de ser, essa recepção não foi unânime e as razões estão nas páginas do próprio livro. *Bailado lunar* foi editado mais uma vez com o auxílio de Apollinario Moreira, na mesma oficina gráfica do Instituto Lauro Sodré, onde era impressa *Belém Nova*. No lugar de uma festa de

⁴⁰ BASTOS, Abguar. *À geração que surge*, *Op. cit.*

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² INOJOSA, Joaquim. O modernismo no Pará. In: ROCHA, Alonso et al. *Bruno de Menezes ou a sutileza da transição*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1994, p. 121. O literato pernambucano acrescenta ainda que, ao livro de Bruno de Menezes, seguiram *Catimbó*, de Ascenco Ferreira, e *Poemas*, de Jorge de Lima, ambos de 1927.

lançamento, pouco usual para a época, houve um almoço na casa de Paulo de Oliveira, reunindo os amigos mais próximos. Finalmente uma figura de proa do movimento reunia seus poemas veiculados no magazine, dando um aspecto de conjunto que surpreendeu a maioria dos colegas. Os três anos que separavam o primeiro do segundo livro foram determinantes na mudança da percepção poética de autor e, mais do que isto, assinalaram outro rumo no traço lírico de sua obra. Os versos de agora tomavam a direção dos prazeres mundanos, imanentes, terrenos. *Bailado lunar* retomava os primeiros passos do modernismo, com explosão do *art nouveau* – o estilo original que Bruno de Menezes adotara como perspectiva ainda em 1920. Esse feito artístico, que se tornou um dos símbolos da *belle-époque* em todo o mundo, entre os fins do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, foi inaugurado pelo arquiteto Victor Horta (1861-1947), da Maison Tassel, em Bruxelas. Segundo a maioria dos estudos sobre o tema, depois da explosão *fin-de-siècle*, a arte nova começou a declinar a partir da Primeira Guerra Mundial, mas não na Amazônia, onde acabou se fixando entre as outras vanguardas estéticas que, na Europa, sonhavam em destruí-lo.

A explicação para que Bruno de Menezes pudesse colocar num mesmo plano de vanguarda o futurismo de F. Marinetti e o *art nouveau* de V. Horta era, de certo modo, simples. A própria origem da arte nova confundia-se com a rebeldia estética de todos os outros movimentos, afinal, tudo havia começado na Inglaterra entre artistas insatisfeitos com os rumos do desenho industrial vitoriano. Campeava entre os “novos” ingleses, o desejo de restaurar a tradição do artesanato em vista da crescente industrialização. Ganhou fama a exposição de tecidos feita, no rastro do crítico John Ruskin, pelo poeta e artesão William Morris na *Arts & Crafts Exhibition Society*, em 1886. Depois disto, mais uma vez, Paris recepcionava o impulso artístico britânico consagrando-o como *art nouveau*, rebatizado em outros países. Na Alemanha, *Jugendstil*; na Áustria, *Sezession*; na Espanha, *Arte Jovem* ou *Modernista* e, nos Estados Unidos, *Tiffany Style*, em homenagem ao vidreiro Louis Comfort Tiffany. Na Itália, a arte nova recebeu o nome de *Stile nuovo* ou *Liberty*, em alusão à loja londrina fundada por Arthur Lazenby Liberty, em 1875.⁴³ Toda essa história foi acompanhada de perto por Theodoro Braga e João Affonso do Nascimento, ambos assíduos frequentadores das exposições parisienses na virada do século XIX. Ainda na década de 1910, Theodoro Braga desenvolveu com seus alunos vasta pesquisa sobre a recriação da *arte nova* sob a cultura amazônica, imprimindo outra leitura sobre um largo campo que ia da arquitetura à pintura, do desenho ao vestuário, do mobiliário à escultura, amplamente divulgado como, um manifesto da nova arte brasileira, em revistas paraenses, brasileiras e portuguesas. Mas, o interesse do pintor, recaiu especialmente para as artes gráficas, devido a inclinação do próprio estilo para o ornamento. Ressalte-se que o *art nouveau* contribuiu para a reação antiacadêmica que Theodoro Braga construiu, entrecruzando uma visão nacionalista e ao mesmo tempo

⁴³ WOLF, Norbert. *Art nouveau*. Munich: Prestel, 2015.

cosmopolita da arte. Seus principais discípulos, Manuel Santiago e Manuel Pastana, foram exímios divulgadores de novo estilo no Pará, em São Paulo e no Rio de Janeiro, nos anos de 1920, aparecendo regularmente nas páginas de *Belém Nova*.

Não seria nenhum exagero insistir, nesse aspecto, que Bruno de Menezes também foi um discípulo de Theodoro Braga e João Affonso, traduzindo o *art nouveau* para a literatura, nas páginas de *Bailado lunar* – “último sucesso do *dancing* da lua”, segundo o poeta.

A lua é bailarina imemorial dos ares.

*Entre cortinas da Bretanha e céus nevoentos
a Lua oferta à Noite os nenúfares
dos seus jardins feitos de aromas brancos...*

*A lua dança, erguendo os braços alvacentos
com estrela cintilando sobre os flancos.*

*A lua, levantina, é uma silhueta longa,
esguia, ciprestal, esgallhada em mil ramos,
que se arqueia e se afina e se acurva e se oblonga,
toda coberta de arabescos e recamos.*

Há um solo de oboé num jazz-band yankee...

*E a Lua, o corpo em arco, dobra-se em gesto morto
na histeria coreográfica do ritmo*

*A Lua vai bailando um bailado absorto
cheio da música sensual de César Frank
e dos compassos langorosos da Malombra.*

O céu é o palco irreal onde a Lua se exhibe...

*E que corpo de taça! E que olhos de miçangas
Oscar Wilde pintou na Salomé lunar!
que porcelanas do Japão pintadas de íbis,
e quantas flores de amendoeiras e kanangas
no cenário onde a lua anda a bailar!*

Morre o solo de oboé num longo e estranho ritmo...

*A Lua, arqueada e fina, é a haste de um grande lírio
que balouça, em cadência, em meio das estrelas
no compasso floral desse bailado empíreo...*

Para as bandas do mar o luar se esfaz em sombra...

A Lua desmaiou nos braços das estrelas...⁴⁴

⁴⁴ MENEZES, Bruno. Bailado lunar. In: *Bailado lunar*. Belém: Of. Gr. do Instituto Lauro Sodré, 1924. Para uma leitura mais ampla do universo de Bruno de Menezes, ver FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. O dançarino da lua: a arte e o mundo de Bruno de Menezes nos anos 20. In: BASTOS,



Figura 4. Aubrey Beardsley, Ilustração para Salomé de Oscar Wilde, 1896.

O poema de abertura no livro de Bruno de Menezes poderia ser perfeitamente analisado a partir das definições que o velho João Affonso de Nascimento fizera, um ano antes, da arte-nova, que tanto espaço conquistava nas artes amazônicas. Segundo o crítico, falecido naquele ano de 1924, tratava-se de um olhar que incidia sobre “a secura e a simetria das figuras geométricas”, dando lugar a “variadas e graciosas combinações de linhas, de arabescos”.⁴⁵ Imagens que Bruno transformou em poesia, na lua-mulher, dançarina, com uma silhueta arqueada, esguia, cheia de contornos sutis, prontos a desmentir o traço cubista, anguloso, retilíneo, quadrado – que também chegava ao Pará e ganhava adeptos entre os próprios colaboradores de *Belém Nova*. Bruno ao mesmo tornava em palavras “a estilização da flora”, que João Affonso afirmava “conseguir mil contornos interessantes pela elegância e pelo bom gosto”.⁴⁶ Em vários poemas, algumas imagens se repetem: “a roseira desfolhar” ou um “lírio líquido em desfolhos”; assim como visões de movimento, luz, cores, sentimentos misturados: “morre a luz do *abat-jour*” e “o *abat-jour* foi morrendo na solidão” ou em “Ó figurinha de cinema! Passaste, em ondas de *organdy* esvoaçante e serpentina”.⁴⁷ Mas, em meio a tantas imagens etéreas, aparentemente fúteis, a

Élide Rugai; PINTO, Renan Freitas. (Orgs). *Vozes da Amazônia*. Manaus: EDUA, 2016, v. 3, p. 237-271.

⁴⁵ NASCIMENTO, João Affonso do. *Três séculos de moda*. 2. ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1976, p. 197.

⁴⁶ *Ibidem*. Cf. MOURA JÚNIOR, Gidalti. A capa do século XX, *Op. cit.* Para o contexto paulista, LIMA, Yone de. *A ilustração na produção literária de São Paulo na década de vinte*. São Paulo: IEB-USP, 1985 e CRUZ, Heloísa. *São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana, 1890-1915*. São Paulo: Educ, 2000.

⁴⁷ Cf. “Imprevidência”, “Passaste...”, “Alta noite...” e “Filmando”. MENEZES, Bruno. Bailado lunar, *Op. cit.*, p. 7, 8, 11, 12 e 16, respectivamente. A leitura mais proveitosa da influência *art*

reproduzir lembranças de um padrão de moda que o poeta-anarquista criticava, eis que deparamos com a mulher operária descrita sob contornos *art-nouveau* – o que, para Bruno de Menezes, não era de se espantar, pois se tratava de um estilo igualmente revolucionário. A estética aqui jamais pode ser compreendida sem “o confronto e a aproximação com a experiência histórica”, como frisou Benedito Nunes, a respeito da interpretação da arte moderna.⁴⁸

Chapeleirinhas pobretãs de olhos mansos:

*É dessa mãos habilidosas
a trabalharem sem descansos
dando vida às plumas, colorindo as rosas,
que saem esses chapéus ultraelegantes
da menina leviana e da mulher coquette.*

*Trabalham tanto as chapeleiras, pobrezinhas,
Sangram os dedos, cansam a vista
à luz do dia, à luz das lâmpadas cegantes,
fazendo voar azas inertes de andorinhas,
a completar com um chapéu lindo uma toilette.*

*Chapeleirinhas! As mulheres elegantes
se isto soubessem nem queriam dar na vista.
É uma heroína a minha pobre midinette.⁴⁹*

A multiplicidade de imagens e a diversidade significados políticos, encontrados na releitura da arte-nova pelos literatos paraenses, mostram o quanto foi prematuro e incômodo aos historiadores sociais denominar o conjunto dessas obras de “pré-modernistas”, como se estivessem apenas antecipando algo que seria melhor definido posteriormente e não trouxessem, em si mesmas, todas as preocupações estéticas que enredaram seus autores no contexto em que foram gestadas.⁵⁰ Os críticos da época foram mais atentos. Logo depois de sua publicação, *Bailado lunar* dividiu opiniões. De um lado, a grande fortuna crítica produzida por seus companheiros de geração: Clóvis de Gusmão, Paulo de Oliveira, Francisco Galvão, Farias Gama, Wenceslau Costa, Jacques Flores e De Campos Ribeiro, estiveram entre os amigos que testemunharam na imprensa a recepção calorosa do segundo livro de Bruno de Menezes. Fora do Pará, os comentários também foram animadores para o escritor, especialmente no Recife, com Austro Costa, Jayme d’Altavilla e

nouveau em Bruno, embora diferente da que faço aqui, está em BASSALO, Célia. Bruno de Menezes ou a sutileza da transição. In: ROCHA, Alonso et al. *Bruno de Menezes ou a sutileza da transição*, 1994, p. 37-58.

⁴⁸ NUNES, Benedito. A estética e o saber moderno ou os paradoxos da estética. In: *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.

⁴⁹ MENEZES, Bruno. *Bailado lunar*, *Op. cit.*, p. 10.

⁵⁰ O termo *pré-modernista* foi cunhado, ainda nos anos de 1930, por Tristão de Athaide, para caracterizar o período que se estende dos fins do simbolismo aos inícios do modernismo. Para uma crítica a essa leitura, vide BOSI, Alfredo. *O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1966 e PAES, José Paulo. *O art nouveau na literatura brasileira*. In: *Gregos & baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 64-80.

Joaquim Inojosa, e em São Luís, com Assis Garrido. Algumas surpresas foram bem vindas à época, como a crítica feita pelo sisudo Remígio Fernandez, que considerou o livro moderno, renovado e harmonioso.⁵¹

O momento da pintura

Um longo e paradoxal epílogo se desenha entre os anos de 1926 e 1929. Não há manifesto da pintura como texto, mas existem obras-manifesto. Esse é o momento do reencontro dos vândalos do apocalipse com as artes. Passaram pela revista *Belém Nova* os herdeiros do pensamento visual de Theodoro Braga, especialmente Manoel Santiago e Manoel Pastana. Em janeiro de 1927, o magazine traz uma longa entrevista, com ares de manifesto e libelo artístico, intitulada *O momento da pintura*. A tradição do tom do registro não era novidade.⁵² Nela, o amazonense Manoel Santiago descrevia a importância da Amazônia como vetor da nova arte brasileira e de seu encontro com as raízes pátrias. Como artista, defendia que os pintores jamais fugissem de seu próprio ambiente, pois na criação de uma “arte autóctone” era “preciso ser-se, antes de tudo *brasileiro*, entranhado das coisas brasileiras e alheio às influências estranhas”.⁵³

A ideia de uma arte própria em Manoel Santiago, então, perpassava pela apropriação das coisas da terra, como bem sugere João Augusto Neto em recente trabalho sobre o artista.⁵⁴ Os termos ganham sentidos de propriedade e ancestralidade. A integridade intelectual do artista passava pela originalidade de sua obra, liberta “das impressões técnicas importadas da Europa”. O Norte era tomado sob um ângulo hiperbólico, de cenário grandioso, com paisagem própria, característica e única. A ilha de Marajó e seus habitantes eram os melhores temas para uma arte que se pretendia nacional. O barro, a olaria e o viso arqueológico da cerâmica traziam um vasto repertório cognitivo e imagético ainda pouco visitado. Em outra entrevista a Angyone Costa, Santiago esclarece os termos dessa arte nacional:

Os vestígios de uma arte elementar, nos apetrechos de guerra, nos adornos festivos da indumentária e, sobretudo, na cerâmica indígena, reunida em exemplares preciosos, colhidos em vários pontos da Amazônia, especialmente na grande Ilha de Marajó, são fortes

⁵¹ Parte importante da fortuna crítica de Bruno de Menezes foi publicada em: MENEZES, Bruno. *Obras completas*. Belém: Secretaria de Estado da Cultura; FCPTN, 1993, especialmente o v. 3.

⁵² BAURET, Gabriel. “Les manifestes dans l’histoire de la peinture”. *Le Littérature*. Paris, v.39, p. 95-102, 1980.

⁵³ O momento da pintura – entrevista com Manoel Santiago. *Belém Nova*. Belém, 29 de janeiro de 1927.

⁵⁴ SILVA NETO, João Augusto. *Na seara das cousas indígenas: cerâmica marajoara, arte nacional e representação pictórica do índio no trânsito Belém-Rio de Janeiro (1871-1929)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Pará. Belém, 2014.

motivos emocionais e pictóricos que os nossos artistas não têm o direito de desprezar.⁵⁵

Mais que nostalgia, a busca da matéria indígena significa o encontro com um Brasil profundo. A pintura corporal, os adornos e artefatos, assim como os fragmentos do passado revelariam a alma brasileira. A inspiração nos elementos naturais e cerâmicos da Amazônia não era mero saudosismo inspirar o novo artista. Assim, a revista paraense transbordava entre literatura e a pintura, entre manifestos de poesia e imagem. Cada vez mais, a cada ano, o encontro das quatro artes – pintura, teatro, música e dança, se tornaria mais presentes.

Em 1929, com farto comentário, a primeira exposição de Ismael Nery (1900-1934), justamente em Belém do Pará, sua cidade natal, tomou destaque nas revistas paraenses *A Semana* e *Belém Nova*. Afastado de Belém desde a infância, Nery estava agora com 29 anos e já era considerado o mais importante nome do cubismo no país. Suas obras, que circulavam apenas entre experts, rapidamente ganharam eco entre os principais nomes da vanguarda nacional. Mário de Andrade, um de seus principais admiradores, afirmava que o pintor era “um dos mais verdadeiros do Brasil (...), figura interessante e bem do Norte mesmo”.⁵⁶ Não à toa, Ismael escolheu Belém para fazer a sua segunda mostra, correndo o risco de uma má recepção de seus quadros, decerto inovadores para época. É que havia esse desejo do reencontro com a terra. Murilo Mendes, seu amigo mais próximo, registrou esse anseio do pintor em memória, com cheiros, sabores o “verdadeiro culto das essências, resinas e raízes aromáticas”, nutrido pelo artista.

Em 1929, Ismael Nery queria revelar todas essas lembranças aos conterrâneos. Entrevistado pela revista *A Semana*, reiterou que, apesar de ter ido embora, com apenas nove anos de idade, nunca havia esquecido de Belém, por isso mesmo essa marca estava impressa em seu trabalho.⁵⁷ *Belém Nova* que já estava desaparecida, não marcou presença. Mas, Bruno de Menezes, acompanhado do pintor paraense Ângelus Nascimento, foi visitar Ismael na *Pensão Guissa*, onde ficara hospedado. A conversa correu solta. Bruno confessou ter ficado meio encabulado com as “maneiras civilizadas e as roupas elegantes” do pintor, tocando-lhe uma estranha sensação de “ingênito provincianismo”. No entanto, a conversa derivou “para assuntos de arte e da Amazônia”, de modo que tudo acabou em alegre “confraternização”. Em meio às histórias, passaram em revista “os salons do Velho Mundo, dos independentes avançados, dos renovadores, dos *ultraístas* alucinados, da regressão dos impressionistas”. Como uma descontraída palestra, Bruno e Ângelus ouviram

⁵⁵ COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927, p. 188.

⁵⁶ ANDRADE, Mário de. Ismael Nery. *Diário da Noite*. São Paulo, 10 de abril de 1928, p.1. Sobre a projeção de Ismael Nery no modernismo brasileiro, vide BENTO, Antônio. *Ismael Nery*. São Paulo: Brunner, 1973; MUNARI, Luiz. *Ismael Nery: pinturas e fábulas*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo. São Paulo, 1984; MATTAR, Denise et al (Orgs). *Ismael Nery, 100 anos: a poética de um mito*. Rio de Janeiro: CCBB, 2000.

⁵⁷ PROENÇA, Edgar. Ismael Nery. *A Semana*. n. 587. Belém, 17 de setembro de 1929.

de Ismael a descrição do “delírio” em que se debatiam todas as artes “no panorama cultural do ocidente”. Bruno tentava correr os olhos sobre aquelas obras inéditas, como quem buscasse um *vernissage* íntimo e antecipado. A imagem ficou-lhe na memória: “suspensos nos ângulos do aposento vários quadros em desordem”. Completava a cena, uma “luz crua” que, no ambiente, destacava “nuances imprevistas, traços de cabeças envelhecidas, caras vincadas de homens do povo, curvas nervosas de ancas e de seios, téticas angulosidades de amantes tuberculosos”.⁵⁸

Bruno ficara impressionado com aquele pincel “meio funâmbulo”, que parecia fazer como que “um comentário à margem da vida”, registrando fases e passagens da experiência do pintor. O encontro foi um choque em sua compreensão da Amazônia e de tudo que havia vivenciado em todos aqueles anos de luta. O poeta procurava identificar qualquer coisa de “paisagens e marinhas na discreta coleção”, e não havia nada daquilo. Ismael percebeu, pondo-se gentilmente a explicar suas diferenças daquele “clássico gênero de pintura”. Suas telas lutavam contra a bela imagem da verdejante planície amazônica, pois esta escondia, na verdade, uma “topografia atormentada”, com a “humanidade subalternizada”, ante as visões grandiosas e selvagens da região. Não interessava a Ismael Nery, registros como os Alberto Rangel, Euclides da Cunha ou Alfredo Ladislau – tão caros a toda essa geração de modernistas paraenses. Bruno de Menezes aos poucos foi percebendo que o pintor “não queria do *hinterland* do rio-mar a sua selvagem braveza poética, nem a beleza absorvente de seu fantástico panteísmo”. Ao invés disso, desejava o viso “trágico e desesperado, com o homem intruso, subjugado pela gleba, oprimido no duro ciclo de seu drama”. A natureza luxuriante que havia seduzido os viajantes do século XIX e mesmo as lembranças amorosas que ficaram guardadas em sua memória, nada disso jamais foi pintado: “interessava-o unicamente o problema do ser revoltado”. Bruno ficou embaraçado, com aquele “credo aberrado de arte”. Belém nunca vira nada parecido. Uma pergunta era iminente: “que singular teoria” seria aquela “de ir buscar o indivíduo isolado”, retirando-o de seu contexto, ressaltando apenas “a realidade dolorosa de sua tragédia coletiva?”. Só muito mais tarde, anos depois, Bruno foi compreender as “imagens subjetivas” daquele pintor diferente.⁵⁹

Mas, naquele quarto de pensão, Bruno começava a imaginar o impacto que tais obras causariam aos visitantes da mostra – se comoção, indiferença ou repulsa. Na manhã do dia 7 de setembro de 1929, antes do *vernissage*, chegou a publicar n’*A Folha do Norte*, uma advertência “aos críticos, aos amadores e aos profissionais”, que se tratava de traço diverso “a qualquer das famosas escolas estabelecidas *après la guerre*”. Não adiantava buscar “a beleza superficial que serve de modelo à cor, às linhas, à anatomia estilística de outros pintores”, posto que ali existia um traço “à

⁵⁸ MENEZES, Bruno de. Ismael Nery. *Folha do Norte*. Belém, 16 de novembro de 1938, p. 1. Para uma leitura do entrecruzamento dessas imagens no repertório cognitivo latino-americano, ver PIAZZA, Maria de Fátima. Uma herança modernista: da exclusão das marinhas de Garcia Bento às gravuras e esculturas de Ricardo Bampi. In: FLORES, M. B. R.; PETERLE, Patricia (Orgs.). *História e arte: herança, memória e patrimônio*. 1. ed. São Paulo: Rafael Copetti, 2014, p. 288-302.

⁵⁹ MENEZES, Bruno de. Ismael Nery, *Op. cit.*, p. 1.

margem da realidade palpável”.⁶⁰ Mas de nada adiantou. A começar pelos “orientadores das aquisições para as pinacotecas oficiais”, a decepção foi geral. Bruno de Menezes e seus companheiros das letras indagavam a si mesmos se tudo o que haviam feito teria sido em vão, pois era visível “o pasmo dos nossos virtuosos de pintura, desabituaados àqueles painéis”. As vistas corriam os quadros como se não pudessem acreditar que o autor daquelas obras fosse mesmo um nativo da Amazônia. Muitos cogitaram “ante a genial louca de *Hamlet*”, ou defronte “à amargurada renúncia do *Penitente*”. Alguns chegaram a reconhecer “alcoólatras e famintos na agonia das máscaras de *Typos*” ou “anotaram a arrepiante anormalidade deformadora da anatomia das *Irmãs Perdidas*”. Durante uma semana, de 7 a 15 de setembro, a exposição foi paradoxalmente muito concorrida: “o público chegava, tomava atitudes de entendido, os quadros iam ficando, continuando a decorar paredes do *hall* do *Palace*, numa soberba alegoria de tintas”. Se alguém tomasse o lugar de porteiro poderia descrever melhor ainda a cena: “os visitantes discutiam, examinavam as telas e saíam, como se gozassem um curioso passatempo”. Não mais do que isso: “suportavam com elegância o que exigia a mentalidade e entendimento, para ser interpretado”.⁶¹

Os paraenses tinham diante de seus olhos uma arte atravessada por uma nova gramática. Jorge Coli recentemente enfatizou essa amplitude do léxico pictórico de Nery, no qual se entrecruzavam referências que iam do *art déco* ao surrealismo, com base “nos instrumentos formais de sua época”. Também Bernardete Flores, recentemente, propôs uma leitura transtemporal, a partir de Didi-Huberman, da mesma imagética andrógina de Nery.⁶² Ninguém até hoje sabe ao certo se algum quadro de Ismael Nery ficou em Belém. Depois da morte do pintor, em 1934, correu o boato de que uma mulher havia comprado alguns desenhos na exposição de 1929, o que, segundo Bruno, já seria uma compensação, pois estes seriam certamente os únicos. Enquanto isso, as autoridades paraenses, habituadas há décadas ao mecenato e ao acolhimento de artistas estrangeiros, sequer responderam ao interesse do pintor em “colocar um de seus trabalhos na galeria de sua terra”. Terminava assim a única mostra que Ismael Nery realizou, em vida, em Belém do Pará. Mas nem tudo foi perdido. Juntamente com seus quadros, o pintor levou “um precioso acervo de recordações, dezenas de esboços interrompidos, rápidas cenas de rua, com trabalhadores e vadios, embarcações e curibocas, totens de barro cozido”.⁶³ Embarcou para o Rio de Janeiro e nunca mais voltou. Bruno de Menezes lembrou da despedida: Ismael Nery “abraçou-nos a todos cordialmente” e em seus gestos “via-se que não cul-

⁶⁰ MENEZES, Bruno de. Um comendador da natureza. *Folha do Norte*. Belém, 7 de setembro de 1929, p. 1.

⁶¹ MENEZES, Bruno de. Ismael Nery, *Op. cit.*, p. 1.

⁶² COLI, Jorge. Ser parido aos pedaços. *Folha de São Paulo*. Caderno Mais. São Paulo, 10 de setembro de 2001, p. 25. Cf., mais recentemente, FLORES, Maria Bernardete R. O elogio do anacronismo para os andróginos de Ismael Nery. *Topoi*, v. 15, p. 414-443, 2014, e DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000.

⁶³ MENEZES, Bruno de. Ismael Nery, *Op. cit.*, p. 1.

pava a terra”. A exposição de arte do mais famoso artista moderno paraense redundou em Belém num grande fracasso de vendas, mas sucesso de visitas. Em 1929, poucos compreenderam os quadros de Ismael Nery, todos, porém, conversaram a respeito. Quem gostava realmente de arte, não faltou a exposição. Talvez ninguém tenha comprado um quadro seu. Quem queria, por certo não tivera recursos; quem podia comprar, talvez não quisesse pagar. Entre os retratos cubistas e *art deco* de Nery e as paisagens indígenas de Manoel Santiago, o modernismo paraense impregnou-se da nação e de uma visão que se pretendia vitoriosa daquilo que mais tarde chamaríamos de identidade nacional.

Artigo recebido em 15 de julho de 2016.

Aprovado em 14 de novembro de 2016.