

ARTIGO

## UM “IDEAL MODERNO” NAS ALAGOAS DE MÃOS PRETAS

ANDERSON DIEGO DA S. ALMEIDA

Doutor em Artes Visuais: História, Teoria e Crítica da Arte (UFRGS) - Professor  
Substituto no Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS).  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5667-910X>

**RESUMO:** Este artigo tensiona a busca sobre a modernidade em Alagoas de 1928. Envereda-se sobre a Festa da Arte Nova, realizada naquele ano, que parecia ser o retrato de um estado que evoluía, mesmo tardiamente, para o futuro. A narrativa é construída a partir de três perspectivas: o ideal moderno em construção, os temas abordados pelos artistas e a população negra que se avultava na cidade de Maceió. Neste sentido, adianta-se que o ideal almejado pelos artistas alagoanos estava imbuído de uma cópia dos ares de *Paulicéia Desvairada*, que em nada condizia com a realidade alagoana.

**PALAVRAS-CHAVE:** Modernismo em Alagoas; Festa da Arte Nova; Arte moderna; População negra.

## A “MODERN IDEAL” IN ALAGOAS OF THE BLACK HANDS

**ABSTRACT:** This article tenses the search for modernity in Alagoas in 1928. It focuses on the Festa da Arte Nova, held in that year, which seemed to be a portrait of a state that evolved, even late, into the future. The narrative is built from three perspectives: the modern ideal in construction, the themes approached by the artists and the black population that swelled in the city of Maceió. In this sense, it is advanced that the ideal desired by Alagoas artists was imbued with a copy of Paulicéia Desvairada's air, which in no way matched the reality of Alagoas.

**KEYWORDS:** Modernism in Alagoas; Art New Festival; Modern Art; Black population.

Recebido em: 02/12/2021.

Aprovado em: 25/02/2022.

DOI: <http://dx.doi.org/10.23925/2176-2767.2022v73p154-185>

## Os ecos das efemérides paulistanas

*Meus caros confrades Carlos Paurílio, Lavenère Machado, Lourenço Peixoto, Valdemar Cavalcanti, Mário Brandão e Mendonça Júnior. Recebi vossa linda carta e nela trepidante anseio de descobrir a nudez magnífica e tropical da nossa terra e da sua alma. É a revolução das consciências novas, definindo a consciência Nova da Pátria. Que seja decisiva a reação e rasgue todos os caminhos. Dê ao “brasileiro que pensa” a sua função legítima de intervir mais intimamente nos nossos destinos de povo organizado, sem parar num lirismo heróico, mas transmudando-o heroísmo lírico. À hora da chamada para essa missão na posse dos genuínos valores e patriotismos, que não falte nenhum soldado da geração nova. E que cada soldado seja uma legião. (DEL PICCHIA, 1928, p. 1).*

Em setembro de 1928, a Revista *Maracanan*, surgida naquele mesmo ano, em Maceió, capital do estado de Alagoas, publicaria uma carta de Menotti Del Picchia endereçada a alguns artistas alagoanos. As palavras acaloradas, as quais podemos identificar na epígrafe deste artigo, teriam chegado atrasadas em solo caeté.

A data célebre para a leitura da correspondência do poeta paulistano seria 17 de junho de 1928, o dia que culminaria no que se chamou de maior acontecimento artístico moderno, fora do eixo São Paulo-Rio de Janeiro. Uma semana de arte moderna feita em um dia, “[...] uma ruidosa e caricatural manifestação modernista, de que ainda hoje se guarda memória em Maceió” (CAVALCANTI, 1950, p. 1).

Figura 1 - Convite da mostra de arte moderna em Maceió.



Fonte: SANT'ANA, 1980.

O evento tão aguardado fora intitulado de Festa da Arte Nova, inspirado no vanguardismo da Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida na cidade de São Paulo. Dentre os organizadores, estavam Lourenço Peixoto (1897-1984), Mendonça Júnior (1908-1985), Valdemar Cavalcanti (1912-1982), Mário Brandão (1906-1943) e Carlos Paurílio (1904-1931), conforme consta no convite circulado (Figura 1). Outros artistas e escritores se juntariam ao primeiro grupo para a culminância do acontecimento. Entre eles, José Lins do Rego, Jorge de Lima, que naquela noite recitaria uma carta sua, *Arte Nova Brasileira*, em homenagem a Carlos Paurílio. Lembremos que foi com o poema *O mundo do menino impossível*, publicado em 1927, que Jorge de Lima ganharia a marca de modernista (SANT'ANA, 1980).

A festa realizou-se num domingo no Instituto Rosalvo Ribeiro, antigo Instituto de Belas Artes, situado num casarão verde e amarelo, da Avenida Moreira Lima, esquina com a Rua Cícinato Pinto, com paredes bastante decoradas por pintores, com ornamentação de flores naturais:

Um bando de jovens, dos que representam o espírito inquieto da nossa mocidade, vão tentar, aqui, no meio provinciano, tão cheio de

puadores e de academismo, realizar a Festa da Arte Nova. Será uma festa original. Linda e bizarra, como uma cantiga de Jorge de Lima. (ARMÊNIO *apud* SANT'ANA, 1980, p. 30)

O reflexo desse acontecimento seria superficial, pelo menos para alguns intelectuais. Esta afirmação se dá em detrimento a participação de um número de artistas que produziram obras para serem expostas no evento, mas em nada correspondiam aos traços e temáticas do modernismo reverenciado vindo de São Paulo, assim temos as impressões de Valdemar Cavalcanti, em crítica após o evento. Este referido organizador da Festa da Arte Nova daria a Lourenço Peixoto a nomenclatura de “[...] o inventor do modernismo em Alagoas. Aquele que teve coragem de botar nas suas telas o atrevimento dos traços e as cores espalhafatosas [...]” (CAVALCANTI *apud* SANT'ANA, 1980, p. 36). A imagem seguinte mostra o nomeado representante da era moderna alagoana diante de algumas de suas obras.

Figura 2 - Lourenço Peixoto em exposição no Museu da Sociedade Perseverança, em Maceió, no início do século XX.



Fonte: <https://www.historiadealagoas.com.br/lourenco-peixoto-e-o-modernismo-em-alagoas.html>.

Do olhar avesso de Valdemar Cavalcanti, a suposição de que alguns artistas participaram da festa, mas não aderiram ao movimento, nem na temática, nem na proposta. O que se viu foi uma espécie de vernissage com um ideal insuficientemente conceituado. Ou seja, apesar de ter sido um acontecimento celebrado com muito som e comemorações, diferentemente das vaías que ecoaram na semana paulistana, é inegável que o ideal

moderno em Alagoas não passou de uma tentativa de cópia do projeto de Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Graça Aranha e tantos outros.

Os resquícios do modernismo paulistano ou, especificamente, a confusão em torno da busca pela essência da arte brasileira, a partir dos elementos locais, parecem ter atingido os intelectuais alagoanos que acreditavam numa cena artística além de 1922. Rodrigo Naves, em seu *Um azar histórico: desencontros entre o moderno e contemporâneo*, tece a mesma impressão que tivemos ao ler o único e potente documento sobre o vislumbre que foi o ano de 1928 em Alagoas, o *História do modernismo em Alagoas (1922-1932)*, de Moacir Sant'ana:

Certamente quase todos os modernistas chegaram a produzir trabalhos de interesse, embora a descontinuidade e a irregularidade da grande maioria de suas obras revelem mais os limites de seus projetos do que suas potencialidades. Contudo, não foi em seu desnível que, em geral, esses trabalhos foram avaliados. Seu profundo comprometimento com a construção de uma identidade nacional - de resto, uma meta de toda a Semana de 22, mas que teve na poesia e na literatura uma interpretação muito mais complexa e menos edificante que nas artes visuais - parecia conduzi-los naturalmente a uma feição inteiriça, apropriada a um projeto que, também ele, buscava criar uma imagem sem fraturas do Brasil (NAVES, 2002, p. 7).

Se Naves está preocupado em apontar as questões sobre o estranhamento e a complexidade da arte brasileira, pensemos, então, que é nesse cenário que o ideal moderno alagoano estava inserido. O aparente e inequívoco curso da Arte Nova de Alagoas seria visto nas obras expostas. Contava-se nos dedos os quadros que traduziram o que acreditavam ser o idealismo da modernidade, mesmo entendendo o ar de gozação que esteve ao redor da Semana de 1922, afirmação dada por Antônio Bento a respeito da participação de Yan de Almeida Prado que “confessou ter participado da mostra com o propósito deliberado de gozação” (BENTO, 1972, s/p).

Em *A gostosa pateada dos modernos*, Valdemar Cavalcanti acrescenta que a realização da Festa da Arte Nova alagoana fora a primeira vaia dos novos artistas às coisas da academia, uma espécie de escândalo necessário, revolução do meio. E é neste mesmo cenário que podemos compreender em que se constituiu esse ideal de modernidade artística:

Na Arte, faremos o combate à Arte indolente dos artistas velhos [...]. Queremos a Arte cheia de nervos. De traços elétricos e tintas ululantes [...]. A ousadia das linhas e das nuances. Ansiamos pela Arte que traga,

para ruborizar as gentes passadistas, o malabarismo abracadabrante das cores [...]. Arte que viva na alma sonora do pensamento musculoso dos Artistas. Pois os velhos artistas faziam, na sua Arte, um plágio indecoroso à natureza idiota; os artistas modernos fazem agora esta Arte Nova, que a mesma natureza já começa, vergonhosamente, a plagiar [...]. A Arte Nova traz, para o desvairamento dos artistas, as ânsias doidas e os loucos ideais da Beleza Impossível! Na Arte gritaremos, desesperadamente, os gritos bárbaros do escândalo [...]. (CAVALCANTI, 1928, p. 1).

Dos 26 quadros expostos no Instituto de Belas Artes Rosalvo ribeiro, apenas as telas de Lourenço Peixoto, Messias de Melo, Luiz Silva, Eurico Maciel, Zaluar de Santana e José Menezes tinham ares do estilo moderno:

Assim é que Valdemar Cavalcanti, ao tecer comentários em tomo daquela exposição artística, sobre o primeiro asseverou que sua única tela exposta, "Pudor", apresentava uma certa monotonia nas tintas em que trabalhou", afirmando que o segundo era "pintor ainda cheinho de passadismo", pois ainda não se convertera à Arte Nova. (CAVALCANTI *apud* SANT'ANA, 1980, p. 36).

Convêm creditarmos o que seria essa aura instrospecta de nacionalidade, venerada pelo ideal moderno alagoano. Certamente, corresponde ao que Harrison (2001, p. 18) nos aponta a respeito do perfil do artista adepto ao modernismo “[...] deveria, pois desviar seus olhos da tradição clássica legitimada – na direção de outras esferas da cultura ou até mesmo de outras culturas – em busca de modelos para emular e de parâmetros de realização estética”.

É visível a busca pela primitividade como cerne da ação artística nesse estranhamento de Cavalcanti que, ao criticar o trabalho de seus colegas, deixa implícito o caminho tortuoso em que fora construído a arte moderna brasileira. Entre o estranho e o inequívoco pensamento de nacionalidade, o moderno se situou numa proposição em falar de uma diluição das culturas em prol de uma nacional e nova. Diante do exposto, Barbosa (2020, p. 25), nos alerta que

Neste raciocínio, valorizavam-se apenas traços formais e superficiais de cada cultura. Alguns elementos da cultura afro como o samba, por exemplo, eram rechaçados pelos intelectuais porque não se diluíam em outras matrizes culturais. Preferiam-se os elementos que não ameaçavam outras referências, como aqueles que estavam em vias de desaparecimento, caso do samba rural paulista.

E citando Gilioli (2009), Barbosa (2020, p. 25) completa que “esse tipo de música representava a pureza e a originalidade da cultura negra, a qual

precisava ser representada pelo viés do folclore e do rural”, de certo, onde a referida orientação modernista era voltada para os artistas plásticos e compositores eruditos nacionalistas que deveriam diluir as expressões culturais das três raças.

Na mesma perspectiva, Marcos Hill, em *Mulatas e negras pintadas por brancas*, discorre sobre os efeitos da dicotomia no modernismo, numa espécie de ação selvagem e pequena, percebidos na brasileira Tarsila do Amaral:

Enquanto esteve na Europa, queria “sentir Paris com todos os seus desvairamentos”. Mesmo assim, a bela pintora passou longe da crueza boêmia que enredava mendigos, acoólatras melancólicos, fumadores de ópio, *clowns* tristes, saltimbancos, meninos de rua, prostitutas, cenas de bordel e de matadouros, temas favoritos dos artistas que, alojados nas moradias coletivas, compartilhavam modelos e amantes. Mais protegida, recatada e nada acostumada com a vertiginosa permissividade dos grandes centros urbanos, Tarsila apenas tangenciou esse caldo humano denso e fértil, guiada por sua vontade de ser moderna e brasileira. (HILL, 2017, p. 204).

Neste cenário fantasioso, Tarsila, com sua vontade em revelar um Brasil de multicores, contribuiu com a representação dos tipos comuns ao modernismo que se erguia como o ato revolucionador da identidade nacional através da arte. Favelas, fábricas, terreiros, mulatas, malandros, imigrantes, escravizados, frutas, verduras, festas, fome, fartura, sincretismo, entre tantos outros temas que representavam um Brasil com ares de modernidade tardia, estavam lá, sendo desenhados, em grande maioria, por artistas brancos, que como nos atesta Hill (2017), passavam longe de sentir o cheiro e a essência do povo que erguia o país com suor e dor.

### **A fantasia do Modernismo em Alagoas era um falso ideal de modernidade**

*De resto, penso que foi esse compromisso com a edificação de um imaginário positivo a razão de quase todos esses artistas manterem em relação a seus meios expressivos — fossem eles pictóricos ou escultóricos — uma atitude de comedimento e de pouca radicalidade, uma vez que a preocupação de firmar comunicativamente os símbolos que construía — mulatas, camponeses ou estranhas figuras semifolclóricas — necessariamente pedia de seus trabalhos um*



*certo compromisso com formas tradicionais de percepção (NAVES, 2002, p. 7).*

A Festa da Arte Nova de 1928 foi lembrada como um acontecimento lindo e bizarro, “como uma cantiga de Jorge de Lima”, nas palavras de Armênio (1928, p.1). Talvez, a linda bizarrice de Jorge, a qual nos aponta o autor, estivesse na tentativa do escritor, intitulado o maior modernista de Alagoas, em revelar um estado negro, o que o paroximaria do Modernismo.

Lembremos que Jorge de Lima, em suas fotomontagens, em nada revela os temas trabalhados no modernismo. Mas, é imprescindível apontarmos que a adesão deste ao movimento de 1922 dar-se somente em 1927, quando publica o poema, já citado, *O mundo do menino impossível*, desmentindo sua afirmação, quando perguntado por Homero Senna, em 1945, se havia participado do gupo da Semana de Arte Moderna. Jorge responde a Senna que sempre apoiou e esteve do lado dos criadores do grupo paulistano, o que lhe trouxe destaque e interesse no movimento regionalista. Se adesão ao movimento foi antes ou depois, não é informação relevante para nosso recorte. Todavia, essa confusa situação do escritor alagoano reafirma a contradição em que se sedimentou a Festa da Arte Nova, com artistas que criaram obras com a intenção de ajudar na “decoreção” do evento. Ainda neste construto, é relevante perceber como Jorge de Lima revelou seu posicionamento sobre o que seja esse novo moderno brasileiro:

Se o Futurismo existisse eu o combateria. Porque me parece que eu sou mesmo um sujeito apegado à tradição. Que tradição? Tupi? O Brasil-tupi correu pra o mato há muitos anos. O atual é apenas ibero-celto-fenício-troiano-hebraico-grego-cartageno-romano-sueco-alemão-visigodo-arábico. Mais afro. Mais tupi. Mais alguma coisa. Mais a tradição que o brasileiro sente dentro dele, balançando o coração dele como uma rede de tucum: é a tradição portuguesa. (LIMA, 1928, p. 1).

As telas apresentadas, a seguir, ratificam a aproximação de Jorge de Lima com o Modernismo a partir dos temas elencados e pela própria concepção formal das obras. Entretanto, consideramos ser um recorte em que seu envolvimento dar-se pela relação com a busca pelo teor regional, conforme é nítido em *Essa nega fulô*. Também é relevante apontarmos que esse estar e não-estar, do referido poeta, conduz com as suposições de Moacir Sant’ana sobre a participação dos artitas na Festa da Arte Nova:

Vale finalmente registrar que os integrantes daquela mostra, após sua realização, excetuando Lourenço Peixoto e Luiz Silva, não se afastaram dos velhos cânones artísticos. O primeiro chegou a fazer outras incursões ao modernismo. O outro, só recentemente voltou a pintar em estilo moderno. (SANT'ANA, 1980, p. 38).

Figura 3 - Telas modernistas pintadas por Jorge de Lima.



Fonte: SANT'ANA, 1980.

Tal indecisão sobre o que seja esse ideal moderno alagoano, que reverbera na poética de Jorge de Lima, seja na sua literatura ou nas artes visuais, fica ainda mais escancarada em *Poemas Negros*, livro publicado em 1947, cujo prefácio escrito por Gilberto Freyre apresenta Jorge como um modernista:

Foi esse principalmente o mundo das tradições amadurecidas nas terras de massapê do Nordeste, [...] de que Jorge de Lima, em 1922-23, poeta já precocemente feito, mas de modo nenhum estratificado em cinzelador milnovecentista de sonetos elegantes recolhidos com

avidez pelos pedagogos organizadores de antologias, tornou-se, sob novos estímulos vindos do Sul, da Europa, dos Estados Unidos, o grande poeta, o poeta por excelência. O poeta d' "O mundo do menino impossível". O poeta de "Essa Negra Fulô". (FREYRE, 1962, p. 15).

O devaneio freyriano em apontar Jorge como um representante ativo modernista não fica tão claro quanto as suas intenções a respeito da produção de *Poemas negros*. O livro é um conjunto de poemas que revelam a paisagem pela qual o escritor estava inserida, a vista da Serra da Barriga, onde Zumbi se aquilombou com os seus, as mulatas que serviam sua família e os negros que derramavam suor e sangue na produção de açúcar. Eram os tipos enaltecidos pelo ideal moderno que crescia nas linguagens artísticas.

Os poemas de Jorge de Lima são acompanhados de ilustrações de Lasar Segall (1889-1957), que prontamente desenvolveu o que o escritor chamou de poética afro-alagoana. No trecho, a seguir, carta endereçada ao amigo Segall em 1944, Jorge, aparentemente, pede celeridade com a produção dos desenhos:

Creio que V. já está ambientado com os poemas. Demais: o assunto deve ser apenas a representação do negro em todos os ambientes em que demorou desde sua vinda para o Brasil, isto é: o negro (quando digo o negro, digo negra também, não fazendo distinção de sexo) nos navios negreiros, milhares de cabindas, de guinês, de todas as tribos africanas apinhados nos porões dos veleiros; o negro nas senzalas; a negrinha bonitinha nas casas-grandes, um perigo de tentação para o branco português; o velho negro Pai-João; o negro rebelado refugiado nas serras guerreando o branco; a sereia negra que habita o mar; o negro feiticeiro; cenas de macumba; a negrinha penteando a sinhá branca nas redes; a negra vendedora de doces; a negra amamentando o menino branco; a negra contando histórias nos terreiros das casas brancas, etc., etc. Como vê, os assuntos são numerosos, objetivos, e para V. que realizou todos os negros e negras do "Mangue", facilímo de execução. (LIMA, 1944, *apud* CAMILO, 2013, p. 300).

A naturalidade do pedido do escritor é conforme ao universo alegórico, como já dissemos, em que ele estava imerso. Assim, a busca por um ideal moderno, que revele a assência de uma poesia regionalista, como era de seu propósito, parece-nos um mero equívoco. Uma preocupação latente em responder que em suas palavras existiam o mais puro lirismo das representações de um Brasil que olhava para si.

Vagner Camilo, em *Jorge de Lima no contexto da poesia negra americana*, tenta explicar os motivos que levaram Jorge de Lima a convidar Segall a ilustrar seus *Poemas negros*:

A escolha de Segall para ilustrar o livro se deve a razões evidentes. O pintor editara, pela mesma *Revista Acadêmica* em 1943, um álbum com a série *Mangue*, contendo 42 pranchas, uma litografia e três xilogravuras assinadas pelo artista. O volume trazia estudos sobre o pintor, de autoria de Mário de Andrade, de Manuel Bandeira e do próprio Jorge de Lima. Em homenagem a Segall, fora ainda dedicado um número inteiro da revista (o nº 64), com reproduções de alguns de seus trabalhos, incluindo um de temática negra: “Mãe preta”. E no nº 66, a *Revista Acadêmica* trazia a tradução de uma resenha estampada na *Gazette de Beaux Arts*, de Nova York, de autoria de Robert C. Smith (diretor da Biblioteca do Congresso de Washington) sobre o álbum de 1943. Mas é de supor que a escolha do ilustrador se explique também pelo mesmo motivo que levou Domingo Ravenet a ser chamado para ilustrar o livro de Emilio Ballagas: assim como o ilustrador cubano do *Mapa de la poesía negra americana* (e quem sabe por inspiração dessa antologia em que se publicava “Essa negra Fulô”), Segall já se destacara na figuração dessa ordem de tema. (CAMILO, 2013, p. 299).

Partindo das afirmações de Camilo (2013), estranha-nos um escritor, que tendia distanciar-se do modelo paulista, em busca de uma autenticidade local e de suas raízes, ovacionar, em meio à sua pressa para publicar os poemas, olhando a vaga na Academia Brasileira de Letras, a representação daquilo que não revelava a população negra em/de Alagoas. É nítido que Jorge de Lima endossou o mesmo panorama representacional de tipos dos modernistas brasileiros.

Permite-nos, assim, questionar: as ilustrações elaboradas por Segall, sobre uma Alagoas negra, condiz com essa busca regional de Jorge de Lima? É possível encarar as representações de Segall como a afro-poética dos poemas de Jorge que tendiam revelar os sentimentos do seu povo? Custa-nos acreditar que o ideal moderno limesco esteve alinhado com seu discurso genuíno e voltado para “os seus”. Lembremo-nos que Lasar Segall nunca esteve em Alagoas e, portanto, não tinha possibilidade de construir a poética afro-alagoana, senão lendo os trechos de *Poemas negros*, pelo teor onde tudo é o mesmo.

As palavras de Jorge, em sua carta ao amigo, revelam o que seria esta poeticidade. Neste caso, cabe-nos retomar e relacionar a postura de Jorge de Lima com a afirmação de Marcos Hill (2017), sobre a pintora Tarsila do Amaral. Talvez, Jorge de Lima, mesmo estando entre negros e negras, sendo eles parte do seu construto diário, não os enxergou além dos tipos, das fomas, das expressões e das composições de suas métricas, que reverbera na escolha de Segall para desenhar uma Alagoas africanizada que não existiu,

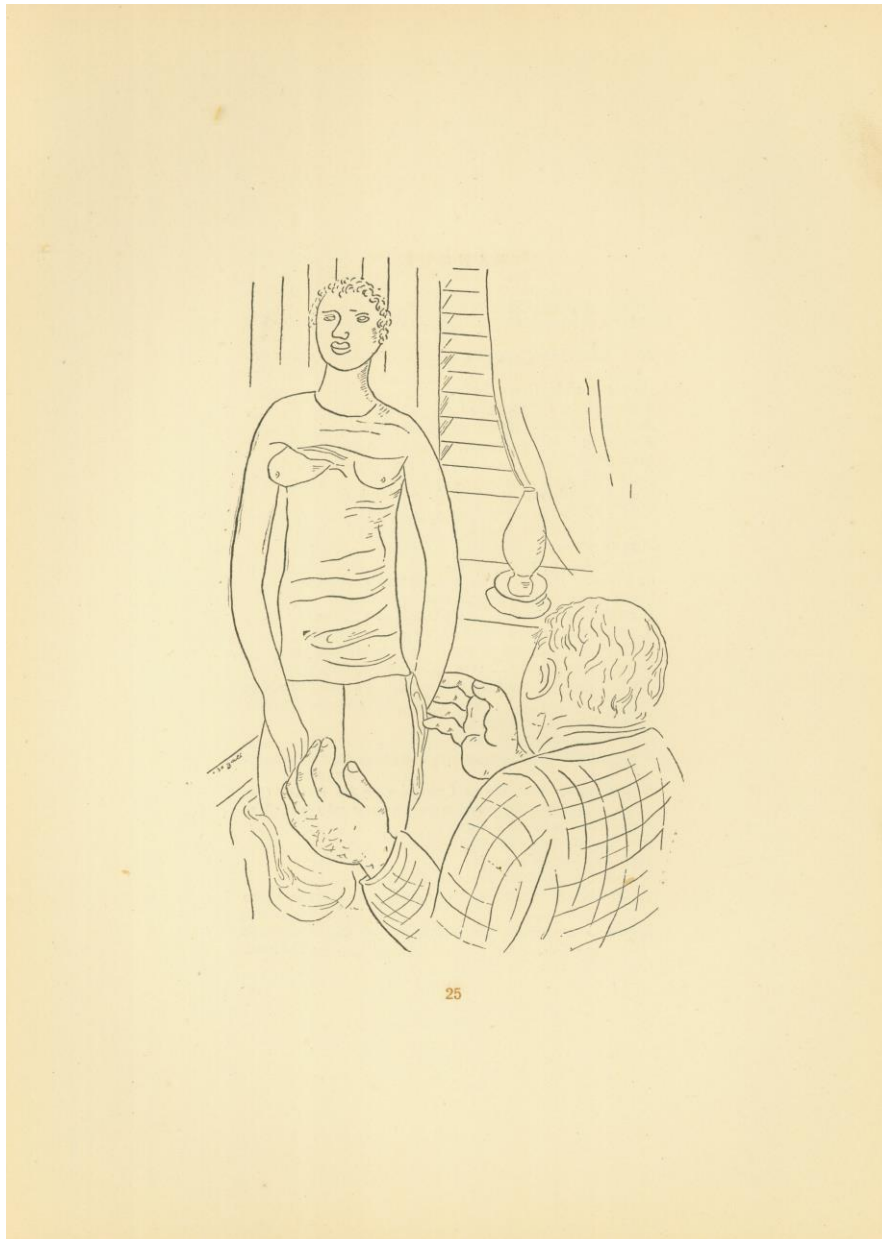
mesmo tendo Gilberto Freyre amenizado, em suas palavras no prefácio de *Poemas negros*, revelando a condição do poeta, inclusive de mulato:

Entre tais gulosos de pitoresco estaria Jorge de Lima: sua poesia afro-nordestina: poesia que não é a de um indivíduo socialmente oprimido pela condição de descendente de africano ou de escravo: a única que para os inimigos do “pitoresco” justificaria uma poesia, uma literatura, uma música, ou uma pintura brasileira, voltada com simpatia para o negro, o índio ou o mestiço. [...] Jorge de Lima não nos fala dos seus irmãos, descendentes de escravos, com resguardos profiláticos de poeta arrogantemente branco, erudito, acadêmico, a explorar o pitoresco do assunto com olhos distantes de turista ou de curioso. De modo nenhum. Seu verbo se faz carne: carne mestiça. Seu verbo se torna carnalmente mestiço quando fala de “democracia”, de “comidas”, de “Nosso Senhor do Bonfim”, embora a metade aristocrática desse nordestino total, de corpo colorido por jenipapo e marcado por catapora, não esqueça que a “bisavó dançou uma valsa com D. Pedro II”, nem que o avô teve “bangüê”. (FREYRE *apud* LIMA, 1974, pp. 158-160).

As lindas palavras de Freyre parecem revelar o que buscava Jorge nas ilustrações de Segall, a pressa e a necessária visão de um ilustrador que conheceria a temática. A descrição rica ficou apenas no olhar freyriano que parecia ratificar o título dado aquele de poeta modernista e destaque na Festa da Arte Nova. Pensemos que seja possível encontrar esse ideal moderno, carregado de paisagens alagoanas, longe de Segall. Talvez, da pressa de *Poemas Negros*. Talvez, da promoção do autor de casa Grande & Senzala.

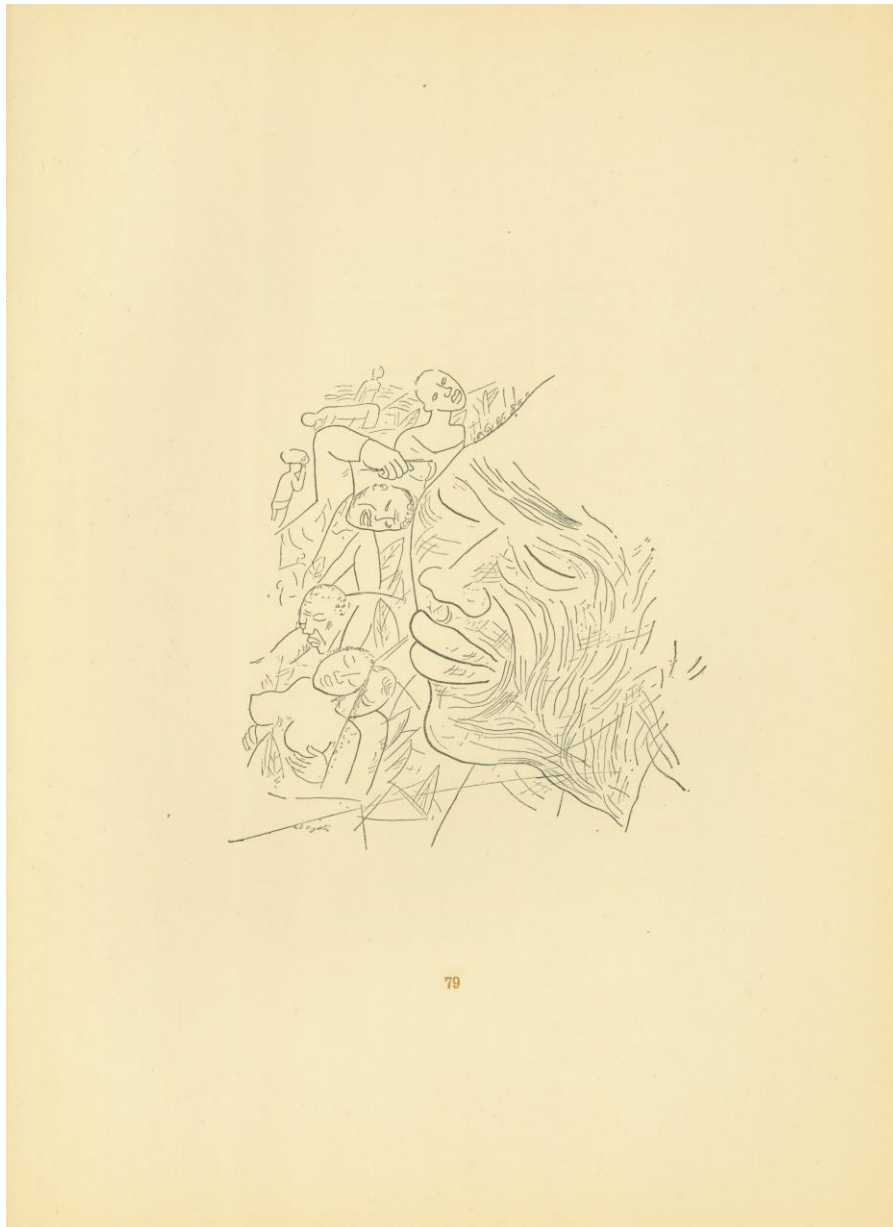
Para não alongarmos nossa argumentação, e para compreendermos melhor este cenário equivocados, e que vem no percurso antes da Festa da Arte Nova, a seguir, apresentamos duas ilustrações de Lasar Segall que afirmam ser a poética afro-alagoana, na concepção de Jorge de Lima.

Figura 4 - esboço para *Poemas negros*. Tinta preta a pena sobre papel, 31 x 28,5 cm.



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall.

Figura 5 - esboço para *Poemas negros*. Tinta preta a pena sobre papel, 31 x 28,5 cm.



Fonte: Acervo Museu Lasar Segall.

Com a intenção de não tornar nossa análise reducionista e ratificar que a poética afro-alagoana procurada por Jorge de Lima em Segall exista, preferimos apontar que ela, a poesia, esteja na própria constituição das palavras que nos possibilitam imaginar esse povo negro que construiu Alagoas sobre o chão de solo massapê, sem cairmos no devaneio dos tipos e dos temas. Num exercício imaginativo, enveredemos, agora, pelas paisagens reveladas em uma das suas mais potentes narrativas. Ao lermos alguns trechos, podemos escutar as vozes e as batidas que repercutiram de lá, da Serra da Barriga, lugar de resistência, de festas que compuseram a afro-

alagoanidade presente em muitos folguedos que sobrevivem até hoje, como o quilombo . Esse é o avistado por Lula Bernardo, personagem criado por Jorge de Lima, em *Calunga*, que nos desenha o que seus olhos acabara de ver:

A serra da Barriga pegou a azular. Lula Bernardo via bem a serra de Zumbi, a tragédia do herói negro, o pessoal dos quilombos cantando ê-bango-ê-bango, que daria mais tarde origem à palavra *banguê*, o engenho primitivo em que os escravos gemiam no eito, sem a máquina pejar nem um momento. Depois a libertação, o refúgio na serra, o refúgio na morte ê-bango-ê-bango-caxinguelê-tango-arirá-tango-arirá-ê. Domingos Jorge Velho apanhando de Zumbi, ê-bango-ê-bango, bota sete mil homens pra combater uma simples república de negros mais descentes que aqueles brancos muzungos, ê-bango-ê-bango! Lula ainda ouvia o jongo soando, o vuvu, o anzambeí, o bujamê, o afofiê tocando, tocando, Muxima dando ordens. Lemane fazendo mandinga para destruir tundanga de branco. *Tango-arirá-ê-bango!* (LIMA, 1997, pp. 17-18).

Poética também vista em *Serra da Barriga*, onde o poeta alagoano resume a saudade da fazenda que avistava a serra, de onde via o Sol nascer, de onde vinha o alimento de seus versos:

Serra da Barriga!  
Barriga de negra-mina!  
As outras montanhas se cobrem de neve,  
de noiva, de nuvem, de verde!  
E tu, de Loanda, de panos da costa,  
de argolas, de contas, de quilombos!

Serra da Barriga!  
Te vejo da casa em que nasci.  
Que medo danado de negro fujão!

Serra da Barriga, buchuda, redonda,  
do jeito de mama, de anca, de ventre de negra!  
Mundaú te lambeu! Mundaú te lambeu!  
Cadê teus bumbuns, teus sambas, teus jongsos?  
Serra da Barriga,  
Serra da Barriga, as tuas noites de mandinga,  
cheirando a maconha, cheirando a liamba?  
Os teus meios-dias: tibum nos peraus!  
Tibum nas lagoas!

Pixains que saem secos, cobrindo  
sovacos de sucupira,  
barrigas de baraúna!  
Mundaú te lambeu! Mundaú te lambeu!  
De noite: tantãs, curros-curros  
e bumbas, batuques e baques!  
E bumbas!  
E cucas: ô ô!  
E bantos: ê ê!



Aqui não há cangas, nem troncos, nem banzos!  
Aqui é Zumbi!  
Barriga da África! Serra da minha terra!  
Te vejo bulindo, mexendo, gozando Zumbi!  
Depois, minha serra, tu desabando, caindo,  
levando nos braços Zumbi!  
(LIMA, 2016, pp. 134-135).

De certo, o recorte em Jorge de Lima, para ampliarmos o cenário sobre a Festa da Arte Nova, em Alagoas, se faz necessário, não somente pela exemplificação da dúbia construção do ideal moderno, mas pelas construções imagéticas de uma arte moderna, que diz revelar o Brasil esquecido, em detrimento de uma cópia mal feita vanguardista. Uma arte que tinha como foco retratar as histórias cotidianas, nas palavras de Chiarelli (2010, p. 57), exemplificando uma das linguagens: “[...] a pintura modernista brasileira propriamente dita se caracterizou em substância pela necessidade de continuar captando a realidade física e social do Brasil para a criação de uma arte nacional com índices precisos e exteriores de sua origem [...]”.

A dita festa das cores, do barulho que ecoava a celebração, ao fim do acontecimento de 1928, em Alagoas, foi, indiscutivelmente, a Festa da Arte Antiga, das cores alegóricas que não passaram de ornamentação, de compêndio de arte nacionalista mal elaborada e de uma proposta alheia ao mundo, especificamente, à realidade alagoana. Não conseguimos, todavia, apesar dos esforços esparsos, enxergar na proposta da Festa da Arte Nova, nem nos artistas participantes, o diálogo da arte que revele a dor, o caótico, o desespero, a falta, as agruras, e que tenham ido além desse industrialismo decorado de brasilidade e que carreguem resíduos de uma sociedade de verdade, longe do teor utópico rememorado numa possível compreensão do enxergar o social, como nos atesta Naves (2011, p. 29): “[...] travo que caracteriza essa dinâmica social descompensada é incorporado formalmente em algumas obras, que revelam em sua estrutura o movimento dúbio e arrastado de uma sociedade atravessada por descompassos e ambiguidades”. Sigamos, então, procurando em que contexto a Festa da Arte Nova se faria como ideal de modernidade!

### **Uma festa de cores sem cores ou a Alagoas africanizada pedindo socorro**

*[...] deixando fluir em mim as memórias das escritas alagoanas, das escritas de suas cores e sons, de personagens esquecidos e de eventos de origem soterrados, doloridos e esquecidos e, [...] deixando fluir paisagens e coisas de negros, memórias e imagens. (BEZERRA, 2014, p. 9).*

Figura 6 - Centro de Maceió no início do século XX. Foto autoria desconhecida.



Fonte: Acervo do Arquivo Público de Alagoas.

Em pleno ano de 1928, quando se comemora a Festa da Arte Nova, Maceió vivia em dois mundos, o da elite que tentava copiar o estilo de vida dos europeus, e o dos africanos e descendentes, reverberando os ecos da abolição tardia, que popularizavam e desenhavam uma cidade africanizada. De um lado, o desejo de ser uma capital chique e, do outro, o desespero pela sobrevivência da fugidia exclusão da escravidão.

A cidade de Maceió vivia em silêncio. O silêncio dos terreiros, o chamado, por Gonçalves Fernandes (1941), “candomblé em silêncio”. Maceió estava com os vestígios do Quebra do Xangô, episódio arquitetado por um grupo de milicianos, Liga dos Republicanos Combatentes, que na prerrogativa de impedir a reeleição do governador Euclides Malta, invadiu e destruiu dezenas de terreiros, os afamados xangôs, em 1º de fevereiro de 1912.

Em 1928, diante da festa que enaltecia o ideal de modernidade, que chegara entre os cidadãos católicos, pais, mães, filhas e filhos de santos fugiam para o mato, com o medo de serem presos, espancados, colocados nas geladeiras do IML. Fugiram para manter vivo o credo, na memória, entre os altares de santos católicos.

Na época do ocorrido, Maceió buscava se modernizar. Numa espécie de Revolução Industrial tardia, a família Malta, conhecida por dominar o poder há décadas, contratava artistas e arquitetos para desenvolverem projetos de construção e restauro de praças e edifícios, conforme aponta Tenório (2009). Era uma cidade que buscava ares europeus até nos costumes, descaracterizando a cultura local. Contudo, nas ruas e nas portas das igrejas, avultavam-se grupos de africanos libertos e descendentes que vendiam e ofereciam serviços, fugindo da fome e da falta de direitos lhes condicionados. Ao tempo em que a cidade tentava se modernizar, africanizava-se. Negros e negras monopolizavam o comércio, enquanto uma grande parcela da sociedade, dita cristã, sentia-se ameaçada pelo fluxo de africanos acessando espaços que pareciam não serem seus, logo, foram associados ao aumento da violência. É neste cenário que nasce as primeiras ideias da ação que silenciaria os terreiros.

Conhecido como a invasão às casas de cultos africanos em Maceió, a também chamada Operação Xangô<sup>1</sup> tem seu início em prolongadas disputas políticas entre Euclides Malta, o então governador, e seus opositores. Para esclarecermos como o fato se consolidou e como isso esteve longe das telas e das temáticas dos artistas e intelectuais que buscavam a cópia do movimento modernista paulistano, precisaremos seguir as marcas das inúmeras invasões, especificamente das tensões e dos reais motivos que levaram ao motim. Isso fará toda diferença para que compreendamos o quanto falso foi essa busca por idealizar uma Maceió moderna. Começemos pelo dia do ocorrido.

Foi numa noite de quinta-feira, 1º de fevereiro de 1912, em torno das dez e meia, quando grande parte da população já dormia, as ruas de Maceió, capital de Alagoas, tornaram-se palco de um dos espetáculos mais violentos de que se tem notícia no Brasil. De acordo com Rafael (2012, p. 27),

[...] um grupo de rapazes, em sua maioria empregados do comércio, foram se chegando ao número 311 da Rua do Sopapo, no bairro da Levada, residência de Manoel Luiz da Paz e sede da Liga dos Republicanos Combatentes, mistura de guarda civil e milícia particular criada há pouco mais de dois meses com o objetivo de dar suporte físico à campanha, de estilo persecutório, contra o

---

<sup>1</sup> Outro nome dado ao Quebra do Xangô. A nomenclatura está presente nos artigos do *Jornal de Alagoas* divulgados entre os dias 4 e 8 de fevereiro de 1912.

governador, em exercício, Euclides Malta<sup>2</sup> e onde também se realizavam os ensaios do tradicional Clube dos Morcegos, bloco que marcava presença nos carnavais de Maceió daqueles primeiros anos do século passado.

A oposição, desarticulada e bastante fragilizada, reagia com extrema agressividade, e não se conformava com a permanência longa de Malta no poder, que vinha maculando o espírito republicano e tirava qualquer possibilidade de renovação. Alvo de muitas críticas e das constantes notícias que saíam nos jornais da capital, Malta era cercado por seus admiradores que o elevavam como administrador sábio e operoso, “realizador de obras imperecíveis, espírito culto e dinamizador, o homem que rompe o marasmo da província e que a colocava no século XX, com o espírito inegavelmente moderno” (TENÓRIO, 2009, p. 80). Deste modo, tentava implantar uma correspondência idílica entre o sonho de progresso e a imitação cabocla de sociedade europeia.

Nas palavras de Mendonça Júnior, em artigo do *Jornal de Alagoas*, de 1952, encontramos o que se chamou ares da “evolução” em Maceió sob o governo de Euclides Malta:

A verdade é que, durante o domínio Malta, Maceió, com seus bondes de burro, os seus cabriolés, as suas chácaras das mangabeiras e de bebedouro, tinha muito mais vida social do que hoje. Em torno do governo existia uma pequena corte, muito requintada nos seus hábitos de elegância, que enfarada da coreografia geométrica dos lanceiros e das quadrilhas, sacolejava ao ritmo bárbaro dos cocos alagoanos, estrepitosos e belos, com as suas melodias ingênuas e o seus tropéis graciosos e sensuais. (MENDONÇA JÚNIOR, 1952, p. 2).

Malta tentava esconder a política de saneamento econômico implantada pelo Governo Federal que teve evidentes reflexos no estado, nas suas finanças, na carestia e nas dificuldades de vida das classes mais pobres. Assim, Alagoas seguia longe dos salões aristocráticos com seu cortejo de endemias frequentes, flagelados tangidos pela seca, com miséria crônica (TENÓRIO, 2009).

A elite que decidia os destinos do fazer política local, do Partido Republicano, tinha uma visão diferente. Eram entusiastas no novo tempo que tentavam manter a imagem da feliz província que se esforçava a imitar

---

<sup>2</sup> Governou Alagoas de 12 de junho de 1900 a 12 de junho de 1903 e de 12 de junho de 1906 a janeiro de 1912. Antes, foi eleito deputado federal, cargo que voltou a ocupar em 1921 (TENÓRIO, 2009).

os padrões progressistas do velho mundo e ingressar no espírito da *belle-époque* tropical, sem levar em consideração o clima da terra, até na escolha da indumentária:

[...] usavam vistosos sobretudos sobre os ternos de camisaria inglesa, feitos em Londres, ou as moças da época encadernavam o corpo delicado e frágil em nuvens suspensas de saias engomadas, as saias sussurrantes que varriam as ruas e escondiam, com um zelo mourisco, até a ponta dos botins de verniz. (MENDONÇA JÚNIOR, 1952, p. 2).

Era em meio a essa elite, um bloco de poder sólido, que o estado de Alagoas, com a figura de Malta centralizada, estava sendo administrado. Um feudo que excluía o populacho de suas decisões.

Na outra camada social do estado, homens e mulheres negros não possuíam direitos e viviam os resquícios de uma pós-abolição mal resolvida. Tentavam-se colocar no cotidiano da cidade, desfrutando de uma liberdade ainda ameaçada. Restavam ocupar os centros, as praças, o porto e tudo o quanto fosse possível para que o sustento não faltasse. É claro que Malta não se importava com este grupo, que cada vez mais crescia, dominando as feiras e construindo seus casebres sobre os morros e bairros lagunares.

Como diz o ditado, “sem eira e nem beira”, trabalhavam em ofícios de sapataria, serralharia e diaristas. São nas palavras de Duarte (2010), no livro *Folclore negro das Alagoas: áreas de cana-de-açúcar*, que podemos imaginar as cenas que pareciam corriqueiras nas ruas da capital. Na breve descrição, o autor apresenta diversos negros que negociavam à luz do Sol. Dentre eles, “[...] homem das vassouras”, negro velho que constantemente ecoava: “Vamos comprá, é de piaçá! - Vassoura bem feita p’ra não se acabá!” (DUARTE, 2010, p. 228).

A atividade a que mais se dedicaram, principalmente no início do século XX, foi mesmo a venda de produtos alimentícios, conforme podemos identificar na imagem abaixo, uma foto tirada no Centro de Maceió em 1905:

A negra Florinda, com sua estridente risada, também tinha seu jeito para vender as tapiocas de leite, colocadas em folhas de bananeira; e suas queimadinhas, em cartuchos de papel: “- Queimadinhas! Queimadinhas! Tapioca de leite! Florinda está aqui!”. (DUARTE, 2010, p. 228).

A variedade desse comércio ambulante era a comercialização de quitutes, desenvolvida por mulheres negras. Em *Maceió de Outrora* (1976, p. 32-33), Lima Júnior também retrata o cotidiano dessas mulheres na capital:

[...] as baianas, as velhas negras da Costa, com suas saias rendadas, cabeções brancos, bem engomados, vendiam vatapá e caruru [...]. Em Jaraguá [...] a preta Balbina, sentada na calçada do primeiro prédio do beco da Estrela - início da atual rua Comendador Leão - fazia concorrência à Maria Rosa, vendendo seu apreciado 'Ribacão' ou arribação'. Caixeiros, estivadores, trapicheiros, empregados dos armazéns de açúcar e de estivas fartavam-se da comida modesta e apetitosa [...]. Explorando o mesmo ramo, a Babaré, negra velha, africana legítima, quase centenária, vendia, de 1 às 4 da tarde, junto ao portão de ferro da *The Great Western of Brazil Railway Company*, na Rua Barão de Anadia, na Estação Central, arroz de coco, vatapá, caruru, além de siris, camarões, sururus ensopados em leite de coco. Quantas vezes, antes de partir o trem de Quebrangulo, já estavam vazias as grandes panelas dos comestíveis apreciados, vendidos por preços módicos, e duas ou três quartinhas com água fresca, trazidas especialmente para agradar a freguesia. (LIMA JÚNIOR, 1976, pp. 111-112).

Figura 7 - Negras quituteiras na Praça Montepio, centro de Maceió, 1905. Fotografia de Luiz Lavenère.



Fonte: Acervo do Arquivo Público de Alagoas.

Muitos desses africanos e afrodescendentes, durante a primeira metade do século XX, eram assíduos dos xangôs. Estes constituíram, tanto em Alagoas, como em Pernambuco, grupos de cultos afro-brasileiros, vinculados ao sistema religioso.

São instituições ou seitas (no sentido de conjunto de pessoas que o adotam) de estrutura ou constituição complexa, com cerimonialismo próprio, variando de acordo com as raízes ou tradições étnicas (tribais) dos seus grupos formadores, que se inspiraram, *ipso facto*, com as fontes primitivas, originais do negro africanos, catolicismo popular, espiritismo, mitos e restos da crença religiosa [...] (DUARTE, 1974, p. 17).

Grande parte da sociedade alagoana via as casas de culto como lugares onde reinava a baderna, um movimento “maléfico” que se alastrava por todo o estado sem fornecer benefício algum. Tal apontamento, também corresponde a um dos motivos que levaria a Liga a deflagrar a Operação Xangô. Vejamos o que diz Andrade (2015, pp. 96-97) quanto às demais causas para a perseguição:

Religiosa: por meio das intrigas entre católicos e protestantes contra as práticas mágico-fetichistas, induzindo à perseguição; Irregularidade perante a lei, com a falta de registro policial ou legalização, na Secretaria de Segurança, do xangô ou terreiro; Exercício ilegal da medicina ou curandeirismo, com práticas curativas ou terapêuticas, tais como garrafadas, beberagens; Exploração ou ilaquiação da boa-fé, com cobranças de quantias em dinheiro para o mal ou a magia negra; Causa política, com o xangô sendo apontado como coisa deprimente para os políticos que supostamente o frequentavam; Como arma política, favorecendo a popularidade ou os pleitos eleitorais; Primitivismo do culto, sendo o xangô considerado como o conjunto de práticas religiosas primitivas, praticadas por negros boçais; Poluição sonora ou abuso de toques durante a noite, ultrapassando os limites permitidos ou permissíveis; Nocividade em relação à higiene mental e à psiquiatria, levando ou induzindo à loucura; ideologia ou credo político, o xangô como ponto de reunião dissimulado de adeptos de extremismos; Marginalismo: o xangô como reduto de elementos marginais; Segregação social: o xangô criando o mito da segregação social; Discriminação racial: o xangô olhado, deprimentemente, como religião só de negros; Sexualidade: utilização ou desvio da finalidade para práticas sexuais implícitas na causa moral dos chefes de terreiro; Erotismo: o xangô sendo um meio de excitação erótica, toques, danças e possessão.

Em quase todos os seus mandatos, Malta viu-se diante de um turbilhão de acusações e soube enfrentar face a face a balbúrdia que lhe ameaçava. Mas, no fim de 1911, juntamente com os inúmeros artigos dos principais jornais que desconstruíam, velozmente, sua imagem de católico para a de Papa do Xangô, parecia não saber como contornar a pressão popular. A elite que outrora o apoiava, aparentemente o abandonara. As inúmeras ações feitas em suas gestões, as remodelações dos espaços

públicos, sob comando do pintor Rosalvo Ribeiro e do escultor Giovanni Luigi Giuseppe Lucarini, caíam no esquecimento (LESSA, 2011).

O outro lado da população sofria com os cortes orçamentários, fome e atrasos nos salários. Malta parecia não ter saída. Os ares modernos que almejava, levavam-no para o fundo do poço. O recorte, a seguir, da revista *Fon-Fon*, publicado em março de 1912, ilustra bem como os opositores de Malta construía sua imagem na afirmativa de que a modernização alagoana caminhava junta “aos antros de prostituição e bruxaria”.

Figura 8 - Na sessão de feitiçaria, Tia Marcelina roga aos espíritos por Euclides Malta. Desenho publicado na *Fon-Fon* em 23 de março de 1912.



*O antigo processo de eleição para governad.º.*

Fonte: Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Ao ratificarmos que em Alagoas de 1928 ocorreu uma festa de cores sem cores, estamos querendo apontar que em meio ao caos e às atrocidades que a população negra estava vivendo, a temática da Festa da Arte Nova tentava mostrar o quão híbrido e diversificado era a cultura local, repleta de gestos e narrativas étnicas, populares que não passaram do exótico.

O negro na rua silenciado, vilipendiado diante da sua própria existência, tornara-se a cor do que não lhe condizia. O falso ideal de modernidade está aí, no tema, na tentativa de expor a realidade, a proximidade com o povo da periferia, com os “tipos comuns”, os favelados, dentre tantas outras abordagens, que o Modernismo pregou em sua



essência, como diz Guerreiro Ramos (1995, p. 215), “Negro-tema”, uma coisa examinada de fora”. Neste caso, ao invés de ser o sujeito, onde as realidades cruzam-se, efetivamente, com o fazer artístico e revelam os temas em suas potencialidades, o negro não é visto plenamente:

O sujeito da cultura do espetáculo encara o outro apenas como um objeto para o seu usufruto. [...] o sujeito vive permanentemente em um resgistro especular, que lhe interessa é o engrandecimento grotesco da própria imagem. O outro serve-lhe apenas como instrumento para o incremento da auto-imagem, podendo ser eliminado como um dejetivo quando não mais servir para essa função abjeta. (BIRMAN *apud* RIBEIRO; FAUSTINO, 2017, p. 170).

Longe das salas decoradas do Instituto de Belas Artes, homens e mulheres negros sofriam o preço da modernidade cara que não aparecia de fato na arte, nem como tema, nem como presença. Nas palavras de Naves (2002, p. 7), temos:

Certamente quase todos os modernistas chegaram a produzir trabalhos de interesse, embora a descontinuidade e a irregularidade da grande maioria de suas obras revelem mais os limites de seus projetos do que suas potencialidades. Contudo, não foi em seu desnível que, em geral, esses trabalhos foram avaliados. Seu profundo comprometimento com a construção de uma identidade nacional — de resto, uma meta de toda a Semana de 22, mas que teve na poesia e na literatura uma interpretação muito mais complexa e menos edificante que nas artes visuais — parecia conduzi-los naturalmente a uma feição inteiriga, apropriada a um projeto que, também ele, buscava criar uma imagem sem fraturas do Brasil. Mesmo quando procuravam denunciar nossas mazelas sociais, como no caso de Portinari, acalentava-se a esperança de que, pela compaixão, aquelas desigualdades se redimiriam e uma nova unidade social surgiria no horizonte.

É tão complexo pensar sobre essa busca incessante de uma modernidade bela que, ao construir/dialogar com a identidade nacional, não se libertava de um ideal estrangeiro. Nesse emaranhado, urge a questão: que Modernismo é esse que se volta para às cores, texturas, para a cultura local, negra, regionalista e não se atém aos acontecimentos, os fatos que revelam as personagens exploradas na produção artística?

No caso de Maceió, para exemplificarmos a possibilidade de falar em temas nacionais, dialogados com o religioso, com o cotidiano do povo, com as agruras, e sem perder a criticidade dos fatos, trazemos Mestre Zumba que, mesmo nascido oito anos após a devassa de 1912, conviveu com as

narrativas do período e, certamente, contadas por sua mãe Hortência, filha de santo de Marcelina, esta acusada de ser mãe de santo de Malta, não se absteve em revelar as cores e as memórias do seu povo. É provável que ainda menino, Zumba tenha conhecido a religiosa e desse convívio ter aprendido a circular entre o terreiro e a missa.

Zumba teve uma vida sincrética, entrelaçada por dores. Aos dez anos perde o pai e é obrigado a ir para a cidade de Recife trabalhar numa vacaria. Lá, conhece um arquiteto, pintor e escultor, Edson Figueiredo, com quem aprende os primeiros traços. Apaixonado pela pintura, o agora adolescente prossegue os estudos na Escola de Belas Artes de Recife, onde desenvolve técnica (DANTAS, 2012).

Figura 9 - Mestre Zumba em pleno ofício. Foto autor desconhecido, 1988.



Fonte: <https://www.historiadealagoas.com.br/mestre-zumba-arte-nao-tem-dono-nem-nome.html>

Anos depois, casa-se com Maria Júlia e constrói uma grande família. Com dificuldades, Zumba se vê abandonado e sem alternativa para

sustentar os seus. Produz, de maneira desesperadora, quadros que seriam vendidos e trocados por comida durante o dia, nas portas de estabelecimentos e para interessados. Hoje, sabe-se que suas obras encontram-se até em coleções fora de Alagoas.

Possuidor de mais de 50 quadros de Zumba, amigo mais fiel de militância, o professor Edson Moreira, em entrevista para o autor deste artigo em 2019, em sua casa que hoje chama de Museu José Zumba, relatou, com emoção, quem era o pintor:

Zumba era muito elegante. Só andava de terno e uma bengala, não por deficiência, mas por estilo, juntamente com chapéu. Especificamente os usava no domingo. [...] frequentava a Igreja Nossa senhora das Graças, no Prado, juntamente com sua família. Era muito religioso. Afirmava que a igreja negava a herança negra e que todo negro é do candomblé e do catolicismo. Mas, A igreja deu as costas pro negro.

É nas pinceladas do Mestre Zumba que encontraremos as cores verdadeiras que deveriam fazer parte da Festa da Arte Nova e os traços da estética afro-alagoana buscados por Jorge de Lima em Lasar Segall. Zumba não registra a imagem fetichizada de negros sofrendo, do contrário, ele traçou rostos “expressivos marcados por uma história pessoal, de tempo, de experiência e de sabedoria [...]” (DANTAS, 2012, p. 2).

Podemos vislumbrar através de suas telas, o toque de um sopro do ar que foi respirado antes, quando através de suas imagens, rememoramos a atmosférica lúdica e mágica das nossas infâncias fugidias. E também naqueles negros que ali estão, também neles não podemos reconhecer os ecos de vozes que emudeceram? Pois foi e é justamente isto que este homem simples e filho do povo, filho de santo e parente da matriarca Marcelina articulou em sua obra. (BEZERRA, 2012, s/p).

Figura 10 - Bloco de carnaval. Mestre Zumba, óleo sobre tela, 66 x 47 cm, 1985.



Fonte: Acervo Geralzinho Gonçalves.

Mestre Zumba, apesar de sua pouca visibilidade na história alagoana, nunca foi visto dentro dos meandros da quebra de 1912, nem recebeu o devido mérito pela grandiosidade de sua obra. Sua produção é carregada de mistérios e indícios de um período tão cruel para os devotos das religiões de matrizes africanas, mostrando não as agruras, mas as marcas de uma alagoanidade que estão longe dos temas-fetiches explorados pelos modernistas alagoanos.

### **O que ainda reverbera ou as considerações sobre o “ideal moderno” em Alagoas**

Figura 11 - Religiosas presas e fotografadas por policiais, diante dos objetos de culto, na década de 1930. Fotografia do Instituto Médico Legal de Maceió.



Fonte: Acervo de Gonçalves Fernandes.

Abrir esta última sessão com a foto de duas mulheres resume todos os questionamentos pelos quais trilhamos ao longo deste artigo. Tratam-se de duas religiosas presas e levadas para a delegacia, localizada no Instituto Médico Legal de Maceió.

Diante de seus pertences apreendidos, num altar construído para encenar o feito da polícia, elas posam com o semblante amargurado. Duas mulheres tiradas de suas casas, jogadas à espetacularização do racismo, do preconceito, do horror. Duas mulheres vilipendiadas, usadas para ilustrar o desejo do conservadorismo e da revolução que se anunciara.

As religiosas retratam a parcela marginalizada da sociedade que ilustrou os temas modernos. Mulheres negras, religiosas, de características peculiares ao que eles, os artistas preocupados com a identidade nacional, diziam ser o povo que personificaria o ideal de modernidade. Um povo sofrido, um povo festivo, um povo de bravata. O negro exótico, de traço malandro, do morro, do doce, da feira, do bico, o negro cabinda, esperto, o negro de cor preta, do credo e do carnaval.

Duas senhoras esquecidas, em pleno festim da arruaça da Festa Nova. Duas senhoras que não foram vistas em suas memórias, a não ser pelo fetiche e dos contornos sobre a urgência em mostrar um Brasil nunca antes visto.

Pensemos o quão significativa a imagem é. Dela, podemos rasgar as vicissitudes e incongruências de um sistema de arte que representou, mas negligenciou. Evidenciou silenciando. De certo, compete-nos tensionar: em qual sentido, genuíno, o Modernismo se constroi se não for, semente, pelo viés tematizador? Talvez, aparente ser uma discussão que vá ao cerne das problemáticas e estruturas sociais de um país, em pleno século XX, tentando mudar sua cara, ou revelá-la?

Lembremos, então, que ao tempo em que artistas e intelectuais brancos tentavam ovacionar um país da diversidade cultural e da aparente inserção nas ciências, esquecera que os corpos representados nas telas carregavam traços e marcas de um percurso dolorido. As imagens do ideal de modernidade revelavam as cores, mas não o significado delas.

No caso de Alagoas, o abandono das mãos pretas foi no mesmo cenário nacional. Enquanto as duas senhoras sofriam agruras, a fanfarra berrava com a chegada de uma escultura que decoraria a praça em homenagem a um político. O grito dos religiosos não encontrara-se ali, na Festa da Arte Nova. Nenhum deles, artistas que prometeram revelar a realidade local e enfatizar a poética afro-alagoana, encarou denunciar as atrocidades enfrentadas pelo povo de mãos pretas, que sob o solo de lama, construiu Alagoas, alimentou a casa de senhores de engenho.

Por fim, ratificamos ser esse “ideal moderno” das Alagoas um acontecimento que celebrou as cores cobertas por cinzas, as do fogo de 1912, e escancarou, ainda mais, a sociedade doente em que viviam os maceioenses, ludibriados com o modelo paulistano de salvadores da pátria.

## Referências

ANDRADE, F. A. Gomes de. **Legba: a guerra contra o xangô em 1912**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2015.

BARBOSA, N. **Arte afro-brasileira: identidade e artes visuais contemporâneas**. Jundiaí (SP): Paco Editorial, 2020.

BENTO, A. Semana de 22: pintura. In: **Costura**, Brasília, n. 31, jan./mar. 1972.

BEZERRA, E. **Manifesto sururu: por uma antropofagia das coisas alagoanas**. Maceió: Viva Editora, 2014.

BEZERRA, E. Os imaginários alagoanos aos olhos de Mestre Zumba. In: BEZERRA, E. **Negros, canais, lagoas e outras imagens periféricas**. 2012.

Disponível em: <http://outrasimagensperifericas.blogspot.com/p/fotos-zumba.html>. Acesso em: 07 Abr. 2020.

CAMILO, V. Jorge de Lima no contexto da poesia negra americana. **Estudos Avançados**, v. 26, n. 76, 2013, pp. 255-272. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47556>. Acesso em: 15 out. 2019.

CHIARELLI, T. Entre Almeida Jr. e Picasso. In: FABRIS, A. (org.). **Modernidade e Modernismo no Brasil**. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2010.

CAVALCANTI, V. **A gostosa pateada dos modernos** (Lembrando a Festa da Arte Nova) R.. 20 Jun. 1928.

CAVALCANTI, V. Perfil de um poeta. **Jornal de Alagoas**. 31 dez. 1950, 2º Caderno, p. 2.

DEL PICCHIA, M. Carta ao grupo da festa da Arte Nova. In: **Maracanan**, v. 1, 1928, p. 1.

DANTAS, C. L. Zumba: uma vida cheia de estrelas. **Catálogo da exposição Zumba: um pintor negro para o Brasil**. Maceió: Paz Comunicação Estratégica, 2012.

DUARTE, A. **Catálogo ilustrado da Coleção Perseverança**. Maceió: Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura de Alagoas, 1974.

FERNANDES, G. **O sincretismo religioso no Brasil**. São Paulo: Guaíra, 1941.

FREYRE, G. Nota Preliminar. In: LIMA, Jorge de. **Poemas negros**. Rio de Janeiro, 1962.

HARRISON, C. **Modernismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

HILL, M. **Mulatas e negras pintadas por brancas: questões de etnia e gênero presentes na pintura modernista brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2017.

LESSA, G. Oligarquia Malta e o começo da República em Alagoas. Maceió, 2011. In: **Alagoanidades 21**. Disponível em: <http://pcbalagoas.blogspot.com/2011/08/partir-de-1900-o-governador-alagoano.html>. Acesso em: 01 abr. 2019.

LIMA, J. Futurismo. In: **O Semeador**, v. 1, 25 de outubro, 1928.

LIMA, J. **Poemas negros**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

LIMA, J. **Calunga**. ed. 4, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

LIMA JÚNIOR, Félix. **Maceió de outrora**. v. 1. Maceió: Arquivo Público de Alagoas, 1976.

MENDONÇA JÚNIOR, A. Saturnino. Euclides Malta. In: **Jornal de Alagoas**. ed. 18, nov. 1952, p. 2.

NAVES, R. Um azar histórico desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira. **Novos Estudos**, 2002, p. 5-21. Disponível em: <http://novosestudos.com.br/produto/edicao-64/#591a8215813a0>. Acesso em: 20 nov. 2021.

RAFAEL, U. N. **Xangô rezado baixo**: religião e política na Primeira República. São Cristóvão: Editora UFS; Maceió: Edufal, 2012.

RAMOS, G. Patologia Social do Branco Brasil. **Introdução crítica à Sociologia Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora UFRG, pp. 215-240, 1995.

RIBEIRO, A. A. M.; FAUSTINO, D. M. Negro tema, negro vida, negro drama: Estudos sobre masculinidades negras na diáspora. **Revista Transversos**. Dossiê: Áfricas e suas diásporas. Rio de Janeiro, n.º. 10, pp.163-182, Ano 04. ago. 2017. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/29392>. Acesso em: 24 nov. 2021.

SANT'ANA, M. M. de. **História do modernismo em Alagoas (1922-1932)**. Maceió: EDUFAL, 1980.

TENÓRIO, D. A. **Metamorfose das Oligarquias**. Curitiba: HD Livros, 2009.