

Paris 1923: trânsitos de sociabilidade em *cabarets* antropofágicos

[*Paris 1923: circulations of sociability in anthropophagic cabarets*

Ricardo Gaiotto de Moraes[†]

[ANDRADE, Gênese (Org.). *1923: os modernistas brasileiros em Paris*. São Paulo: Editora Unesp, 2024.

RESUMO • Analisamos o livro *1923: os modernistas brasileiros em Paris*, destacando sua contribuição para compreender as dinâmicas culturais dos artistas brasileiros que se instalaram na Paris dos anos 1920. Além de investigar as trocas transnacionais de figuras como Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Rego Monteiro, Sérgio Milliet e Heitor Villa-Lobos, que negociaram seu lugar no modernismo internacional e divulgaram os colegas brasileiros, a obra revela trânsitos culturais entre artistas brasileiros e franceses, passando por temas como a (in)submissão a expectativas europeias de “exotismo” e o potencial do incipiente modernismo brasileiro em também afetar artistas franceses. • **PALAVRAS-CHAVE** • Modernismo brasileiro; Paris 1923; crítica cultural. • **ABSTRACT** • We

analyze the book *1923: os modernistas brasileiros em Paris*, highlighting its contributions to understanding the cultural dynamics of Brazilian artists who settled in 1920s Paris. In addition to investigating the transnational exchanges of figures such as Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Rego Monteiro, Sérgio Milliet, and Heitor Villa-Lobos, who negotiated their place in international modernism while promoting their Brazilian peers, the book reveals cultural circulations between Brazilian and French artists, addressing themes such as (non)submission to European expectations of “exoticism” and the potential of early Brazilian modernism to influence French artists. • **KEYWORDS** • Brazilian modernism; Paris 1923; cultural criticism.

Recebido em 4 de março de 2025

Aprovado em 7 de abril de 2025

MORAES, Ricardo Gaiotto de. Paris 1923: trânsitos de sociabilidade em *cabarets* antropofágicos. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 90, 2025, e10744.



Seção: Resenha

DOI: 10.11606/2316901X.n90.2025.e10744

† Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, Florianópolis, SC).

Um ano depois de participarem da Semana de Arte Moderna, alguns dos modernistas se instalaram em Paris. Paulo Prado, um dos maiores entusiastas e mecenas da Semana de 22, considerava esse momento na capital francesa como uma continuidade do empreendimento que lançou a Semana. É sobre esse trânsito modernista que trata o livro *1923: os modernistas brasileiros em Paris* (Editora Unesp, 2024), organizado por Gênese Andrade.

Os protagonistas do livro são os artistas modernistas provenientes do Brasil que se encontravam instalados em Paris no ano de 1923 sob circunstâncias diversas. Ricos e mantidos às próprias custas estavam Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade – o casal Tarsivaldo. Com bolsa do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, mantinham-se Victor Brecheret e Anita Malfatti e, com apoio do governo brasileiro, Heitor Villa-Lobos. Recebendo magra remuneração do jornal *Correio da Manhã*, viviam Di Cavalcanti e sua esposa, Maria. Completam o grupo Sérgio Milliet e Vicente do Rego Monteiro, este já em Paris desde 1921, além dos visitantes Paulo Prado e Olívia Guedes Penteado.

O livro tem como foco descrever e reconstituir os movimentos desses artistas em Paris para investigar nexos interpretativos acerca das sociabilidades constituídas na e a partir da convivência na capital francesa. O contato com esse universo não era tarefa simples – destacam-se os esforços desses atores que se desdobravam em várias ações para fazer a própria obra circular naquela que era a capital cultural do mundo, estabelecer contatos com artistas franceses para alguns, mediar contatos entre os colegas brasileiros e estrangeiros, informar ao público interessado sobre as notícias culturais parisienses. Esse movimento cultural de negociação entre mundos, com relações nem sempre simétricas entre centro e periferia – como diríamos hoje –, é organizado por Gênese Andrade em duas partes.

Na primeira, “Impressões de Paris”, estão conferências, crônicas e outros textos escritos por Oswald de Andrade, Di Cavalcanti e Sérgio Milliet, publicados originalmente em periódicos como *Revue de l'Amérique Latine*, *Correio da Manhã*, *Correio Paulistano* e *Ariel: Revista de Cultura Musical*. Alguns desses textos são inéditos em livro, dois – “L’effort intellectuel du Brésil contemporain”, de Oswald de Andrade, e “La poésie moderne au Brésil”, de Sérgio Milliet – são acompanhados das respectivas traduções. Assim nessa parte inicial, o leitor pode tanto ler pela primeira vez a produção em jornal de Di Cavalcanti e Sérgio Milliet quanto se surpreender com a

conferência de Oswald de Andrade na Sorbonne, agora traduzida em sua totalidade, questionando-se acerca do valor simbólico da conferência que fora anunciada em carta para Mário de Andrade desta maneira: “Antevéspera da Sorbonne – Ando subornado pela emoção” (p. 128).

Na segunda parte do livro, “Paris é uma festa brasileira?”, o leitor está diante de capítulos escritos por experientes pesquisadores do modernismo brasileiro, que garantem unidade ao conjunto, contextualizando os documentos da primeira parte tanto do ponto de vista das circunstâncias quanto em relação às narrativas e personagens a que se referem, e discutem criticamente as implicações do trânsito cultural. Engana-se, no entanto, quem pensa que encontrará nos textos uma visão homogênea sobre a sociabilidade modernista. A exemplo do que fez no excelente *Modernismos 1922-2022* (1922), coletânea de textos de crítica literária contemporâneos e sobre a Semana de Arte Moderna e seus desdobramentos, a seleção e a organização cuidadosas feita por Gênese Andrade confere unidade temática ao mesmo tempo que aponta para a diversidade de pontos de vista.

Para além do interesse pela descrição dos episódios – como os jantares oferecidos pelo embaixador, os encontros com poetas e artistas franceses que Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Sérgio Milliet lograram desfrutar –, os capítulos visam refletir sobre os jogos de sociabilidade da incursão de certo modernismo em Paris e também pensar na via de mão dupla que essa sociabilidade representava, respondendo a perguntas como: qual era a repercussão em Paris do modernistas brasileiros? Em que medida a repercussão e a expectativa engendrada nesse outro espaço contribuíram para mudanças de estilona própria produção desses modernistas? Quais as vias de valorização do capital simbólico desses modernistas brasileiros quando voltaram ao Brasil? As reflexões acerca dessas questões são encaminhadas no decorrer dos capítulos, geralmente se associando os textos da primeira parte a pesquisas desenvolvidas pelos/as autores/as.

No primeiro capítulo da segunda parte, “1923 e os modernistas no primeiro e movimentado ano de Souza Dantas como embaixador em Paris”, Orlando de Barros e Fábio Koifman analisam, por meio da consulta detalhada a periódicos e relatos, como o embaixador organizava encontros entre artistas e intelectuais brasileiros e franceses, destacando o papel que ele desempenhou na articulação de uma estratégia de diplomacia cultural. Um exemplo emblemático foi a participação do embaixador na criação do “curso de estudos brasileiros” na Sorbonne, cuja aula inaugural foi marcada pela frase de Georges Dumas: “Finalmente, eis o Brasil na Sorbonne!” (p. 233).

Fez parte desse curso a conferência “L’effort intellectuel du Brésil contemporain”, que Oswald de Andrade proferiu apresentando a literatura brasileira moderna e destacando os desdobramentos estéticos da Semana de Arte Moderna. Pouco depois, um almoço organizado por Souza Dantas no restaurante Chez Joseph reuniu representantes da vanguarda artística francesa e brasileira: do lado francês, participaram nomes como Jules Romains, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Darius Milhaud, Fernand Léger e André Lhote; do brasileiro, Oswald de Andrade, Pinheiro Júnior, Sérgio Milliet, Tarsila do Amaral, Vicente Rego Monteiro, Victor Brecheret e Souza Lima. O artigo evidencia como a atuação de Souza Dantas não apenas favoreceu a projeção internacional do modernismo brasileiro, mas também

contribuiu para a construção de uma imagem do Brasil como nação moderna, por meio de ações diplomáticas alinhadas a estratégias de valorização simbólica, embora a consulta recorrente do ensaio a material da imprensa brasileira deixe em aberto como se dava a recepção dessas ações pelos franceses.

No capítulo seguinte, “Os artistas brasileiros nas exposições inaugurais da Maison de l’Amérique Latine em Paris, em 1923 e 1924”, Michele Greet discute os critérios eurocêntricos para reconhecer a autenticidade da arte latino-americana, com base em duas exposições organizadas pelas recém-fundadas Académie Internationale des Beaux-Arts e Maison de l’Amérique Latine, com obras de artistas de vários países da América Latina.

Segundo Greet, as obras expostas em 1923 não corresponderam ao desejo do público francês de encontrar um exotismo tropical autêntico porque optaram por dialogar com as linguagens do modernismo europeu, ainda que, no caso dos brasileiros, com exceção de Tarsila do Amaral – que apresentou um retrato de Oswald de Andrade com traços cosmopolitas –, Anita Malfatti, Victor Brecheret e Rego Monteiro, os artistas tenham integrado elementos de referência brasileira em suas produções.

A exposição de 1924 gerou repercussão semelhante. As críticas se voltaram à suposta falta de originalidade e ao excesso de esmero técnico, considerados incompatíveis com uma arte autóctone. Críticos como Raymond Cogniat e Henri Clouzot buscavam definir os padrões da arte latino-americana com base em expectativas que, segundo Greet, tinha relação mais com “fantasias europeias de um primitivismo autêntico e inalterado do que com a realidade de uma cultura que era o resultado de centenas de anos de domínio colonial espanhol e português” (p. 276).

A postura colonial dos críticos – diríamos hoje – faz observar que o reconhecimento de uma obra nos circuitos parisienses envolvia reconhecer os padrões desejados e estratégias de sociabilidade. Para Michele Greet, após a exposição de 1924 e sua repercussão, artistas brasileiros como Tarsila do Amaral e Rego Monteiro passaram a incorporar mais explicitamente, em suas obras, representações da “moderna identidade brasileira” como forma de se destacar no cenário mundial. De certa maneira, souberam captar os critérios que orientavam o reconhecimento de uma arte autenticamente latino-americana do ponto de vista dos interlocutores franceses.

Para Jorge Schwartz, que assina o texto “Rego Monteiro: Paris, 1923”, o livro *Légendes, croyances et talismans des indiens de l’Amazone* (1923) conseguiu captar o reconhecimento da crítica francesa. Além da beleza plástica, Rego Monteiro soube usar, na obra, o “desenho abstrato e geométrico das culturas ameríndias”, baseado nas leituras que tinha sobre a tradição indígena da ilha de Marajó, respondendo, assim, a novas necessidades das artes no velho mundo, que buscava a essencialidade do primitivismo. Segundo Jorge Schwartz, *Légendes* configuram um movimento unidirecional, que leva da floresta amazônica à civilização parisiense. Rego Monteiro atuaria, portanto, como tradutor de uma mitologia indígena para o público francês.

Carlos Augusto Calil, em “O rapaz mais simples do mundo”, trata da amizade ao nos contar como Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral se aproximaram mais de Blaise Cendrars do que de figuras como Jean Cocteau, Jules Romains ou Ivan Goll. A proximidade com o poeta francês está registrada na correspondência de Oswald

e Tarsila. Ele conta, em carta a Mário de Andrade, que jantará “*lundi com Cendrars, dans la maison*” (p. 311), ou seja, na casa de Cendrars. Ela, por sua vez, escreve à família comentando que o “maior poeta francês atual: o mutilado de guerra Blaise Cendrars que com toda a sua incontestada grandeza é o rapaz mais simples do mundo” (p. 312). Além da intimidade, o vínculo com o poeta resultou em um convite – aceito – para visita ao Brasil no ano seguinte. Durante a visita, é levado pelo grupo modernista na famosa viagem a Minas Gerais. Ainda em 1924, Cendrars publicou *Feuilles de routes*, cuja capa trazia a imagem de *A negra*, quadro de Tarsila do Amaral, que se alinhava ao interesse do poeta pela explosão da arte negra.

Alecsandra Matias de Oliveira, em “Axexê da negra”, propõe uma leitura a contrapelo justamente do quadro *A negra*, de Tarsila, a partir da crítica à perspectiva da “arte branco-brasileira”. A autora busca compreender como se insere, dentro do “jogo artístico”, o projeto arquitetado a partir da Semana de Arte Moderna, que pretendia forjar uma brasilidade calcada nas ousadias das vanguardas europeias e dos temas nativos, forçando a alteridades e segregando artistas e obras que não se enquadravam nesse projeto.

Ela traça, então, um histórico do interesse dos artistas modernistas franceses, como Fernando Léger – interlocutor de Tarsila do Amaral –, pelos artefatos africanos, o que deu origem ao “negrismo”. Em contexto semelhante, também foi produzida *A negra*, de Tarsila do Amaral, quadro elaborado a partir de inovações técnicas, cujo tema inspirador seria, nas palavras da própria artista: “reminiscência de ter conhecido uma daquelas antigas escravas, quando eu era menina de cinco ou seis anos [...] ela tinha os lábios caídos e os seios enormes” (p. 338). Para Oliveira, a desproporção dos lábios e dos seios da personagem exclui sua humanidade e inviabiliza a possibilidade de identificação com a figura, o que faz de *A negra* uma “obra-problema” (p. 339). Assim, Tarsila ofereceria, de acordo com a autora, ao meio parisiense “a confraternização racial na ideologia de dominação do latifúndio” (p. 339).

Parece-me indispensável pontuar a maneira como o livro comporta posições díspares em relação ao que discute – esse é o caso das leituras sobre *A negra*. O texto de Alecsandra Matias de Oliveira atualiza e debate o tema a partir de questões contemporâneas incontornáveis, como a discussão sobre o racismo estrutural. Aliás, as escolhas primorosas da organizadora de 1923 se completam pela maneira como, na introdução do livro, faz ressalvas à conferência de Oswald de Andrade identificando a forma pouco crítica como ele se refere aos colonizadores.

Outro capítulo sobre Tarsila do Amaral é “A caipirinha e o francês: Tarsila do Amaral e a devoração da modernidade via Fernand Léger”, no qual Tadeu Chiarelli registra o contato da artista com a pintura de Fernand Léger assim que ela chega a Paris, analisando o processo de deglutição realizado por Tarsila. Segundo o autor, a pintora retira da modernidade de Léger “qualquer resquício de circunstância, de contingência, de história” e devolve “uma poética ainda colada ao mito ancestral (a ex-escravizada, como ‘a’ negra ou a ‘caipirinha’; São Paulo como aldeia), que resiste ao embate com o tempo” (p. 356), pelo menos do ponto de vista formal, diríamos.

Thiago Gil Virava, em “A vida é um bailado cubista: Brecheret e Di Cavalcanti em Paris”, retoma o mote oswaldiano de que o estágio com os pintores cubistas representava um período de “exercício militar” para os modernistas do Brasil em

Paris. De acordo com autor, essa obrigatoriedade foi cumprida por Victor Brecheret e Di Cavalcanti em situações e de maneiras diferentes. Brecheret precisava necessariamente inscrever suas obras em salões, pois era bolsista do pensionato paulista e tinha compromissos a cumprir; já Di Cavalcanti, que não era bolsista, não tinha essa exigência e não apresentou nenhuma pintura em salões nesse período.

Assim, enquanto a apropriação cubista de Brecheret se executa na escultura, é nos textos publicados na imprensa que Virava encontra em Di Cavalcanti o *cabaretier-cronista*, adepto das justaposições cubistas na escrita. O cronista se aproximaria de um cubismo popular, em “comunicação direta com o mundo do circo, dos cabarés e dos esportes, como o futebol e o boxe” (p. 367-368). O autor identifica adesão ao cubismo na passagem de uma crônica enviada por Di Cavalcanti ao *Correio da Manhã* em 4 de novembro de 1923: “Eu tenho uma profunda ojeriza à palavra humanidade” (p. 379). Na sequência, ele explica: “humanidade, todo universal, consciência, são coisas que atrapalham e não podemos pôr num bailado. E a vida é um bailado cubista” (p. 379).

Dentre os brasileiros em Paris, Sérgio Milliet é quem desponta como mediador entre os modernistas de lá e de cá – pelo menos é o que sugerem Regina Salgado Campos e Valter Cesar Pinheiro no cuidadoso “Sérgio Milliet em 1923: cartas, crônicas e poemas de Paris”, no qual analisam as cartas trocadas entre o autor e Mário de Andrade. Milliet foi quem apresentou Mário de Andrade a Ivan Goll, iniciando uma troca profícua entre os dois autores, e admitiu ser uma alegria para ele saber que conseguiu estabelecer mais uma “ponte literária entre o grupo e o Paris interessante” (p. 388). Além disso, na correspondência, Milliet conversa com Mário de Andrade sobre Cocteau, com quem mantinha amizade e a quem considerava “um gênio parisiense” (p. 389). Para o autor, a internacionalização não deveria se restringir a “um caminho de mão única da periferia ao Centro” (p. 404).

Analisando uma resenhada francesa Lucie Delarue-Mardrus sobre um concerto de Heitor Villa-Lobos, de 1927, Cacá Machado, em “Sobre os canibais: Villa-Lobos em Paris, Darius Milhaud no Rio de Janeiro”, identifica questões incontornáveis para entendimento das relações culturais de via dupla entre artistas de Brasil e França. A resenhista conta uma história imaginada de que Villa-Lobos teria sido capturado por indígenas, preparado para a cerimônia fúnebre e que conseguira fugir antes de ser comido. Esse relato teria levado a crítica francesa dos anos 1920 a olhar o músico como uma espécie de encarnação dos espíritos do bom selvagem e do aventureiro.

Na resenha, a autora teria também identificado um ritmo numa composição do maestro do qual não se podia se livrar, porque, ao ouvi-lo, “não se pode deixar de acompanhar com um movimento involuntário dos ombros, início de uma dança e talvez de um canibalismo” (p. 416). Cacá Machado chama atenção para a inversão de sinal do canibalismo que ganha “positivada de expansiva” (p. 417). Ainda de acordo com Machado, “todos os elementos estão reunidos aqui: música popular [...], o primitivismo, o exotismo e, por fim, a clivagem entre canibalismo e antropofagia” (p. 417). Como demonstra a resenha, o compositor ocupava posição de destaque na sociabilidade parisiense, pois seu reconhecimento, a partir de 1924, decorreria da linguagem singular de suas obras, e não do uso oportunista do exotismo de termos folclóricos e indígenas. Para Cacá Machado, as composições de Villa-Lobos já

traziam, desde o início dos anos 1920, um espírito antropofágico *avant la lettre* – “um processo profundo de transformação de si através do outro” (p. 425).

Cacá Machado destaca, na via de mão dupla, o caminho do Brasil para a França, por meio da suíte *Le boeuf sur le toit* (1919), composta por Darius Milhaud após sua estadia no Brasil, onde ficou impressionado com a síncope da música popular. A obra é *bricolage* tanto de temas de compositores como Marcelo Tupinambá, Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, como de citações eruditas, como Alexandre Levy. Seu título remete à canção carnavalesca “O boi no telhado” (1918), de Zé Boiadeiro. No início dos anos 1920, a cultura parisiense buscava experiências “primitivas” e “exóticas” para alimentar a estética dadaísta emergente. O cabaré *Le Boeuf sur le Toit* tornou-se um símbolo desse intercâmbio cultural, sendo descrito como “o umbigo do mundo”. Na conclusão do capítulo, Cacá Machado sugere que o lugar-comum “é olhando-se de fora que se conquista o autorreconhecimento” poderia ser substituído pela ênfase não na distância, mas “no trânsito por uma via de mão dupla” (p. 431).

O capítulo que encerra o volume é “Modernismo na bagagem, Paris via postal: Oswald em 1923”, em que a organizadora Gênese Andrade analisa a participação do autor de *Memórias sentimentais de João Miramar* em Paris, flagrando nele o correspondente e cronista telegráfico registrando os impulsos que recebe da vida em Paris, movido pela vontade de participar da cena cultural modernista e de mostrar o que ele e o grupo modernista haviam criado – na síntese precisa de Gênese Andrade, “Oswald e espectador e personagem” (p. 435).

As crônicas de Oswald e suas cartas, na primeira parte do livro, captam a vivência do corpo na cidade moderna. Em “A atualidade de Babilônia”, por exemplo, de onde viria uma das frases que ressoam pelo livro, segundo a qual a vida do homem moderno médio seria “fazer ginástica de manhã, pregar moralidade no almoço e ir sofrer a volúpia da queda e do Éden perdido nos *dancings* lúbricos” (p. 78), Oswald buscaria, de acordo com Gênese Andrade, amalgamar a “efervescência da cidade e a produção estética, ambas ao mesmo tempo multifacetadas, passíveis de crítica e longe de consenso” (p. 441).

Aliás, outro movimento que perpassa cartas e crônicas de Oswald é a crítica a eventos como o Salon des Indépendants – “Não é mais cubismo, é cu... ismo” (p. 445), como aparece na carta a Mário de Andrade – e anúncios de novos encontros literários – “Quarta, almoço com Baudelaire que hoje é mutilado de guerra e chama Blaise Cendrars” (p. 451), como aparece na carta a Monteiro Lobato. Por fim, a autora aponta que há, na crônica “Vantagens do caos brasileiro”, um tom mais argumentativo e reflexivo, que indica para perspectivas que poderiam anunciar *Pau Brasil*: “se a submissão aos modelos importados representaria o caos, a valorização do elemento nacional em diálogo com as recentes tendências artísticas europeias resultaria na vantagem ou na superação do caos” (p. 456).

Gênese Andrade – uma dos/as pesquisadores/as mais bem preparados/as para discutir o assunto – nos deu em 1923: *os modernistas brasileiros em Paris* a possibilidade de reler 100 anos depois alguns textos dos modernistas ainda inéditos em livros e de conhecer o que as pesquisas acadêmicas têm discutido sobre o tema, operando uma seleção de textos que não apenas apresentam as questões dos trânsitos de nacionalidades, mas inspiram pesquisas pela diversidade de pontos de vista

apresentada. O único senão desse belo livro é a ausência de um índice onomástico que facilite a localização e a pesquisa a partir de diferentes eixos.

SOBRE O AUTOR

RICARDO GAIOTTO DE MORAES é professor adjunto de Literatura Brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).
ricardorgaiotto@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3595-0033>

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Gênese (Org.). *Modernismos 1922-2022*. Consultor: Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- ANDRADE, Gênese (Org.). *Correspondência: Mário de Andrade & Oswald de Andrade*. São Paulo: Edusp; IEB, 2023.