

A ILUSTRAÇÃO NA AMÉRICA BRASILEIRA ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE

Maria de Fátima Fontes Piazza
Departamento de História – UFSC
Clarice Caldini Lemos
Mestranda em História – UFSC

Resumo

O artigo tem como objetivo analisar a ilustração na *América Brasileira: Resenha da Actividade Nacional* (1922-1924), a partir de três ilustradores, os brasileiros Di Cavalcanti e Zina Aita e o português Jorge Barradas. Na *América Brasileira*, a ilustração ficou premida entre a tradição e a modernidade, a maioria das capas de Zina Aita e Di Cavalcanti seguem a tendência da *art nouveau* (com influências de Mucha, Beardsley, Whistler, Mackintosh, Burne-Jones), esboçando uma transição para a *art déco*. Ao contrário das ilustrações de Jorge Barradas que retratam cenas de costumes portugueses e tipos sociais calcadas no naturalismo/realismo e nas gravuras românticas oitocentistas.

Palavras-chave: ilustração, revista literária, tradição, modernidade.

The illustration in America Brasileira between the tradition and modernity

Abstract

The article analyzes the illustration in *América Brasileira: Resenha da Actividade Nacional* (1922-1924), according to the drawings of three illustrators. The Brazilians: Di Cavalcanti and Zina Aita and the Portuguese Jorge Barradas. In the *América Brasileira* magazine illustration was constricted between tradition and modernity. The majority of covers designed by Zina Aita and Di Cavalcanti follow the art nouveau tendency (with influences from Mucha, Beardsley, Whistler, Mackintosh, Burne-Jones), demonstrating a transition to the art deco. On the other hand, Jorge Barradas illustration show scenes of Portuguese customs and social types based on the naturalism/realism and on the romantic printed illustrations from the nineteenth century.

Keywords: illustration, literary magazine, tradition, modernity.

A revista *América Brasileira: Resenha da Actividade Nacional* (1922-1924) teve a sua trajetória vinculada ao mito de origem da cultura brasileira: o seu passado colonial português, porém encarado não com a concepção moderna de 1922 – da busca das raízes étnicas, lingüísticas e culturais –, mas com uma noção nacionalista e conservadora a respeito de Portugal e do Brasil. No afã de resgatar as raízes ibéricas, o editor Elysio de Carvalho (1880-1925) imprimiu dupla face ao periódico: uma vertente ligada à ex-metrópole ibérica – Portugal – e outra que visava valorizar a produção literária da América espanhola, não olvidando a tradição ibérica. Daí o papel singular que conferiu à *América Brasileira* no contexto ibero-americano.

As artes gráficas conferiram às revistas literárias um novo padrão de visualidade, especialmente com os novos recursos técnicos, como a fotografia, a inovação nas capas (por exemplo, *Klaxon: Mensário de Arte Moderna* e *Festa: Revista de Arte e Pensamento*) e no miolo, com capitulares, vinhetas, pingentes, florões e molduras, além da introdução do humor visual com perfis e retratos (caricaturas, charges e *portrait-charges*) em diversas técnicas e suportes, e transformou os periódicos como suporte à propaganda e à publicidade. Para “seduzir” o público-leitor pela imagem, surgiu um novo profissional imprescindível para as revistas: o ilustrador, como fotógrafo, litógrafo, caricaturista, desenhista ou pintor. Por isso, a posição estratégica dos artistas gráficos no mercado de bens culturais da época.

A *América Brasileira* não ficou alheia a essas inovações das artes gráficas. Entre os ilustradores do periódico, destacam-se dois artistas portugueses, Fernando Correia Dias de Araújo (1896-1935) e Jorge Nicholson Moore Barradas (1894-1971), e dois brasileiros, Zina Aita (1900-1967) e Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), ambos participantes da Semana de Arte Moderna de 1922.

A opção por três ilustradores da revista, os brasileiros Emiliano Di Cavalcanti e Zina Aita, e o português Jorge Barradas, advém do fato de não constar das suas cronobiografias e dos estudos sobre as suas obras qualquer menção à *América Brasileira*¹. As ilustrações – capas e a ilustração interna, com cabeções, vinhetas, festões, capitulares, pingentes, molduras, florões e outros detalhes decorativos – informam que a revista estava na confluência entre a tradição e a modernidade. As capas seguem a tendência da época, a *art nouveau*, e algumas, especialmente as de Jorge Barradas, estão voltadas à tradição, ou seja, retratam alguns tipos sociais – varinas, lavadeiras, entre outros –, retomando na arte gráfica o tema dos costumes portugueses.

O traço moderno começa a aparecer nas capas e páginas desse periódico, especialmente com um retrato de Mário de Andrade, em nanquim sobre papel,

feito por Zina Aita, em 1923, o qual pertence à Coleção Mário de Andrade de Artes Plásticas, que compõe o acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo². Nesse desenho, com os signos da modernidade, como a Estação da Luz, o viaduto de Santa Efigênia e o Teatro Municipal de São Paulo, há uma persistência da *art nouveau*: os dedos alongados de Mário de Andrade. Manuel Bandeira, em carta a Mário de Andrade, fala sobre o desenho:



Antes de tudo – precisas escrever à Zina Aita. A ilustração que ela fez para as minhas “Variações” não foi trabalho pago encomendado pela redação da *América Brasileira*, mas sim colaboração afetuosa no meu poema³.

Fig. 1. Mário de Andrade, 1923, desenho de Zina Aita.

Algumas capas são significativas da busca por uma brasilidade ou latino-americanidade, tais como a de número 13, de janeiro de 1923, feita por Di Cavalcanti, a de número 25, de janeiro de 1924, com desenho de Zina Aita, e a de número 33, de setembro de 1924, com desenho de Ângelus. Nessas capas, os motivos remetem a algumas práticas culturais, como uma representação da macumba, ou às estilizações da cultura indo-americana ligadas às lendas e às tradições populares, como uma representação da Iara (com grafismos). Aqui, começa a se esboçar uma transição entre a *art nouveau* e a *art déco*.



Fig. 2. Yara, desenho de Di Cavalcanti

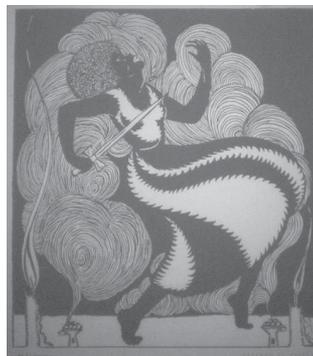


Fig. 3. Macumba, desenho de Ângelus

O período em que a *América Brasileira* está em circulação coincide com o florescimento da *art nouveau* nas artes gráficas, que é um momento de renovação e de redimensionamento do mercado editorial brasileiro. Entre as décadas de 1910 e 1930, eclode o *boom* dos periódicos ilustrados, e entre os ilustradores destaca-se Di Cavalcanti. Embora seja lembrado quase sempre pela sua participação na Semana de Arte Moderna de 1922 – como idealizador e expositor, como organizador da seção de Artes Plásticas, além de desenhar o *affiche* e a capa do programa –, e por suas pinturas de uma “sensualidade tropical”, com mulatas encantadoras e cenas pitorescas, foi também o autor de paisagens luxuriantes, fundadas, não em truques e maneirismos, mas sim numa linguagem moderna, que é antes de tudo pintura⁴.

É nesse período que desenhou a mulher *art nouveau*. Segundo análises,

Seu desenho se aproxima do trabalho de Correia Dias, mas é possível fazer comparações entre Di Cavalcanti e o inglês Aubrey Beardsley (1872-1898). São comuns os elementos decorativos, o traço ágil, a simplificação das linhas e as referências orientais. O uso do negro do nanquim em contraste com o branco do papel é inspirado nos desenhos de Beardsley para Salomé, os quais Di já conhecia desde 1916 por intermédio de João do Rio⁵.

O mito literário – Salomé – é na realidade uma criação da segunda metade do século XIX. Mas essa nova Salomé (Herodíade ou Herodias) é, sem dúvida, nutrida por todos aqueles elementos que a tradição e a literatura haviam emprestado ao tema bíblico. A figura de Salomé se distancia da história e da iconografia religiosa para encarnar o arquétipo da mulher fatal: uma deusa de grande beleza e luxúria que fascinou o mundo intelectual, entre os escritores e pintores, como Flaubert, Wilde, Huysmans, Moreau, Régnault e Van Dongen⁶. Entre os cultores desse mito literário no Brasil destacam-se Elysio de Carvalho, João do Rio e Di Cavalcanti. No miolo da *América Brasileira* aparece uma reprodução da *Salomé* de Van Dongen. Interessante ressaltar que Di Cavalcanti ilustrou dois livros do escritor irlandês Oscar Wilde (1856-1900), em 1919, *A Balada do Enforcado*, e em 1924, *Uma Tragédia Florentina*, ambos com tradução de Elysio de Carvalho e publicados por empreendimentos editoriais que contavam com a participação desse escritor alagoano, como a *Revista Nacional* e a empresa *S. A. Monitor Mercantil*⁷. Daí advém a preferência de um wildeano como Elysio pelas ilustrações de Di Cavalcanti.

A capa do número 21 da *América Brasileira*, de setembro de 1923, traz o mesmo desenho intitulado *O Festim*, cujo original pertenceu à Senhora Baby de Almeida. Para Mário de Andrade, essa ilustração se prendia “a um simbolismo

lânguido, muito de importação”. Nesse desenho, como acentua Ana Paula Simioni, está outro elemento de Beardsley, “a mulher fatal do *fin-de-siècle*” representada por



[...] um tipo andrógino, e por isso extremamente simbólico, com mãos finas e compridas invocando uma imagem satânica e misteriosa de um corpo que pode ser identificado como o de uma mulher perversa ou como um anjo decaído. A mulher fatal do *fin-de-siècle* cuja imagem mais explorada pelos artistas foi a Salomé, aparece como perversa, amoral e obscura nos desenhos de Beardsley, como portadora dos instintos reprimidos em Gustav Klimt (1862-1918) e como símbolo da tristeza e mistério, isto é, mais romantizada e enfraquecida nas obras de Di. Nesse desenho, especificamente, traça a figura da mulher (símbolo da tristeza) como um ser ambíguo (e por isso a androginia) e perverso; é o caso em que não apenas o tipo de composição da *art nouveau* está presente como ainda seu conteúdo simbólico⁸.

Fig. 4. *O Festim*, desenho de Di Cavalcanti.

Entre as capas que seguem a tendência do *art nouveau* destacam-se as de Zina Aita. Nessas capas há um elemento iconográfico bastante explorado no tratamento da imagem da mulher: os cabelos. Os cabelos, segundo Robert Goldwater, em sua obra *Symbolism*, aparecem com igual frequência na *art nouveau*, porém com outro sentido que o do simbolismo. No caso do simbolismo, o que se observa é uma tensão entre o plano material e a ordem interna da arte; busca-se por meio de linhas e cores a expressão de emoções, de significados, ao passo que na *art nouveau* não tem ambições ideístas. Antes, o movimento busca soluções para problemas decorativos, meramente expressivos: os cabelos perdem o poder simbólico e tornam-se elementos de decoração⁹.

Na edição de número 22, de outubro de 1923, Zina Aita desenhou a mulher de perfil, recurso bastante usado por outro expoente das artes gráficas do período, o tcheco residente em Paris Alphonse Mucha (1860-1939). Os arabes-



Fig. 05. Desenho de Zina Aita.

cos e a longa cauda do pavão completam a ilustração da artista, tendo como centro um perfil feminino com longos cabelos e vestido ondulante. Também, nessa ilustração, a artista está em sintonia com o estilo do norte-americano que residiu em Londres e Paris James Mc Neill Whistler (1834-1903), conhecido por seus pavões. Na capa da edição de número 30, de junho de 1924, Zina Aita denota a influência da arte japonesa, com elementos presentes nas gravuras orientais. A tendência nos seus desenhos são motivos botânicos estilizados, arabescos, ornamentos e símbolos, destacando-se em algumas capas o “medalhão”¹⁰.

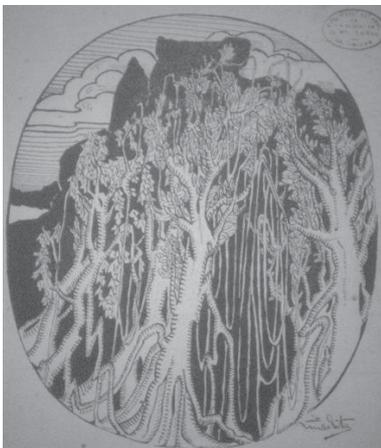


Fig. 6. Desenho de Zina Aita

Nas capas do número 23, de novembro de 1923, e do número 27, de março de 1924, os desenhos de Zina Aita acentuam a linha fina “cauliforme” do escocês Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), que era “um motivo fitomórfico, em que a verticalidade linear de seu desenho abria-se em padrões de circunvoluções e em diversos elementos articulados”. Mackintosh, bem como outros representantes da *art nouveau*, tinha preferência pela riqueza de padrões em arabesco¹¹.

Os artistas gráficos do período, entre os quais Di Cavalcanti e Zina Aita, foram influenciados pelos trabalhos de Beardsley, Mucha e Whistler, entre muitos outros. Entretanto, temos que ressaltar a importância da Inglaterra, com os trabalhos de Beardsley e Edward Burne-Jones (1833-1898), que com Mackintosh publicaram na revista inglesa *The Studio* (lida inclusive por Monteiro Lobato), que serviu de modelo para alguns artistas gráficos do eixo Rio–São Paulo. Essas obras estavam impregnadas de um forte simbolismo finissecular¹².

Entre os ilustradores da *América Brasileira*, Di Cavalcanti pode ser considerado o pintor da vida moderna brasileira, tal como Constantin Guys (1805-1892), descrito por Charles Baudelaire. Di foi dândi, repórter, jornalista, ilustrador de revistas e livros, pintor, caricaturista, desenhista; publicou o álbum de crítica social *A realidade brasileira* (1933-1934) e fixou os tipos da noite e do universo boêmio no álbum *Fantoches da meia-noite* (1921)¹³.

Quanto a Barradas, além de pintor, ceramista, cronista, decorador, ilustrou importantes periódicos em Portugal, com destaque para várias capas de *ABC*, *Europa*, *Revista Portuguesa*, *Atlântida*, entre outros. Segundo um analista, ele

estava em consonância com a “maioria dos artistas da dita primeira geração do modernismo português, a sua atividade decorria entre o desenho humorístico, a ilustração magazinesca, a pintura, a cenografia para os palcos da revista e, com menor solicitação, o cartaz, a publicidade, a ilustração de livros e de partituras das cançonetas da moda”¹⁴.

Em conferência na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa, Barradas assim descreveu a sua vinda ao Brasil:

Em 1923 parti para o Brasil, da família me despedi para não mais voltar. [...] Em Pernambuco, onde expus desenhos e guaches, travei conhecimento com Gilberto Freyre e José Lins do Rego. Foram companheiros encantadores, com eles muito convivi e deles guardo impagável recordação. Antes escrevia Gilberto Freyre que eu fora imprudentemente audacioso e atrevido porquanto não me fizera acompanhar dos testemunhos abonatórios passados por Dr. Júlio Dantas ou João de Barros. No Rio de Janeiro e em São Paulo expus também. Dispunha-me então a lançar-me na aventura da permanência; verifiquei, porém, que tal aventura era impossível. Eu tinha raízes européias profundas. Por essa razão fundamental não fora talhado para as cruzes e maneiras da luta americana. Eu era, enfim, um português sentimental todo feito de saudade e brandura. Nasceria vizinho da França, da Itália e da Espanha; no Brasil senti que distanciar-me delas era como separar-me de mim. [...] Se parti pobre, pobre regresssei, porém mais rico de experiência¹⁵.



Nessa evocação da sua estada no Brasil, nem sequer menciona as capas que executou para a *América Brasileira*. A melhor análise sobre a sua obra artística – *Jorge Barradas*, de António Rodrigues – menciona mostras realizadas no Brasil sobre motivos portugueses, como a do Real Gabinete Português de Leitura na cidade do Recife e no Rio de Janeiro, a do Liceu de Artes e Ofícios e a do salão térreo da Rua Libero Badaró, número 90 (sic! 111) na cidade de São Paulo, além de fazer algumas capas da revista *Para Todos*.

Fig. 7. Capa do Catálogo da Exposição Jorge Barradas, São Paulo, 1923.

Sobre a sua exposição no Real Gabinete Português de Leitura em Recife, o *Diário de Pernambuco* publicou, além de notas na seção *Artes & Artistas*, dois artigos, um de Aníbal Fernandes e outro de Gilberto Freyre. Muito embora as notas e o primeiro artigo ressaltem a baixa presença de visitantes na exposição, todos exaltam as qualidades da obra do artista e enfatizam a presença do caráter português: “Barradas é a terra, é a gente, é a vida portuguesa palpitando em pedaços de tela”.

Um articulista o compara ao poeta português António Nobre, que fez de um verso uma ode à terra portuguesa e conclamava “Qu’ é dos pintores do meu país extranho,/Onde estão elles que não vêem pintar?”. A resposta A. Fernandes encontrou nas telas de Barradas com as varinas, os arrais, as mulheres vendedoras de laranja, os noivos de aldeia, os pescadores, as lavadeiras, os cegos da viola, as mulheres das castanhas, as floristas e as tricanas de Coimbra.

Elle é especialmente o pintor dos humildes, dos pequeninos, dos soffredores, desses vagabundos sentimentaes que perambulam pelas vielas, que dormem ao relento e que passam fome, ou flores do vicio como essa “Grancinda” em cuja booca paira um sorriso de tentadora malicia. [...] Pintando largamente, com uma visão perfeita e equilibrada, um elevado gosto esthetico, sabendo desenhar e sabendo ver (Leonardo disse que a vista era o mais intellectual dos sentidos) Jorge Barradas é um verdadeiro artista, dos mais completos que tenho tido occasião de admirar¹⁶.

Ao contrário de Fernandes, Gilberto Freyre não sentiu muito entusiasmo com a exposição de Barradas, a começar pela frequência e pela pouca venda dos quadros. “Economicamente, sua exposição foi um grande fiasco”, afirmou Freyre enquanto procurou enfatizar o aspecto ingênuo do jovem artista português. Todavia, com quase duas semanas de exposição, as notas informam o aumento de visitantes e uma maior quantidade de obras vendidas. O sociólogo pernambucano, sempre atento ao patrimônio cultural, chama a atenção para “a mais deliciosa das telas que trouxe o sr. Barradas – a que representa o interior da capella de Jesus – foi num instante adquirida”.

Freyre teceu duras críticas ao temperamento de Barradas e ao naturalismo na pintura: “sem nenhum senso de oportunidade”, falta-lhe “o ar dum grande pintor, falta-lhe ao porte, convicção”, e também aos comentários de que o artista traria a síntese como novidade em sua obra. Quanto ao naturalismo, chamou a atenção que “É preciso esquecer que a mania *analytica* do naturalismo foi apenas a mania dum período; e que mesmo em pleno naturalismo houve um Whistler. [...] uma reacção paradoxalmente anti-artística a de copiar a natureza em seu

estado bruto, repeti-la, com toda a sua massa de pormenores e todo o seu peso”. No entanto, acaba por finalizar, nos dois últimos parágrafos do artigo, afirmando que “o sr. Barradas consegue ser simples dando a falsa impressão de consegui-lo sem esforço” e que “sente das cores o que ellas teem de mais intimo e de mais poderoso: os valores emocionaes”. O sociólogo de Apipucos, ao ressaltar em Barradas “um voluptuoso da cor”, antecipa a sua tese calcada na plasticidade da cultura lusa: “sua atitude para com a cor é antes oriental que occidental, o que aliás não deve surpreender num filho dessa Lisboa cheia de sol, onde o árabe deixou um pouco de si próprio e distillou um tanto da sua volúpia”¹⁷.

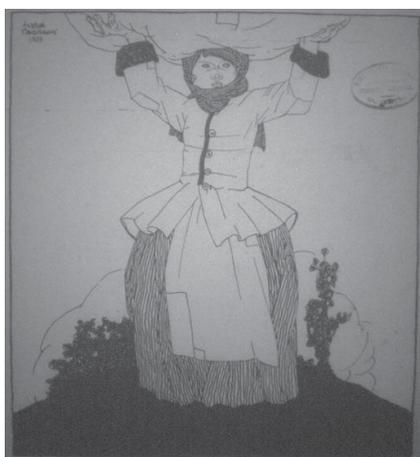


Fig. 8. Desenho de Jorge Barradas

Convém ressaltar que o introdutor de Barradas no Brasil foi o escritor português António Ferro (1895-1956), muito ligado aos modernistas paulistas, o qual participou da renovação literária portuguesa com o grupo da *Orpheu: Revista Trimestral de Literatura – Portugal e Brasil* (1915) e foi diretor do Secretariado de Propaganda Nacional sob o salazarismo, do qual resultou *Atlântico: Revista Luso-Brasileira* (1942-1945). Entretanto, toda a argumentação para justificar a sua volta à terra natal está estribada

numa característica identitária da alma portuguesa: a filosofia do saudosismo, que teve ampla divulgação na revista *A Águia* (1910-1932), publicada na cidade do Porto, órgão do movimento da Renascença Portuguesa, especialmente sob a direção de Teixeira de Pascoaes (1877-1952)¹⁸. A apresentação de António Ferro no catálogo da mostra sobre “motivos portugueses”, na cidade do Recife, reforça o perfil da identidade lusa: “ter um quadro de Jorge Barradas, em casa, é ter uma imagem de Portugal, a quem rezar nas horas de saudade”. Daí o apelo sentimental que imprimiu à exposição e à colônia portuguesa radicada nos trópicos¹⁹.

O que Barradas apresentou na *América Brasileira* foram cenas identificadas com o realismo/naturalismo, como as capas do número 24, de dezembro de 1923, e do número 32, de agosto de 1924, que podem ser identificadas como de um tipo social ou de uma cena de costumes portuguesa cuja origem está na gravura de costumes românticos, mais do que nas linguagens modernas que pontificavam com as vanguardas européias antes da Primeira Guerra Mundial²⁰.

Os desenhos de Barradas compõem cinco capas do periódico de Elysio de Carvalho, e o miolo da revista da edição de número 22, de outubro de 1923, contém uma reprodução da capa do catálogo da *Exposição Jorge Barradas*, que se realizou em São Paulo, naquele ano, na qual reproduz um tipo social: uma vendedora típica dos bairros populares de Lisboa.

O que Barradas soube desenhar com muita propriedade foram as varinas – vendedoras de peixe –, que povoaram a imaginação dos habitantes da bucólica Lisboa do início do século XX. Essas vendedoras foram descritas com um olhar etnográfico por Gilberto Freyre, com os “pés descalços”, o “colorido dos seus vestidos”, “mais para oriental do que para o europeu”, com “sua técnica um tanto arcaica de carregar peixe”, “pois as varinas são a seu modo bailarinas e não apenas vendedoras de peixe. Descem as ladeiras com uns pés e umas graças de corpo inteiro de quem caminhasse dançando ou bailando não ‘para inglês ver’ mas para seu próprio gozo de portuguesas autênticas”. Para o sociólogo pernambucano, a cidade de Lisboa é irreconhecível sem as varinas: “sem a cor, a graça, o escândalo no sentido quase bíblico da palavra, que elas ainda dão às ruas do velho burgo”²¹.

Após o retorno de Barradas a Portugal, continuam a aparecer capas de sua autoria, como nas edições de fevereiro, abril e agosto de 1924, todas compostas de figuras femininas, estando as capas dos números 26 e 28 mais próximas da *art déco*. A de número 26, de fevereiro de 1924, aproxima-se de uma mulher burguesa; e a edição de número 28, de abril de 1924, é uma representação de uma camponesa, cuja figura contém traços geométricos, portanto, com traços bem modernos, o que a diferencia dos desenhos anteriores.



Fig. 9. Desenho de Jorge Barradas

O que movia os intelectuais lusófilos era a preservação e o respeito aos valores da cultura portuguesa, como Elysio de Carvalho, que imprimiu ao seu periódico uma identificação com a ex-metrópole ibérica. Durante o ano de 1922, em que se comemorou o centenário da Independência do Brasil, aparece o número inaugural da *América Brasileira*. Almáquio Dinis publicou *A perpétua metrópole*, e Elysio de Carvalho, *Os bastiões da nacionalidade*, no qual não só se insurgia contra “o nacionalismo artificial, apaixonado e agressivo”, que continha

“um grande prurido de antipatias contra os portugueses”, como destruía, “uma por uma, todas as graves acusações que se faziam aos portugueses”²².

As revistas literárias, de perfil mais especializado, localizam o moderno brasileiro num universo filosófico-conceitual, detendo-se na discussão sobre os significados da arte, da estética e do pensamento modernos em consonância com a brasilidade. Mônica Pimenta Velloso chamou a atenção para que,

se houve uma “rejeição” à influência portuguesa, por exemplo, essa rejeição faz parte do processo conflituoso que marcou a instauração da nossa modernidade. Por trás da negação e da rejeição há uma existência a ser reconhecida e analisada. No imaginário social da época, Portugal acabou representando esse aspecto problemático da memória, devido à sua própria condição de “país colonizador”²³.

Reside aqui a importância da *América Brasileira* no enaltecimento da “pátria de Camões” e do “gênio luso”, no ano da comemoração do centenário da Independência do Brasil. Por isso, a importância do artigo de Elysio de Carvalho *O libello nativista contra os portugueses*, no qual o escritor, com uma retórica grandiloquente, conclama os brasileiros a “amar Portugal”, tal qual o escritor e historiador português Carlos Malheiro Dias (1875-1941), que conclamou na sua “Carta aos estudantes portugueses”: “Moços da minha terra, amemos o Brasil, como amemos Portugal”. A revista estava engajada no combate ao sentimento antilusitano que estava infiltrado na sociedade brasileira, daí a atitude do seu diretor contra a idéia de um “vício lusitano” que propunha que os portugueses residentes no Brasil amavam mais a Portugal do que o atual país de residência; que tomavam tudo o que fosse do brasileiro; que enviavam suas fortunas feitas no Brasil para Portugal; e carregavam as mazelas provenientes do elemento português, considerado raça inferior. Para enfrentar a lusofobia, conclamou o escritor “aos portugueses devemos [...] a grandeza da terra, unida e identificada pelo sangue e pelo espírito da pátria, e a opulência da nacionalidade”²⁴.

O caráter lusófilo da revista espelhava muito da personalidade do seu editor, o qual defendia a positividade da colonização portuguesa: pela manutenção da unidade territorial e pela herança das características lusitanas, incluindo aí a raça forte que teria contribuído com as melhores qualidades existentes nos brasileiros. Tal opinião era compartilhada por outros colaboradores do periódico, como Victor Viana em *O Brasil maior país da terra*²⁵. No afã de “formar a intimidade luso-brasileira” no contexto dos nacionalismos modernos, a historiadora Maria Bernardete Ramos Flores, em seu estudo *A intimidade luso-brasileira: nacionalismo e racialismo* mostrou que “o discurso intelectual procurava configurar a nação em bases raciais, o Brasil lançava mão da história da coloni-

zação portuguesa para definir a etnia luso-brasileira; Portugal potencializava sua imagem virtual de ‘berço de descobridores e criadores de nações’²⁶.

O papel da *América Brasileira* no bojo das revistas literárias não pode ser visto como na “contramão” do moderno brasileiro. A análise de Mônica Pimenta Veloso em *As modernas sensibilidades brasileiras* chamou a atenção para uma leitura atenta das revistas literárias e de humor na Primeira República, que é imprescindível que elas sejam pensadas na sua dupla dimensão: como fonte e como objeto de análise. Sob essa perspectiva, é possível percebê-las na sua complexa historicidade e articulações específicas que estabelecem em relação ao moderno:

Na dinâmica modernista brasileira, o sentido do moderno mostra-se bastante polêmico, impondo-se pelo seu caráter polisêmico. Se de um lado, ele é prontamente associado à materialidade das conquistas científico-tecnológicas e ao desenvolvimento do processo urbano-industrial, de outro, é marcante a sua vinculação à esfera das idéias e das representações, enfatizando-se a urgência de construir um “modo de ser nacional”, capaz de traduzir o pensamento brasileiro e o lugar desse no contexto civilizatório internacional. As revistas apresentam-se como órgão de ponta na construção, veiculação e difusão do ideário moderno. São elas que ajudam a forjar a moderna sensibilidade brasileira, abrindo-se para diferentes leituras e sentidos²⁷.

Nesse sentido, a *América Brasileira* pode ser vista como um vetor de percepções e conceitos intelectuais, procurando, assim, equacionar a inteligibilidade da tradição e da modernidade brasileiras, não excludentes num momento de fervor nacionalista. As ilustrações de Jorge Barradas com as suas figuras femininas representando as vendedoras dos bairros populares de Lisboa propiciaram aos leitores da revista uma pequena amostra de cenas de costume da iconografia portuguesa. Uma analista questiona: “até que ponto o imaginário da época não estaria considerando problemática a inclusão do patrimônio cultural ibérico”. A resposta encontra-se na maneira como os portugueses e espanhóis pensaram a modernidade sob a égide do tradicionalismo latente na cultura ibérica²⁸.

Na *América Brasileira* tanto nos artigos quanto na linguagem visual, existe uma imbricação entre a tradição e a modernidade. António Rodrigues mostrou que a obra de Jorge Barradas estava calcada na tradição oitocentista portuguesa, o que levou alguns críticos da época a dizer que “em suas telas inspiradas em motivos humildes [...], com a bizarra mais equilibrada visão da cor, acaba de provar que é possível fazer modernismo sem especulação e que o equilíbrio é uma noção apreciável”. O próprio artista concordava com a crítica e afirmava

que seus trabalhos eram apresentados como “modernos, mas sem desvairamentos futuristas”²⁹. A *América Brasileira*, entre outros periódicos, participou dessa mudança das artes gráficas no Brasil e imprimiu um padrão de visualidade que marcou indelevelmente a cultura impressa no Brasil.

Recebido em 13 de junho de 2008

NOTAS

¹ Com exceção de GRINBERG, Piedade Epstein (Org.). *Di Cavalcanti: um mestre além do cavelete*. São Paulo: Metalivros, 2005, p. 133.

² Retrato de Mário de Andrade, 1923, em nanquim sobre papel, medindo 28,1 cm x 21,9 cm, assinado e datado no canto inferior direito << Zina Aita – 1923 >>. In: BATISTA, Marta Rossetti; LIMA, Yone Soares de. *Coleção Mário de Andrade: Artes Plásticas*. 2. ed. São Paulo: IEB/USP, 1998, p. 11.

³ Carta de Manuel Bandeira para Mário de Andrade, datada do Rio de Janeiro, Natal de 1923. In: MORAES, Marcos Antonio (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP/IEB, 2000, p. 112. O poema de Manuel Bandeira encontra-se sob o título *Variações sobre o nome de Mário de Andrade* e foi publicado em *Mafuá do Malungo* (1948).

⁴ FERREIRA GULLAR. A modernidade em Di Cavalcanti. In: *Di Cavalcanti (1897-1976)*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2006, p. 12.

⁵ CANTARELLI, Ligia Cosmo. *A belle époque da editoração brasileira: um estudo sobre a estética art nouveau nas capas de livros do início do século XX*. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – USP/ECA, São Paulo, 2006, p. 73-74; e SIMIONI, Ana Paula C. *Di Cavalcanti ilustrador: a trajetória de um jovem artista gráfico na imprensa (1914-1922)*. São Paulo: Sumaré/Fapesp, 2002, p. 30-31.

⁶ Vide DOTTIN, Mireille. Salomé. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora/Brasília: Editora UNB, 1997, p. 805-812.

⁷ Elycio de Carvalho também traduziu *Poemas em Prosa* (1920) de Oscar Wilde, com prefácio de Ronald de Carvalho e desenhos de Correia Dias, numa edição de 505 exemplares numerados.

⁸ SIMIONI, op. cit., p. 114-115. Segundo consta, o original *O Festim* pertenceu à Dona Baby de Almeida. In: LIMA, Yone Soares de. *A ilustração na produção literária: São Paulo – década de vinte*. São Paulo: IEB/USP, 1985, p. 171-172.

⁹ SIMIONI, op. cit., p. 118-119.

¹⁰ CANTARELLI, op. cit., p. 78-81.

¹¹ *Ibidem*, p. 46.

¹² SIMIONI, op. cit., p. 105.

¹³ BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: TEIXEIRA COELHO (Org.). *A modernidade de Baudelaire*. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 159-212. Esse artigo foi publicado postumamente em *L'Art Romantique*, em 1869.

¹⁴ RODRIGUES, António. *Jorge Barradas*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 30. (Col. Arte e Artistas).

¹⁵ BARRADAS, Jorge. Conferência na SNBA, em 29 de novembro de 1963, e no Clube Távola Bicuda, em 16 de maio de 1964. In: *Diário de Lisboa*, Lisboa, 5 de dezembro de 1963, *apud* RODRIGUES, op. cit., p. 129.

¹⁶ FERNANDES, A. Jorge Barradas. *Diário de Pernambuco*, Recife, 24 abr. 1923.

¹⁷ FREYRE, Gilberto. *Diário de Pernambuco*, Recife, 27 maio 1923.

¹⁸ LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

¹⁹ RODRIGUES, op. cit., p. 55.

²⁰ RODRIGUES, op. cit., p. 54-56.

²¹ FREYRE, Gilberto. *Aventura e rotina*: sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de caráter e ação. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio/Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1980, p. 49-51. A primeira edição é de 1953.

²² SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português*: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações. Campinas: Unicamp, 2004, p. 77.

²³ VELLOSO, Mônica. As raízes ibéricas do modernismo brasileiro. *Ipotesi: Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, v. 4, n. 1, jan./jun. 1999, p. 61.

²⁴ CARVALHO, Elysio de. O libello nativista contra os portugueses. *América Brasileira*, Rio de Janeiro: Monitor Mercantil, ano I, n. 8, jul. 1922, p. 11. Não por acaso, Carlos Malheiro Dias publicou um livro sobre a *História da Colonização Portuguesa no Brasil* (1921).

²⁵ VIANA, Victor. Brasil o maior país da terra. *América Brasileira*, Rio de Janeiro: Monitor Mercantil, ano I, n. 1, dez. 1921, p. 14.

²⁶ FLORES, Maria Bernardete Ramos. A intimidade luso-brasileira: nacionalismo e racialismo. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos; SERPA, Êlio; PAULO, Heloisa (Org.). *O beijo através do Atlântico: o lugar do Brasil no panlusitanismo*. Chapecó: Argos, 2001, p. 359.

²⁷ VELLOSO, Mônica Pimenta. As modernas sensibilidades brasileiras: uma leitura das revistas literárias e de humor na Primeira República. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/document1500.html>. Acesso em: 20 mar. 2007, p. 3.

²⁸ VELLOSO, Mônica Pimenta. *As raízes ibéricas do modernismo brasileiro*, p. 61.

²⁹ RODRIGUES, op. cit., p. 54.