

As origens latino-americanas do modernismo alternativo*

DAVID CRAVEN**

Ao nos aproximarmos do final de um milênio, parece que sofremos de um excesso de vereditos históricos negativos que, por sua vez, sinalizam uma falta de rigor crítico na avaliação de desenvolvimentos modernos. Essa observação atinge sua maior pertinência quando se considera o *post-mortem* dado ao modernismo, que hoje circula infundavelmente na academia e no mundo das artes. Um exemplo revelador dessa pressa afobada para dispensar o modernismo *como um todo* pode ser encontrado, por exemplo, nos escritos (louváveis sob outros aspectos) do crítico de arte Thomas McEvelley, que escreveu o seguinte:

Podemos agora reconhecer que o internacionalismo modernista foi uma designação um tanto enganosa para reivindicações ocidentais de hegemonia universal [...]. O internacionalismo modernista foi uma forma de afirmação imperial por meio da qual culturas não ocidentais seriam assimiladas a costumes ocidentais. Mas assim

* Esta é uma versão levemente revisada de um artigo que foi apresentado em espanhol na Escuela Nacional de Artes Plásticas em Manágua, Nicarágua (3 de julho de 1995) e no Instituto de Investigaciones Estéticas da Universidad Nacional Autónoma de México, Cidade do México (23 de maio de 1995). Eu gostaria de agradecer Alicia Azuela, Rita Eder, Raúl Quintanilla e Pedro Vargas por prepararem essas apresentações públicas e por comentários úteis. Eu também apresentei versões anteriores dessa palestra no Oberlin College e na University of New Mexico. Uma versão deste artigo também foi apresentada em inglês no Oberlin College no outono de 1994 e na University of New Mexico nos Colóquios do Departamento de Filosofia, na primavera de 1996. Por seus esforços neste sentido, gostaria de agradecer Patricia Mathews, Richard Speer, Amy Schmitter e Russell Goodman. Por seu apoio à minha pesquisa neste artigo, gostaria de expressar minha gratidão a Marcos Sánchez, Holly Barnet-Sánchez, Stephen Eisenman e Margery Amdur.

** Professor da Universidade do Novo México (Albuquerque), Tradução de Fábio Ribeiro.

como o modernismo fetichizava a semelhança, o pós-modernismo fetichiza a diferença [...] este projeto [pós-modernista] exige que a arte questione e critique a própria cultura que a produz [...]. A arte modernista, ao apresentar objetos belos que não tinham conteúdo aparente, indicava que a sociedade que produzia tais objetos também era bela. (McEvelley, 1992, p.11)

Então, aqui está, em termos bastante maniqueístas: o modernismo é ruim; o pós-modernismo é bom. O primeiro é uma ala do imperialismo cultural e o segundo é simplesmente um meio de contrariá-la. Mas o enunciado de McEvelley pressupõe várias afirmações insustentáveis, como a suposição de que o fenômeno do modernismo nas artes era monolítico e não diferencial, e também *essencialmente* eurocêntrico. Infelizmente, aqui McEvelley começa implicitamente sua *crítica* do modernismo com uma aceitação completamente *acrítica* da definição de modernismo implausivelmente redutiva do falecido Clement Greenberg.

Entretanto, ao contrário do que Greenberg e muitos de seus oponentes gostariam que acreditássemos, a arte modernista do final do século XIX até o final da década de 1950 dificilmente pode ser reduzida a uma visão unificada ou a uma estética uniforme. E muito menos pode ser restringida, à força, à doutrina da “pureza média” ou a uma defesa dos supostos “valores ocidentais puros”, que Greenberg afirmava que o modernismo incorporava.¹ Aqui, como em outros pontos, precisamos começar nos lembrando da afirmação incisiva de Samir Amin (1989, p.7 et seq.) de que a maioria dos “valores ocidentais” não são apenas ocidentais.²

Falar com percepção e sensibilidade da arte modernista do final do século XIX até o período pós-1945 é *falar de uma pluralidade de tendências relacionadas mas também notavelmente divergentes e até refratárias*, algumas das quais se baseavam num multiculturalismo amplo e faziam parte de um desenvolvimento desigual e não linear que se contrapõe ao conceito linear de progresso histórico intrínseco à modernização ocidental. Essas tendências dentro do modernismo, que (seguindo Oriana Baddeley e Valerie Fraser [1989]) eu chamarei de “modernismo alternativo”, eram de modo geral muito mais progressistas do que outras que também são classificáveis como modernistas. (Esse também é o caso do conjunto diverso de tendências que são agrupadas com demasiada facilidade sob a rubrica – generalizada exageradamente – de “pós-modernismo”).³ Esse estado de coisas multilateral ainda não foi reconhecido apropriadamente nem pela definição de modernismo canônica de Greenberg nem mesmo por muitos dos contra-argumentos de pós-modernistas. De fato, aquilo que frequentemente é canonizado pelos dois lados desse debate é menos a arte modernista e mais a própria definição altamente sanitizada e bastante homogênea que Greenberg dá a ela.

1 Ver Craven, 1993/1994.

2 Ver também Gilroy, 1993.

3 Ver também Eder, 1991.

Entretanto, antes de continuar, quero enfatizar que não estou falando aqui como um apologista do modernismo em todas as suas variadas formas, mas sim como alguém que acredita que precisamos discutir o modernismo de uma forma muito mais rigorosa e diferenciada do que frequentemente acontece nos últimos anos. Também não quero afirmar que não temos nada mais a aprender com comentadores contemporâneos como McEvilley, ou mesmo com formalistas ortodoxos como Greenberg. Pois acho que temos. Mas, certamente, a pergunta a se fazer *não* é “modernismo, certo ou errado?”. Precisamos avançar criticamente além do modernismo, em vez de desprezá-lo (o que não constituiria um avanço legítimo). Para fazer isso, precisamos começar evitando referendos arreatadores e tribunais *ad hoc* que simplesmente decidem pró ou contra o modernismo, como se o próprio não fosse um projeto profundamente contraditório marcado por uma pluralidade de tendências divergentes, sendo assim constituído por momentos progressistas e regressistas simultaneamente.

Para dissipar parte da incompreensão que atualmente recobre os muito apressados vereditos negativos sobre o modernismo em sua totalidade, tentarei realizar pelo menos duas coisas diferentes neste artigo: primeiro, reconstruirei empiricamente a etimologia não europeia do conceito de modernismo, em grande parte ignorada, juntamente com sua matiz anticolonial que foi batizada de modernismo alternativo. Essa análise implicará numa discussão da poesia de Rubén Darío e das pinturas de Diego Rivera em relação a obras de Antoni Gaudí, Pablo Picasso e Paul Klee.

Segundo, enfatizarei a teoria da história, mais especificamente a concepção do desenvolvimento histórico desigual, que é pressuposta por esta voz minoritária dentro do modernismo apontada anteriormente. Essa é uma tendência que, na realidade, contribuiu notavelmente a um discurso pós-colonial emergente que se tornou muito significativo no final do século XX. Quando tudo isso tiver sido feito, ficará ainda mais claro que o pós-modernismo, em sua forma mais profunda, é muitas vezes um modo dissidente de compreender e absorver os momentos progressivos dentro do modernismo e, por sua vez, de avançar além deles.⁴

Rubén Darío e a invenção do primeiro modernismo

Para muitos de nós é uma surpresa descobrir que, longe de ter sido cunhado no Ocidente metropolitano, o termo “modernismo” foi na verdade inventado na década de 1880 na periferia da ordem econômica mundial pelo nicaraguense Rubén Darío, o primeiro autor latino-americano moderno aclamado internacionalmente e ainda hoje um de seus poetas mais influentes. Darío, que viveu de 1867 a 1916, inaugurou o mais antigo movimento de vanguarda genuíno na América Latina

4 Para duas boas avaliações do pós-modernismo nessas linhas, ver Huyssen, 1986; e Foster, 1983. Ver também Roberts, 1990.

sob a bandeira do *modernismo*.⁵ Ele comprovadamente usou esse termo pela primeira vez em 1885 ou 1886 para se referir a atributos novos nos escritos do autor mexicano Ricardo Contreras.⁶

Em termos formais, o *modernismo* de Darío em poemas como *Azul* (1888) constituía uma fusão híbrida de vários modos artísticos incorporando citações culturais heterogêneas tanto europeias quanto não europeias, além de ser ao mesmo tempo de origem pré-colonial, colonial e pós-colonial. Todos esses elementos divergentes, por sua vez, foram tecidos densamente com referências a experiências obtidas por meio dos cinco sentidos.⁷ Entre os artistas visuais contemporâneos sobre os quais Darío escreveu estavam o escultor francês Rodin e o pintor simbolista tardio latino-americano Angel Zárraga.⁸

É revelador notar que, quando escreveu um ensaio para a *Mundial Magazine* sobre as pinturas de Zárraga em 1912, Darío selecionou o retrato que Rivera fez de Zárraga para acompanhar seu ensaio. Além disso, nessa mesma edição da *Mundial* havia uma breve discussão das pinturas modernistas de Diego Rivera por outro autor latino-americano (Brendel, 1912, p.623-624). Em grande parte, Darío foi para o *modernismo* aquilo que Apollinaire foi para o cubismo, Marinetti para o futurismo e André Breton para o surrealismo. Em todos esses quatro casos, uma figura literária, mais especificamente um poeta, teve um papel central na articulação do projeto de um movimento de vanguarda em que a maioria de seus praticantes mais conhecidos era de pintores. (E utilizo aqui o termo “movimentos de vanguarda” para evocar os conceitos centrais associados a eles nos estudos hoje clássicos de Renato Poggioli [1974] e Peter Bürger [1982]).

A dinâmica geral de sua poesia era impulsionada, por um lado, por uma reação contra as convenções literárias atrasadas e ossificadas das letras espanholas oficiais e motivada, por outro lado, por uma assimilação de alguns novos desenvolvimentos na literatura francesa do século XIX que foram então combinados com tradições culturais pré-colombianas do passado remoto. A visão que motivava essa síntese improvável foi articulada por Darío da seguinte forma em *Prosas profanas* (1896): “Se há poesia na nossa América, ela está nas coisas velhas”.⁹

De fato, essa referência notável à representação artística de “*nuestra América*” pela figura fundadora do modernismo também nos lembra do ainda celebrado ensaio anterior de 1891 que popularizara na América Latina a frase

5 A palavra “*modernismo*”, quando aparecer em itálico, significa que o autor a utilizou em espanhol no original. [N.T.]

6 Para a etimologia do termo “*modernismo*”, ver Ureña, 1954, p.158 et seq. Ver também Jiménez, 1962; e Rama, 1920.

7 Para uma bela análise da poesia e política de Darío, ver Franco, 1967, p.142-147; 1970. Ver também Whisnant, 1992; Torres, 1966; e Watland, 1965.

8 Darío, 1912, p.640-641, onde estava incluída a reprodução do *Retrato de Angel Zárraga* de Rivera.

9 Darío, 1994b, p.180: “*Si hay poesia en nuestra América, ella está en las cosas viejas: em Palenke y Utlán, en el indio legendario y el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman*”.

explicitamente não eurocêntrica de “nossa América”. Esse ensaio, intitulado simplesmente “Nuestra América”, foi escrito por José Martí (1852-1895), o único autor latino-americano da segunda metade do século XIX a rivalizar Darío em prestígio e importância (Martí, 1977). (Incidentalmente, Martí também foi um crítico de arte de nota que louvou o impressionismo francês e escreveu resenhas de artistas mexicanos como Santiago Rebull e José María Velasco, professores de Diego Rivera).¹⁰ É revelador notar que o ensaio celebrado de Martí clamava pela construção de uma sociedade pós-colonial, multirracial e transcultural. De fato, Martí, que foi um líder do movimento pela libertação nacional em Cuba, foi morto em 1895 quando participava da luta armada contra o colonialismo ocidental, especificamente o espanhol (Foner, 1977).

Essa nova sociedade multiétnica pressuporia um repensar fundamental da história, de forma que, de acordo com Martí (1977, p.88), “a história da América, dos incas até o presente, precisa ser ensinada em detalhes claros e ao pé da letra, mesmo que os arcontes da Grécia sejam ignorados. Nossa Grécia precisa ter prioridade sobre a Grécia que não é nossa”. Além da escravidão colonial, existiam os graves impedimentos do racismo e do imperialismo que bloqueavam o caminho de reconstituição das Américas em linhas socialmente mais justas. Por isso, Martí (1977, p.93-94) encerrou seu ensaio de 1891 com dois avisos: primeiro, “quem quer que fomete e espalhe o antagonismo e o ódio entre as raças peca contra a humanidade”; segundo, “o escárnio de nosso vizinho formidável [os Estados Unidos] que não nos conhece é o maior perigo da Nossa América”.

Esses temas do anti-imperialismo e da harmonia racial, junto com o multiculturalismo, eram preocupações artísticas constantes no conceito de modernismo de Darío, que era quase um mosaico. No Canto VIII de seu livro *Cantos de vida y esperanza* (1905), intitulado “A Roosevelt”, Darío escreveu uma crítica da intervenção imperial e do utilitarismo desalmado que, por causa da sua poesia sublime e política pungente, tornou-se um dos poemas favoritos da América Central desde então (particularmente nos anos 1980, durante o ponto alto da revolução sandinista na Nicarágua).¹¹ Na seção inicial, Darío declarou o seguinte:

*¡Es com voz de la Biblia, o verso de Walt Whitman
que habría que llegar hasta ti, Cazador!
¡Primitivo y moderno, sencillo y complicado,
con un algo de Washington y cuatro de Nemrod!
Eres los Estados Unidos,
eres el futuro invasor
de la América ingenua que tiene sangre indígena.* (Darío, 1994a, p.255-256)¹²

10 Ver Martí, 1979.

11 Ver Whisnant, 1992.

12 “É com voz da Bíblia ou verso de Walt Whitman / Que teríamos que chegar até ti, Caçador! / Primitivo e moderno, simples e complicado, / Com um tanto de Washington e quatro de Nimrod! / Sois os Estados Unidos / sois o futuro invasor / da América ingênua que tem sangue indígena,”

Mais adiante, no mesmo Canto, Darío (1994a, p.255-256) contrasta criticamente, por um lado, o colosso ameaçador do norte, que cinicamente combinara o culto a Hércules e a veneração ao dinheiro com, por outro lado, “*la América nuestra, que tenía poetas/desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl [...] la América del grande Moctezuma, del Inca*”. (Essa crítica do materialismo e do positivismo da modernização norte-americana também foi um tema constante durante esse mesmo período da obra de outros *modernistas* latino-americanos, como o uruguaio José Enrique Rodó). Além disso, a natureza de sua própria crítica do Ocidente nos ajuda a compreender a simpatia registrada de Darío pela revolução de 1905 na Rússia – um fato que fora ignorado em grande parte até o comandante sandinista Carlos Fonseca pesquisar o tema durante a década de 1960 (Rodó, 1988).¹³

A crítica de Darío estava unida a descrições rígidas de uma visão que emergira no romantismo europeu, a saber, a alienação do artista na sociedade burguesa. (A relação de Darío com esse tema foi discutida brilhantemente por Jean Franco.) Em seu conto *El rey burgués*, Darío (1994b, p.127-131) fala do destino contemporâneo do artista: ser condenado a tocar um realejo na neve por ter desafiado os valores da sociedade de classe média. Da mesma forma, em seu poema em prosa *Canción del oro*, Darío escreveu sobre um poeta/mendigo que canta odes irônicas ao Bezerro de Ouro, ou vínculo monetário,¹⁴ que era amplamente venerado numa sociedade sendo transformada pela modernização econômica (Darío, 1994b, p.141-144).

Resumindo, o modernismo original de Darío – com sua colagem de linguagem formal da *mestizaje* e do multiculturalismo – incorporava precisamente aquela trajetória multilateral que Dore Ashton (1994) identificou perceptivamente quando falou sobre como a mais profunda arte modernista “movia-se para frente e para trás ao mesmo tempo”. Como tal, o modernismo de Darío era modulado por uma alienação dos valores sociais capitalistas, invadido por uma oposição ao colonialismo ocidental, imbuído de um desejo de reviver, ou pelo menos reusar, as tradições artísticas não ocidentais e pré-coloniais da América Latina sem, entretanto, repudiar aquilo que ainda era de grande valor na arte ocidental – e, finalmente, era marcado por uma aceitação ambivalente daquilo que Charles Baudelaire (1995) chamara de *modernité* (ou modernidade) num ensaio muito conhecido de 1863.

Aqui, acho que seria útil corrigir uma concepção errônea muito comum na literatura sobre história da arte no Ocidente. Pois o ensaio de Baudelaire, “*Le*

13 Ver também Echevarría, 1985.

14 “*Cash nexus*” no original. Isso é uma referência a uma passagem do *Manifesto comunista* de Marx e Engels, que nas traduções em português costuma aparecer de forma um tanto diferente. Por exemplo, na tradução de Álvaro Pina: “Onde quer que tenha conquistado o poder, a burguesia destruiu as relações feudais, patriarcais e idílicas. Rasgou todos os complexos e variados laços que prendiam o homem feudal a seus ‘superiores naturais’, para só deixar subsistir, de homem para homem, o laço do frio interesse, as duras exigências do ‘pagamento à vista’” (Marx; Engels, 1998, p.42). O “pagamento à vista” corresponde a “*cash nexus*”, mas em inglês o termo assumiu essa conotação mais geral de redução das relações sociais a vínculos (ou laços) monetários. [N.T.]

peintre de la vie moderne” (“O pintor da vida moderna”), não é nem uma definição nem uma teorização do modernismo, por mais que tenha contribuído para a formulação posterior de Darío, mais consciente de seu caráter teórico.¹⁵ Quando Baudelaire (1995) escreveu “com ‘*modernidade*’ quero dizer a metade efêmera, fugitiva, contingente da arte, cuja outra metade é o eterno, o imutável”, ele estava simplesmente definindo a modernidade como a experiência social da modernização econômica, para a qual as práticas culturais e respostas artísticas do modernismo viriam subsequentemente a constituir uma réplica mais consciente, muitas vezes dissidente e cada vez mais autocrítica.

Este último ponto ficou claro, sem querer, pela escolha de Baudelaire (1995) do artista romântico tardio menor Constantin Guys, em vez de seu amigo protomodernista Édouard Manet, como o “pintor da vida moderna”. De fato, a contraparte mais próxima de Darío na literatura francesa foi Stéphane Mallarmé, que, de acordo com Roland Barthes e Marcel Duchamp, foi o primeiro modernista francês, ainda que ele mesmo empregasse de modo geral o termo mais restritivo, mas também quase modernista, de “simbolista”. Esse movimento simbolista do final dos anos 1880 e 1890 é visto, com justiça, como o marco do advento do modernismo e da vanguarda na França.¹⁶ Os próprios artistas visuais modernos que Darío preferia eram simbolistas tardios.

Aqui, é claro, sigo Perry Anderson e Marshall Berman na definição dos termos mencionados, de forma que “modernismo” designa as tendências artísticas minoritárias em oposição à alta cultura oficial do Ocidente (mas também ligadas a ela). Da mesma forma, assim como as várias tendências do modernismo foram respostas ambivalentes e variadas à experiência social da *modernidade*, esta última foi uma manifestação complexamente mediada do projeto econômico da modernização capitalista e seu programa aliado, o imperialismo ocidental (Anderson, 1984, p.97-98).¹⁷ Apesar do fato de modernismo, modernidade e modernização serem termos usados rotineiramente como sinônimos em grande parte da literatura de história da arte, é preciso enfatizar que eles *sempre existiram apenas em relações assimétricas e instáveis uns com os outros*.

Consequentemente, precisamos também notar que o esquema marxista ortodoxo de infra e superestrutura é simplesmente inadequado para lidar empiricamente com essa assimetria e a resultante autonomia relativa de cada um desses vários domínios na sociedade, como Raymond Williams e E. P. Thompson (1978), entre outros, notaram. O primeiro passo para esclarecer a pluralidade de práticas conhecidas como “modernismo”, então, envolve uma compreensão de como esses três termos (modernismo, modernidade e modernização) assumiram relações e tensões

15 Darío certamente foi influenciado por Baudelaire, como Franco (1967, p.357-363) e outros apontaram.

16 Ver, por exemplo, Barthes, 1983, p.75-76.

17 Ver também Berman, 1982, p.15-16.

históricas muito diferentes, dependendo de *qual tendência dentro do modernismo temos em mente e também do momento da história que está sendo tratado*.

O início do modernismo alternativo nas artes visuais

Foi apenas depois que o termo latino-americano “modernismo” cruzou o Atlântico para descobrir a Europa nos anos 1880 – e seu primeiro porto foi Barcelona, não Paris – que ele começou a designar certas estratégias formais e preocupações temáticas nas artes visuais análogas àquelas encontradas na poesia modernista de Darío e que hoje são associadas à vanguarda europeia e a várias tendências do modernismo no sentido reconhecido mais amplamente. Assim como Darío, quando viveu na Espanha, teve uma influência significativa na literatura espanhola dos anos 1890, três dos principais modernistas alternativos do início do século XX, a saber, Gaudí, Rivera e Picasso, também passaram anos formativos em Barcelona. Como Darío, os dois últimos frequentaram o enclave anarquista e boêmio do café *El Quatro Gats*. De fato, Picasso até desenhou o cardápio desse café, e Darío nos deixou uma descrição vívida de sua decoração.¹⁸

O rótulo de *modernismo* (ou *arte modernista*)¹⁹ comprovadamente foi usado pela primeira vez nas artes visuais, enquanto Darío estava na Espanha, para se referir a obras como os projetos arquitetônicos de Gaudí em Barcelona, a cidade *fin-de-siècle* em que Picasso viveu e trabalhou de 1895 a 1904. Foi, portanto, o modernismo distintamente anticolonial de Barcelona, com um sotaque latino-americano, que nos deu Gaudí e então ajudou a gerar as *Demoiselles d'Avignon* de Picasso e o “cubismo anáhuac” de Rivera, segundo o bom rótulo de Justino Fernández.²⁰ (E apesar do termo *modernismo* denotar de forma geral a versão catalã da *art nouveau*, nos casos de Gaudí e Picasso essa primeira designação de *modernista* obviamente significava muito mais, expandindo assim o conceito de modernismo de modo a acomodar a rede ainda mais divergente de direções artísticas que logo emergiria em outros lugares.) Nesse sentido, o *modernismo* catalão foi uma tendência distinta *dentro* do próprio modernismo e um ponto de partida para o desenvolvimento posterior de outras tendências do modernismo.²¹

Como sabemos hoje, o modernismo catalão na obra de Gaudí revelou uma habilidade notavelmente ambidestra de ir simultaneamente para frente e para trás na história. Ao mesmo tempo uma pessoa do passado e um partidário do futuro, Gaudí utilizou materiais ultramodernos (ele foi o primeiro arquiteto na Espanha a usar concreto reforçado, que empregou, por exemplo, no Parque Güell) em conjunção com a abordagem artesanal longínqua de materiais tradicionais como

18 Ver Casary, 1972, p.66. Para um belo olhar sobre a relação de Picasso com o café, ver o ensaio de catálogo de McCully, 1978. Para um olhar mais amplo sobre a relação do anarquismo com a arte de vanguarda e a cultura popular em Barcelona, ver Kaplan, 1992.

19 Em espanhol no original. [N. T.]

20 Citado por Debroise, 1979, p.65.

21 Ver Iñe; Butte, 1991, p.212-213.

o silhar, além de motivos de construção arcaicos de natureza ocidental e não ocidental (Frampton, 1980, p.64-73). As torres de aspecto singular da Sagrada Família vieram das tradições de construção berberes do norte da África; o uso de azulejos nas fachadas dos edifícios tinha origem *mudéjar*, ou moura; a inclusão de arcos góticos foi uma derivação catalã; e o recurso a técnicas de engenharia moderna e a materiais novos, como o aço, surgiu da influência da modernização do norte da Europa, apesar de Gaudí também ter sido aparentemente inspirado pelo socialismo utópico de William Morris e o movimento *arts-and-crafts* (como Kenneth Frampton [1980, p.64-73] notou).

Talvez o aforismo mais conhecido de Gaudí seja “a originalidade é voltar à origem” (Gaudí, 1982, p.93), e isso deve ser relacionado não apenas à sua reafirmação das tradições artesanais locais da Catalunha (seu pai trabalhava com cobre e seu avô foi um ceramista), mas também com o compromisso ardente de Gaudí com o movimento de autonomia nacional catalã contra a hegemonia imperial de Castela. Foi, por exemplo, essa preocupação em contestar o domínio hegemônico do Estado nacional espanhol que levou Gaudí a desenhar uma cobertura serrada para a Casa Milà, que ecoava simbolicamente a forma de Montserrat, a montanha que há muito tempo era uma referência à independência catalã e que também serviu como um tema importante para as próprias paisagens de Rivera, quando esteve em Barcelona em 1911 (Frampton, 1980).

Certamente, a melhor metáfora para o conceito distinto de modernismo de Gaudí é uma invenção que resultou dele, a saber, a “colagem” modernista que ele utilizou no Parque Güell pouco tempo antes de Picasso introduzir a colagem na pintura em 1912. Na plataforma superior do Parque, acima da área do mercado que é abrigada por vigas de concreto reforçado e apoiada por um excêntrico pórtico dórico de arenito vermelho, há bancos descobertos que exibem aquilo que provavelmente foi a primeira “colagem” arquitetônica, ou mosaico modernista, e que ainda é uma das mais notáveis jamais produzida pelas artes visuais. Essa colagem em mosaico foi feita com cacos quebrados e fragmentos rejeitados de uma oficina local de cerâmica catalã, e também pedaços de vidro e louças quebradas (Frampton, 1980). Uma *mélange* de ruínas amontoadas que significa a desigualdade do desenvolvimento histórico da qual a *oeuvre* inteira de Gaudí é uma testemunha eloquente, esse mosaico/colagem modernista também era uma metáfora do caráter multifacetado da identidade nacional catalã, que casava um gesto utópico de preocupações públicas compartilhadas no futuro com um sentido sombrio do passado, junto com uma visão do presente como um campo de ruínas. Aqui é importante lembrar que a Sagrada Família, à qual Gaudí devotou a última década de sua vida, teve sua origem como uma igreja laica para a expiação dos pecados da era materialista moderna, ou seja, da modernização (Collins, 1960, p.7 e 13).

Assim, a “colagem” do Parque Güell literalmente incorpora o multiculturalismo e a abertura dinâmica que de modo geral são marcas registradas do melhor

modernismo alternativo. Além disso, ela encapsulou uma ambivalência histórica reveladora, ao mesmo tempo esperançosa em sua visão do futuro e severa em sua visão daquilo que o precederia. Um paralelo para a crença modernista de Gaudí na redenção entre as ruínas da história pode ser encontrado nos últimos escritos de Walter Benjamin, que ainda é um dos principais teóricos do modernismo, mesmo que hoje seja citado rotineiramente pelos pós-modernistas. (E com justiça, já que ele introduziu temas como a “morte do autor” – e a construção histórica do sujeito em seus famosos ensaios de meados da década de 1930 [Benjamin, 1969].) Pouco antes de sua morte em 1940, Benjamin escreveu dezoito teses sobre a história em que ele notoriamente observou que: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (Benjamin, 1940, p.225). Vale repetir o conceito da história apocalíptico, mas também redentor, da Tese 9, já que ele está tão profundamente relacionado com a obra modernista alternativa de Dário, Gaudí, Picasso e Rivera. A citação é a seguinte:

Há um quadro de [Paul] Klee que se chama Angelus Novus [que na época estava na coleção pessoal de Walter Benjamin]. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (Benjamin, 1940, p.226)

Realmente, como Karl Werckmeister mostrou, sem que Benjamin soubesse, o próprio Klee discutiu suas obras em termos semelhantes em 1915, como se vê aqui: “Hoje é a grande transição do passado para o presente. No enorme buraco de formas, há entulho ao qual alguns ainda se agarram parcialmente. Ele fornece a matéria da abstração [...]. Para conseguir escapar do meu entulho, eu tive que voar” (Werckmeister, 1982).

Da mesma forma, um dos mais famosos aforismos, ou antidefinições, de Picasso era: “Uma pintura costumava ser considerada uma soma de adições. No meu caso, uma pintura é uma soma de destruições”.²² Este conceito modernista alternativo de arte, que parece tão manifestamente ligado à colagem, está sem dúvida relacionado com a estada de Picasso na Barcelona *modernista* e com seu compromisso louvável com a causa do anticolonialismo, além de suas afiliações

22 Pablo Picasso, “The Picture as a Sum of Destructions” (1935), in Dore Ashton (ed.), *Picasso on Art*. New York: Viking Press, 1972, p.38.

importantes com o pensamento anarquista (naquele período, Barcelona era um dos principais centros do anarquismo na Europa). Num artigo excelente e num livro igualmente impressionante, Patricia Leighton documentou convincentemente não apenas as opiniões anticolonialistas de Picasso e seu ponto de vista anarquista concomitante, mas também como eles aparecem tão significativamente em suas obras de arte do início do século XX (Leighton, 1990).²³

As célebres *Demoiselles d'Avignon* de 1907, por exemplo, que é o nome de uma das ruas do distrito da luz vermelha de Barcelona, não trata apenas do confronto inquieto entre os sexos, como Leo Steinberg argumentou, e de uma competição com a obra de Matisse, como Richard Wollheim (1996) demonstrou. Ela também trata do conflito de duas culturas – da Europa ocidental e da África ocidental – cuja convergência formalmente em conflito ganha ressonância pictórica precisamente por causa da qualidade transcultural tensa e chocante da obra.

E essa é uma qualidade que hoje se tornou ainda mais amplificada em razão do que aprendemos recentemente sobre a profundidade da oposição de Picasso ao colonialismo francês na África precisamente no momento da história, 1906/1907, em que essa pintura estava sendo feita. Da mesma forma, foi demonstrado que algumas das colagens de Picasso, como a *Garrafa de Suze* de 1912, contêm artigos de jornal sobre o horripilante desperdício de vidas na Turquia durante a primeira Guerra dos Bálcãs de 1912, e sobre discursos de anarquistas contra a guerra diante de grandes multidões que protestavam contra “a ameaça de uma guerra europeia geral” (para citar um dos artigos que compuseram a colagem, retirado de *Le Journal* em novembro de 1912) (Leighton, 1989, p.13 et seq.).

Quanto ao uso da ideia do *fragmento* para explicar a importância histórica do cubismo, precisamos apenas lembrar de como Rivera definiu incisivamente o cubismo:

Foi um movimento revolucionário, questionando tudo que havia sido dito e feito na arte. Nada era sagrado. Assim como o velho mundo logo explodiria e nunca mais seria o mesmo, também o cubismo quebrou as formas como elas haviam sido vistas por séculos, e criou, a partir dos fragmentos, novas formas, novos objetos, novos padrões e – derradeiramente – novos mundos. (March, 1991, p.58)

Era a qualidade habilmente sutil, até camuflada, dos fragmentos cubistas que Thomas Crow tinha em mente quando observou o seguinte sobre o diálogo interno entre a alta arte e a cultura de massa, assim como entre a arte ocidental e não ocidental, em muitas colagens cubistas:

A mistura de significantes de classe era central para a formação da sensibilidade de vanguarda [...] para aceitar as afirmações opositivas do modernismo, não pre-

23 Ver também Kaplan, 1992, p.24-28; e Joll, 1980, p.207-257.

cisamos pressupor que ele de alguma forma transcenda a cultura da mercadoria; em vez disso, podemos vê-lo como algo que explorava, para propósitos críticos, contradições dentro e entre setores distintos dessa cultura [...]. A troca incessante de códigos pode ser lida como um protesto articulado contra a marginalização dupla da arte [...] [de modo que] o cubismo é [...] uma mensagem [com intenção crítica] das margens da sociedade [...]. (Crow, 1985, p.250)

Da mesma forma, as origens da linguagem visual associada com o cubismo em geral e com a colagem em particular pressupunham e realizavam concretamente uma crítica profunda (ou desconstrução) da natureza da pintura no Ocidente. Em debate estava algo mais do que o exercício redutivo de trabalhar com a essência do meio, como mantêm os propositores do formalismo. (De fato, numa série de palestras, Wollheim rejeitou em grande parte essa leitura greenbergiana do modernismo ao definir o meio como algo contingente quanto “à forma pela qual o artista molda os materiais”, e não como um *a priori* dado com o qual o artista deve se resignar a trabalhar.) Como tal, o começo do cubismo implicou numa expansão dos recursos comunicativos do meio e numa contração necessária das afirmações pictóricas da arte renascentista europeia – ou seja, suas ilusões e ilusionismo.

Uma pintura cubista simultaneamente evoca e enfraquece as condições da alta arte no Ocidente para construir um espaço em perspectiva: como no uso abreviado do *chiaroscuro*, no emprego tímido e inconsistente da sobreposição e na sugestão original e dissolução subsequente de referências figurativas. Além disso, há uma descentralização engenhosa das imagens, de forma a rejeitar, por meio de uma anulação quase “anarquista”, a estrutura hierárquica e o sentido de resolução formal que quase sempre foram traços salientes da tradição clássica. Desse modo, uma pintura cubista, com sua tensão sobre toda a superfície entre as duas dimensões efetivas do plano da pintura e as três dimensões fictícias da safra renascentista, não é apenas uma interrogação do meio (como Greenberg afirmara).²⁴ E, o que é mais importante, o espaço modernista na obra cubista resultou, intencionalmente ou não, numa crítica da linguagem pictórica oficial da arte ocidental tradicional, da qual o meio em si era um, mas apenas um, componente. Realmente, foi precisamente por causa de a arte modernista ser, em seu sentido mais profundo, uma crítica demótica e contra as hierarquias das *convenções* gerais da arte ocidental oficial que a estética da colagem pôde se tornar tão efetiva para acomodar uma inter-relação multicultural de elementos ocidentais e não ocidentais em termos iguais.

Em uma das discussões pós-formalistas mais incisivas do modernismo (e eu gostaria de insistir aqui, junto com Mikhail Bakhtin, para não confundirmos a necessidade da análise formal com o fetiche do formalismo),²⁵ Rosalind Krauss (1986) habilmente esclareceu melhor como uma colagem cubista, com seu uso

24 Este, é claro, é um argumento encontrado em Greenberg, 1973.

25 Para uma discussão de Bakhtin referente a isso, ver Craven, 1993/1994, p.3-9.

distinto do espaço modernista, trata das mecânicas da lógica pictórica *per se* no Ocidente. Como Krauss observou corretamente, duas das estratégias formais desenvolvidas a partir do espaço da colagem são as da reversão figura/fundo e da transposição contínua entre espaço negativo e forma positiva, de modo a não haver um signo visual sem conseqüente eclipse ou negação do seu referente material.

Assim, a colagem cubista e o espaço modernista acabam explorando criticamente as pré-condições culturais da própria representação ocidental, ou seja, de como as imagens são produzidas em termos pictóricos e como estas imagens tradicionalmente vêm a assumir o estatuto de signos. Tal investigação autocrítica de *como e por que* a pintura ocidental tradicionalmente funciona, especificamente de como seu sistema de representação é mediado culturalmente, rejeita fortemente a asserção mencionada de Thomas McEvilley de que o modernismo, em todas as suas formas, privilegia hegemonicamente – *ou seja, naturaliza* – a arte ocidental à custa da arte não ocidental. (Essa última afirmação sobre o modernismo de vanguarda como um engajamento crítico contra a hegemonia ocidental, em vez de ser uma apresentação acrítica dela, foi feita por Meyer Schapiro numa série de ensaios clássicos da década de 1930 até a de 1970).²⁶

De fato, a contestação cubista da hegemonia cultural ocidental foi precisamente o que permitiu Rivera (um dos maiores pintores cubistas) recrutar a colagem cubista e o espaço modernista em nome da Revolução Mexicana de 1910, com seu compromisso inequívoco com a construção de uma identidade nacional não eurocêntrica. A esse respeito, há duas obras chave dele que fundem os planos mutantes do cubismo com as forças do levante revolucionário. Elas são seu *Retrato de Martín Luís Guzmán* (1915) e sua *Paisagem zapatista: a guerrilha*, que foi pintada em 1915 depois de Emiliano Zapata e Pancho Villa terem tomado e ocupado brevemente a Cidade do México. (De fato, Guzmán, um romancista mexicano, serviu durante um momento com Villa).²⁷

Um movimento rival, e de modo geral não relacionado, que usou a colagem modernista para objetivos muito diferentes, mas ainda assim por razões muito críticas, foi o surrealismo, que teve em vários momentos em seu contingente grandes artistas latino-americanos como Wilfredo Lam, Frida Kahlo e Roberto Matta (Baddeley; Fraser, 1989, p.102). E, é claro, nenhum outro movimento de vanguarda contribuiu mais para o surgimento do discurso anticolonialista ou para o caminho da identidade multiétnica nas artes do que os surrealistas (Baddeley; Fraser, 1989, p.102). Em 1943, André Breton denominou o indiciamento condenatório de Aimé Césaire pelo colonialismo europeu e pelo racismo ocidental, em *Cahier d'un retour au pays natal* (“Caderno de um retorno ao país natal”), de “nada mais do que o maior monumento lírico de nossa época” (Breton, 1978a).

26 Ver, por exemplo, Schapiro, 1978, p.185-227.

27 Para um levantamento das duzentas pinturas cubistas feitas por Rivera entre 1913 e 1917, ver *Diego Rivera: The Cubist Years*, Phoenix Art Museum, 1984, p.104-109.

Picasso, que também ficou muito comovido pela obra desse poeta da Martinica, ilustrou o quarto livro de Césaire, *Corps perdu*, em 1950.

Em sua estadia no Haiti em 1945, Breton declarou o seguinte para os poetas desse país caribenho:

O surrealismo está aliado aos povos de cor, primeiro porque ele tomou o seu partido contra todas as formas de imperialismo e bandidagem branca [...] e segundo por causa das afinidades profundas entre o surrealismo e o pensamento “primitivo” [...]. Não é, portanto, nenhum acidente, mas sim um sinal dos tempos que os maiores impulsos para novos caminhos do surrealismo tenham sido fornecidos [...] pelos meus melhores amigos de cor – Aimé Césaire na poesia e Wilfredo Lam na pintura. (Breton, 1978b; 1978c)

Como James Clifford apontou em sua discussão exemplar do “surrealismo etnográfico”, a estética surrealista ainda mantinha, em vários aspectos importantes, aquilo que vimos como as características mais fundamentais da concepção original do modernismo de Darío, pois eles valorizavam fragmentos, combinações curiosas e justaposições inesperadas que eram retiradas do domínio do erotismo, do estrangeiro, do pré-colonial e da repressão. Além do mais, a parte progressiva da trajetória surrealista de modo geral operava num trilho que Clifford (1988, p.120 et seq.) identificou da seguinte forma:

Diferente do exotismo do século XIX, que saía de uma ordem cultural mais ou menos confiante em busca de um frisson temporário, uma experiência circunscrita do bizarro, o surrealismo moderno e a etnografia começaram com a realidade sendo questionada profundamente [...] as sociedades “primitivas” do planeta estavam cada vez mais disponíveis como recursos estéticos, cosmológicos e científicos. Essas possibilidades se basearam em algo mais do que um orientalismo mais antigo; elas precisavam da etnografia moderna [...]. Para cada costume local ou verdade [nacional] havia sempre uma alternativa exótica, uma justaposição ou incongruência possível [...]. E é importante compreender sua forma de levar a cultura a sério, como uma realidade contestada – uma forma que incluía a ridicularização e o embaralhar de suas ordens [...]. Outro broto do surrealismo etnográfico [...] é sua conexão com o modernismo no terceiro mundo e o anticolonialismo nascente.

Conclusão

Uma tarefa não apenas do conceito original de modernismo de Darío, desenvolvido e transformado por esses movimentos subsequentes, mas também da teoria crítica na tradição de Marx, Benjamin e Adorno, era precisamente resgatar, para propósitos progressistas, o que quer que ainda fosse viável e valioso nos vários legados étnicos e de classe dos quais somos todos herdeiros. O conselho de Bertolt Brecht de “use o que puder” trazia consigo o corolário implícito de

que o que se mostrar reacionário nessas linhagens deve ser descartado sem nostalgia. Um desses conceitos que, em alguns casos, mas não em todos, permanece valioso e emancipador é o *modernismo*, ou pelo menos o modernismo alternativo. Pois, como Terry Eagleton (1990, p.8-9) declarou corretamente, “é o moralismo de esquerda, e não o materialismo histórico, que, ao estabelecer a proveniência burguesa de um conceito, prática ou instituição particular, a renega então num excesso de pureza ideológica”.

De fato, do *Manifesto comunista* em diante, Marx nunca cessou de louvar os aspectos progressistas da sociedade burguesa e do capitalismo enquanto criticava incessantemente todas as suas características reacionárias durante o mesmo período. (Portanto, dizer simplesmente que Marx se opunha à modernização capitalista e à burguesia é errar o alvo. Em vez disso, *ele era ao mesmo tempo pró e contra ambas.*) Nada atesta melhor essa abordagem multilateral à sociedade do que a definição de Marx do socialismo como o potencial irrealizado inerente ao capitalismo – um potencial que apenas o capitalismo criou historicamente, mas que, ironicamente, ele não pode consolidar nem estender por causa de suas próprias contradições estruturais. É revelador notar que a ambivalência profunda de Marx quanto ao capitalismo encontra uma analogia na ambivalência profunda dos melhores artistas modernistas alternativos quanto à modernidade e à modernização, especialmente no Terceiro Mundo. *A caracterização parcialmente admiradora por Marx em 1848 da modernização capitalista como um processo em que “tudo que é sólido desmancha no ar” valeu como um correlato revelador para a definição de 1863 de Baudelaire da experiência histórica da modernidade como “o efêmero, o fugitivo e o contingente”* (Baudelaire, 1995).

Para resumir essa discussão do legado progressista do modernismo, seria muito instrutivo voltarmos rapidamente ao mesmo país em que o termo “modernismo” surgiu, a Nicarágua, para ver como a linhagem de Darío e do *modernismo* se saiu nas últimas duas décadas. Se examinarmos algumas das obras de arte notáveis produzidas na Revolução Sandinista de 1979-1989, veremos umas que são anti-imperialistas e não eurocêntricas (mas *não* antiocidentais); outras que são ricamente multiculturais e que são inquestionavelmente ligadas ao modernismo. Uma dessas obras é a pintura de 1982 de Santos Medina chamada *La unidad revolucionaria de los indoamericanos*, que se localiza muito justificadamente na tradição do *modernismo* de Darío. Essa pintura combina referências intencionais à cerâmica pré-colombiana, como a Nicoya, com alusões ao cubismo europeu e uma reminiscência oblíqua da contribuição de Rivera ao modernismo por meio do “cubismo anáhuac”.²⁸ Nessa situação, assim como em outras, o modernismo não é simplesmente um resto regressivo do passado colonial, mas um *modus operandi* ainda viável, e também matéria-prima para reconstruir um presente pós-colonial condizente com um futuro mais igualitário.

28 Para uma discussão longa desses assuntos, ver Craven, 1989.

Ao concluir, eu talvez devesse observar que um dos primeiros usos do termo “pós-moderno” foi do historiador Arnold Toynbee num livro intitulado *Um estudo da história*, escrito em 1938 e publicado em 1947.²⁹ É importante notar que para Toynbee o termo “pós-moderno” era cronológico, e não estilístico, e denotava basicamente “pós-eurocêntrico” e “pós-modernização” seguindo linhas ocidentais, ou, talvez mais precisamente, “pós-colonial”. Esse uso de “pós-moderno” definitivamente não se opõe ao legado contínuo de tendências progressistas e não eurocêntricas dentro do próprio modernismo que esbocei aqui. Então, apesar de realmente haver um sentido em que entramos num período da história pós-moderno, pós-colonial e pós-centralização no Ocidente, há outro sentido em que ainda precisamos alcançar o modernismo.

Referências bibliográficas

- AMIN, A. *Eurocentrism*. New York: Monthly Review Press, 1989.
- ANDERSON, P. Modernity and Revolution. *New Left Review* I/144, mar.-abr. 1984.
- ASHTON, D. Conferência pública sobre o modernismo no Museum of Fine Arts, Santa Fe, New Mexico, abr. 1994.
- BADDELEY, O.; FRASER, V. *Drawing the Line: Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America*. London: Verso, 1989.
- BARTHES, R. *Le degré zero de l'écriture*. New York: Hill and Wang, 1983.
- BAUDELAIRE, C. Le peintre de la vie modern. In: *The Painter of Modern Life and Other Essays*. London: Phaidon, 1995, p.12-15.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1940.
- _____. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: *Illuminations*. New York: Schocken Books, [1936] 1969.
- BERMAN, M. *All That Is Solid Melts into Air*. New York: Simon and Schuster, 1982.
- BRENDEL, U. El salón de otoño. *Mundial Magazine*, v.2, n.19, nov. 1912.
- BRETON, A. A Great, Black Poet, Aimé Césaire. In: *What Is Surrealism?*. ROSEMONT, F. (org.). New York: Pathfinder, [1943] 1978a.
- _____. Interview with René Balence. In: *What Is Surrealism?*. ROSEMONT, F. (org.). New York: Pathfinder, [1945] 1978b.
- _____. Speech to Young Haitian Poets. In: *What Is Surrealism?*. ROSEMONT, F. (org.). New York: Pathfinder, 1978c.
- BÜRGER, P. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- CASARY, E. J. *Historia de els quatre gats*. Barcelona: Aedos, 1972.
- CLIFFORD, J. *The Predicament of Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
- COLLINS, G. R. *Antonio Gaudí*. New York: George Braziller, Inc., 1960.

²⁹ Toynbee, 1947. Ver também Jencks, 1986, p.2.

- CRAVEN, D. *The New Concept of Art and Popular Culture in Nicaragua since the Revolution in 1979*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1989.
- _____. Clement Greenberg and the “Triumph” of Western Art, *Third Text*, 25, inverno 1993/1994, p.3-9.
- CROW, T. Modernism and Mass Culture in the Visual Arts. In: FASCINA, F. (org.) *Pollock and After*. New York: Harper and Row, 1985.
- DARÍO, R. Cabezas: Angel Zárraga, *Mundial Magazine*, v.2, n.19, nov. 1912.
- _____. *Palabras luminarias: Prosas profanas y otros poemas (1896-1901)*, reimpresso em CASTILLO, J. V.; MEJÍA E. (orgs.). *Rubén Darío poesia*. Manágua: Editorial Nueva Nicaragua, 1994a.
- _____. *Rubén Darío: cuentos completos*. Ernesto Meijía Sánchez e Julio Valle-Castillo (orgs.). Manágua: Editorial Nueva Nicaragua, 1994b.
- DEBROISE, O. *Diego de Montparnasse*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- EAGLETON, T. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.
- ECHEVARRÍA, R. G. The Case of the Speaking Statue: Ariel and the Magisterial Rhetoric of the Latin American Essay. In: *The Voice of the Masters*. Austin: University of Texas Press, 1985, p.8-32.
- EDER, R. El muralismo mexicano: modernismo y modernidad. In: *Modernidad y modernización en el Arte Mexicano, 1920-1960*. Cidade do México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991, p.67-81.
- FONER, P. Introduction. In: *Our America*. New York: Monthly Review Press, 1977.
- FOSTER, H. Introduction. In: *The Anti-Aesthetic*, Seattle: Bay Press, 1983.
- FRAMPTON, K. *A Critical History of Modern Architecture*. London: Thames and Hudson, 1980.
- FRANCO, J. *Introduction to Spanish-American Literature*. New York: Praeger, 1967.
- _____. *Modern Culture of Latin America: Society and the Artist*. Harmondsworth: Pelican, 1970.
- GAUDÍ, A. *Manuscritos, artículos, conversaciones y dibujos*. Marcia Codinachs (org.). Murcia: Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1982.
- GILROY, P. *The Black Atlantic*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- GREENBERG, C. Modernist Painting. In: BATTCKOCK, G. (org.). *The New Art*. New York, [1965] 1973, p.66-77.
- HUYSEN, A. Mapping the Post-modern. In: *After the Great Divide*. Bloomington: Indiana University Press, 1986, p.179-221.
- IFE, B. W.; BUTTE, J. W. The Literary Heritage. In: ELLIOT, J. H. (org.). *The Spanish World: Civilization and Empire*. New York: Harry N. Abrams, 1991.
- JENCKS, C. What Is Post-Modernism?, *Art and Design*, London, 1986.
- JIMÉNEZ, J. R. *El modernismo*. Madrid: Aguilar, [1953] 1962.
- JOLL, J. *The Anarchists*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- KAPLAN, T. *Red City, Blue Period: Social Movements in Picasso's Barcelona*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- KRAUSS, R. In the Name of Picasso. In: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1986, p.23-41.

- LEIGHTEN, P. *Reordering the Universe: Picasso and Anarchism*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- _____. The White Peril and *L'Art nègre*. Picasso, Primitivism and Anti-colonialism, *The Art Bulletin*, v.72, n.4, dez. 1990, p.604-630.
- MARCH, G. *Diego Rivera: My Life, My Art* (1960). New York: Dover Press, 1991.
- MARTÍ, J. Nuestra America, In: *Our America*. New York: Monthly Review Press, [1891] 1977, p.84-95.
- _____. *Ensayos sobre arte y literatura*. Roberto Fernández Retamar (org.). Havana: Editorial Letras Cubanas, 1979.
- MARX, K.; Engels, F. *Manifiesto comunista*. São Paulo: Boitempo, 1998.
- MCCULLY, M. *Els Quatre Gats: Art in Barcelona Around 1900*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- MCEVILLEY, T. *Art and Otherness*. Kingston, NY: MacPherson and Co, 1992.
- POGGIOLI, R. *Theory of the Avant-Garde*. Cambridge: Harvard University Press, 1974.
- RAMA, A. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca, 1920.
- ROBERTS, J. *Post-Modernism, Politics and Art*. Manchester: Manchester University Press, 1990.
- RODÓ, J. E. *Ariel*. Austin: University of Texas Press, 1988.
- SCHAPIRO, M. The Nature of Abstract Art (1957); e Recent Abstract Painting (1957). In *Modern Art: 19th and 20th Centuries*. New York: George Braziller, 1978, p.185-227.
- THOMPSON, E. P. *The Poverty of Theory and Other Essays*. London: Monthly Review, 1978, p.98 et seq.
- TORRES, E. *La dramática vida de Rubén Darío*. Cidade do México: Grijalbo, 1966.
- TOYNBEE, A. *A Study of History*. London: Macmillan, 1947.
- UREÑA, M. H. *Breve historia del modernismo*. Cidade do México: Siglo XXI, 1954.
- WATLAND, C. D. *Poet-Errand: A Biography of Rubén Darío*. New York: Philosophical Library, 1965.
- WERCKMEISTER, O. K. Walter Benjamin, Paul Klee, and the Angel of History. *Oppositions*, n.25, outono 1982, p.103 et seq.
- WHISNANT, D. E. Rubén Darío as a Focal Cultural Figure in Nicaragua. *Latin American Research Review*, v.27, n.3, 1992, p.7-49.
- WOLLHEIM, R. Looking at Picasso's *Demoiselles d'Avignon*. Palestra pública, University of New Mexico, Albuquerque, 5 mar. 1996.

CRAVEN, David. As origens latino-americanas do modernismo alternativo. *Crítica Marxista*, São Paulo, Ed. Unesp, n.37, 2013, p.137-154.

Palavras-chave: Modernismo; América latina; Arte; Cultura.