

A consolidação da Pintura Moderna no Brasil

Ricardo Fabbrini¹

Livro: *A arte brasileira em 25 quadros*
Autor: Rafael Cardoso
Editora: Record
Rio de Janeiro, 2008. 224 páginas

Rafael Cardoso analisa 25 pinturas produzidas no Brasil, de 1790 a 1930. O critério que motivou sua seleção foi o equilíbrio entre a qualidade artística das obras e sua representatividade histórica. Seu objetivo foi interpretar o processo de formação da pintura moderna brasileira a partir das diferentes configurações do meio artístico, do Império à República; foi analisar as condições de produção, circulação e recepção da pintura nesse amplo período: a relação entre o artista, o público, a crítica, os colecionadores, e instituições, como a Academia Imperial de Belas Artes (1826 a 1889) e a Escola Nacional de Belas Artes (1890).

Não se trata, portanto, de um manual, ou história da arte no sentido convencional, pois, ao lado de pinturas de referência, há outras raramente lembradas; pois o autor analisa tanto pinturas cujo valor estético é continuamente reafirmado quanto pinturas, ditas menores, que lhe permitiam, pelo exame das circunstâncias de sua produção, entender o processo de consolidação da pintura moderna no país.

Esse tema, de uma linha evolutiva da pintura de cunho brasileiro, possui, como se sabe, fortuna crítica, que resumo de modo caricatural. Nos anos 1920, Mário de Andrade situou o ponto de partida de nosso processo formativo na pintura em *Caipira picando fumo*, de Almeida Júnior, de 1893, e seu ponto de chegada em *Caipirinha*, de Tarsila do Amaral, de 1923. Esse processo de formação consistiria, assim, na passagem de um assunto estereotipado, próprio à arte acadêmica, para uma “forma brasileira”, própria da arte moderna.

Em polêmica com Sérgio Milliet, Luís Martins defendeu, nos anos 1940, afastando-se de Mário, que Almeida Júnior produzira uma ruptura na pintura brasileira não apenas pelos temas nacionais, mas também pela inovação formal, pois, clareando a paleta, inventara a “luz brasileira”. No contexto das Bienais e da difusão da arte abstrata, Mario Pedrosa deslocou o marco divisório de Almeida Júnior para Eliseu Visconti, pois esse teria sido o primeiro a revelar a “bidimensionalidade inexorável do retângulo”, afirmando a autonomia da forma artística. É verdade que, se em Visconti teríamos o nascimento da arte moderna, sua madureza só ocorreria, segundo o crítico, na década de 1950, com as artes concreta e neoconcreta; somente, então, é que teríamos “atualizado a inteligência artística brasileira” – o antigo anseio de Mário de Andrade – tornando-nos efetivamente modernos.

No contexto da crise anunciada das vanguardas artísticas, na década de 1970, Gilda de Mello e Souza retornou outra vez a Almeida Júnior na tentativa de compreender a “linha evolutiva da figuração plástica da experiência nacional”. Caracterizou sua pintura a partir da noção de “experiência da diferença brasileira” que seria constitutiva de todo processo de formação de nossa pintura moderna: a aclimatação, em princípio irrealizável, dos códigos herdados da tradição européia ao panorama social brasileiro; o

¹ Professor de Estética do Departamento de Filosofia da USP e autor, entre outros, de *A arte depois das vanguardas* (Ed. Unicamp).

que ocorreria, portanto, não apenas em Almeida Júnior, mas também em Eliseu Visconti, Belmiro de Almeida ou Artur Timóteo da Costa.

Nos anos 1990 e 2000, houve um interesse crescente pelo sentido desse processo formativo em pintura e por essa tradição crítica. Surgiram interpretações que compartilharam o pressuposto de que a implantação de uma “estética normativa” pela Semana de Arte Moderna de 1922 impediu, durante décadas, o reconhecimento de elementos de modernidade na pintura brasileira do século XIX aos anos 1910 do século XX.

Paulo Herkenhoff, por exemplo, denunciou, em 2002, nessa direção, o “projeto geopolítico” de Mário de Andrade que, na intenção de legitimar a pintura da “paulicéia”, teria ignorado a “diversidade do ambiente moderno carioca”, e poupado a arte acadêmica de São Paulo. Daí a necessidade de se reavaliarem, segundo Herkenhoff, pinturas como *Maternidade em círculos*, de 1908, de Belmiro de Almeida, que, sem se referir ao cubismo ou futurismo, já revelaria uma “consciência moderna da superfície” (da pintura), mais radical do que tudo que seria exposto na Semana de 1922.

Cardoso também interpreta, na contramão da “leitura modernista”, a formação da pintura brasileira, sem estabelecer, contudo, uma linha clara a partir de nexos entre artistas. Diferentemente da fortuna crítica, aqui resumida, não identificou os elos de transmissão no processo de formação: mestres ou obras do século XIX que seriam “precursores” da ruptura modernista dos anos 1920. O autor não buscou os vínculos que assegurariam umnexo cumulativo por influxo interno, da renovação temática à inovação formal, na tradição de Mário de Andrade; tampouco procurou identificar, na análise formal de obras, a referida “diferença brasileira”, no sentido de Mello e Souza: o modo singular de figurar nossa experiência social sem se emancipar da tradição européia.

Sua intenção foi pensar na chave da recepção crítica nosso processo de formação, enriquecendo por esse motivo essa fortuna crítica; foi analisar, a partir de documentação de época, a função do meio artístico na construção de uma idéia de arte moderna brasileira. Não investiu, por isso, na análise das obras em que supostamente a realidade brasileira se configuraria em formas artísticas de referência; mas no exame do gosto socialmente produzido, em diferentes contextos, que tomou certas obras como “modernas”: obras que eram “propícias, para impressionar o homem de seu tempo”, como dizia Gonzaga Duque, em *Arte brasileira*, de 1888.

Além de examinar pinturas de referência – como *A primeira missa no Brasil* (1860), de Victor Meirelles, *A batalha de Avaí* (1877), de Pedro Américo, *O importuno* (1898), de Almeida Júnior, ou *Antropofagia* (1929), de Tarsila do Amaral –, Cardoso, visando a uma reparação historiográfica, destacou tanto obras de “pouca originalidade”, que não inovaram na linguagem pictórica, mas que seriam representativas do imaginário do período, como obras que, embora consagradas pelo “juízo institucional” de sua época, acabaram, no curso do tempo, relegadas a um “silêncio constrangedor”.

Examina, por exemplo, *Flor*, de data desconhecida, do pintor praticamente ignorado José dos Reis Carvalho, considerado pelo autor um dos mais importantes pintores de natureza morta do século XIX. Seus “registros”, ao modo das expedições dos naturalistas, revelariam o “domínio do sistema de codificação visual” (como os gêneros da retórica) de sua época. Cardoso seleciona essa pequena aquarela de Carvalho não por seus inegáveis méritos artísticos, mas por representar a conquista de uma técnica, até então restrita aos “profissionais estrangeiros”. Sua relevância consistiria, assim, em operar como índice de autonomia, no plano da fatura, do meio artístico local em relação à matriz intelectual européia.

Destaca, também, o quadro *Redenção de Cã* (1895), de Modesto Brocos, premiado pelo júri da Escola Nacional de Belas Artes e que acabou arquivado como acadêmico, pois não se alinhava ao impressionismo ou simbolismo, associados pela crítica de arte dos anos 1910 e 1920 à modernidade artística. Cardoso mostra, entretanto, que essa pintura em que figuram quatro personagens – uma avó negra, uma filha mestiça, um pai de tipo ibérico e uma alvíssima criança – confirmaria o senso comum da época de que o influxo de imigrantes europeus melhoraria a raça. Por isso, o quadro não foi considerado pelo júri e público de seu tempo como acadêmico, mas como moderno: como expressão do que havia de mais científico no pensamento brasileiro – um sociologismo evolucionista a Herbert Spencer. A figuração de tipos físicos da dita realidade brasileira, com indumentária caipira em casa de taipa – no momento em que o fervor republicano clamava por identidade nacional –, foi interpretado como progressista, como “civismo pictórico”, índice de modernidade, nesse contexto de recepção.

Do mesmo modo, a pintura *Boemia* (1903), de Hélio Seelinger, embora não seja um “primor pictórico” do ponto de vista da realização plástica, como reconhece Cardoso, foi considerada emblema da modernização da arte brasileira. A figuração de personagens conhecidos do meio boêmio carioca do início dos anos 1900 – esses “vampiros elegantes do vício” no fraseado colorido de Gonzaga Duque – seria outro índice de modernização: a liberação dos costumes.

Essa pintura com o tema da “lascívia”, senão da “perversão”, herdadas do *fin-de-siècle*, ainda na dicção de Duque, também foi premiada pela Escola Nacional de Belas Artes e bem acolhida pelo público. A ousadia de Seelinger, contudo, não resultava apenas da escolha do tema – como em Brocos –, mas de aspectos da fatura, como as pinceladas largas que modelam máscaras grotescas; por isso, certo crítico da época, mesmo interpretando esse aspecto caricatural como “falta de definição técnica”, destacava seu “caráter original e expressivo”. É claro que essa suposta originalidade, se comparada com a pintura européia de então, mostrar-se-ia acanhamento, uma espécie de simbolismo tardio; mas, para o gosto do público e do senso comum historiográfico, *Boemia* era obra “avançada”.

Essas pinturas que foram acolhidas como modernas, menos por sua “forma” – apesar da ousadia de um Seelinger – do que por seus “temas”, constituíam pouco a pouco, segundo Cardoso, um “retrato do Brasil” moderno. Só posteriormente, com a institucionalização do modernismo de 1922, é que seriam consideradas acadêmicas e, conseqüentemente, relegadas ao esquecimento. Essa reparação historiográfica não decorre, assim, de juízos retroativos que interpretam o passado na perspectiva do presente, visando a relevar obras que em virtude de sua inovação formal não foram devidamente valorizadas por seus contemporâneos, mas da tentativa de compreender os motivos pelos quais certas pinturas recebidas como modernas acabaram apagadas como acadêmicas.

A razão, segundo o autor, é que com a ascensão do meio artístico de São Paulo, a partir dos anos 1910, firmou-se uma interpretação que desconsiderou sistematicamente a maturidade das instituições culturais da antiga capital federal capaz de assimilar linguagens que contestavam as “normas acadêmicas”. Numa palavra: a geração paulista de 1922 construiu uma narrativa de gênero encomiástico, auto-referente, que relegou ao esquecimento desmerecidos pintores relevantes, sobretudo do Rio de Janeiro, do fim do século XIX aos anos 1910. Fundando-se na oposição entre artistas acadêmicos e modernos, gerações de críticos de arte teriam ignorado, a partir de então, obras “atuais e instigantes” para os padrões da *belle époque*, que se mantiveram alheias ao ideário de vanguarda.

Cardoso apresenta outros exemplos, nessa direção, ao mostrar que no erotismo e arrebatamento de “Baile à fantasia” (1913), de Rodolpho Chambelland, e em temas tabus como aborto e infanticídio de *La faiseuse d’anges* (1908), de Pedro Weingärtner, temos “algo de moderno”, no sentido de uma “sensibilidade para as experiências da vida urbana, das classes operárias, da boemia e da multidão”.

Pinturas que, apesar da atualidade dos temas e, em alguns casos, da fatura inovadora – ao menos para o público brasileiro da década de 1910 –, foram, posteriormente, consideradas conservadoras pelo cânon da crítica modernista de São Paulo. Recuperando que “Baile à fantasia”, feita de pinceladas curtas e cores puras, foi percebida em seu tempo como pintura moderna tanto pelo tema quanto pelo estilo, o autor se pergunta, em tom polêmico, se essa pintura não possuiria inovação formal suficiente para ser considerada “progressista” segundo o cânon modernista; e se pinturas denominadas modernistas – como as expostas na Semana de 1922 – não poderiam ser consideradas “retrógradas”, face à arte de vanguarda européia como o dadaísmo ou o construtivismo russo.

Nossa pintura modernista, de todo modo, é marcada pelo “retorno à ordem” da Escola de Paris, que se seguiu ao radicalismo das vanguardas dos anos 1910. *Atirador de arco* (1925), de Vicente do Rego Monteiro – analisado por Cardoso –, é um exemplo dessa acomodação do modernismo a uma pintura *art déco*: um “estilo moderno” baseado em motivos geométricos. Em *Atirador de arco*, entretanto, essa tendência decorativa, de formas ziguezagueantes, então em voga em Paris, adquire cor local, pois o artista emprega motivos marajoaras. Sendo ao mesmo tempo modernista, ornamental e arcaizante, essa pintura foi bem acolhida pela crítica e pelo público – como documenta o autor –, despertando, até mesmo, orgulho cívico. Se, por um lado, Cardoso mostra traços modernizantes em pinturas consideradas acadêmicas dos anos 1890 a 1910, como nos exemplos citados acima, por outro lado, evidencia aspectos academizantes em pinturas modernistas dos anos 1920, como essa de Rego Monteiro, mostrando o caráter convencional dos termos “arte acadêmica” e “arte moderna”.

Mas Cardoso também visa a uma reparação historiográfica no interior do próprio modernismo. Destaca, por isso, no final do livro, obras como *Subúrbio* (1930), de Oswaldo Goeldi, que figurando uma cena corriqueira da vida brasileira, sem qualquer exotismo ou primitivismo, escapa ao padrão normativo da brasilidade modernista. Goeldi – “o outro do modernismo” – preservaria a dualidade entre ser moderno e ser brasileiro, entre o nacional e o estrangeiro, ao figurar a paisagem brasileira em “linguagem expressionista”, sem recorrer à dimensão mítica da nacionalidade; ou seja, sem conciliar melancolia e carnaval.

Seria, contudo, em “Antropofagia”, do ano anterior, de Tarsila do Amaral – repisando o autor, aqui, lugar comum da historiografia –, que o anseio do meio artístico por identidade cultural teria sido plenamente atingido. Diferentemente de Anita Malfatti, Lasar Segal e Oswaldo Goeldi – que teriam aplicado à temática brasileira tratamento moderno de extração européia –, Tarsila teria criado uma linguagem pictórica caracterizada na época como o “jeito brasileiro de pintar moderno”. Fiel ao pressuposto de que o significado de uma pintura resulta do “olhar da época”, Cardoso mostra que crítico e público atribuíram à *Antropofagia* valor de brasilidade – “tema obsessivo” desde o início do século XIX, “desde que o Brasil é Brasil”.

Como sua atenção, contudo, está voltada para o contexto da recepção, e não para a análise formal da pintura, Cardoso não acentua a apropriação por Tarsila da arte européia, sobretudo de Fernand Léger, ainda que o cubismo apareça nela camuflado pela mata virgem – o que a aproxima, nesse particular, de Goeldi e Segal. Cabe, assim, um senão: o de que a análise formal de cada pintura, longe de desviar o autor de seu

objetivo, facilitaria a reconstituição do olhar (sempre parcial) que atualiza uma das potencialidades inscritas na materialidade da forma artística. O autor, no entanto, enfatizando cada obra pelo que supostamente “significava para seu público”, acabou por descuidar da análise da forma artística, inclusive enquanto mediação entre a realidade social no Brasil e as referências artísticas sabidamente européias.

Ressalte-se, antes de concluir, que a maior contribuição desse livro talvez seja o modo como o autor, com dosada erudição, especifica singularidades do meio artístico, de d. João a Getúlio Vargas. Destaco dois exemplos. O primeiro é sua interpretação do *Retrato de El-Rei d. João VI* (1817), de Jean-Baptiste Debret, baseado no *Retrato de Luís XIV* (1701), de Hyacinthe Rigaud. Não é, contudo, a indicação das semelhanças na composição dessas pinturas, sempre referidas, que conquista o leitor, mas o detalhamento no modo de circulação das imagens no início do século XIX. Se o quadro de Debret tem 60 x 42 centímetros e o de Rigaud, 279 x 190 centímetros, é porque o primeiro, seguindo prática corrente dos pintores do período, deveria servir de estudo para outros trabalhos, não necessariamente do mesmo artista; por isso, a finalidade desse “esboceto a óleo” seria de operar como modelo a ser emulado por gravadores, permitindo a disseminação da “imagem real”, principalmente nos centros do poder mundial, como comprovaria, aliás, a gravura *Dom João, rei do Reino Unido de Portugal, do Brasil e de Algarves, do mesmo ano, de autoria* de Charles Simon Pradier.

A análise cuidadosa do processo de produção e circulação da imagem é visível também no ensaio dedicado à *Dolorida* (1911), de Antônio Parreiras. Cardoso mostra que o êxito obtido por esse artista – que, ligado aos Salões franceses, manteve-se indiferente aos debates em torno do modernismo – deve-se ao fato de que a arte moderna até os anos 1910 não alcançara ainda o grande público. O sucesso desse nu feminino – que, exposto inicialmente no Salão de Paris, suscitou “exploração comercial intensiva”, como tiragens de quase cem mil exemplares – tornou Parreira, segundo publicação de época, mundialmente conhecido.

É possível que essa pintura tenha circulado não como fina estampa no circuito artístico, mas enquanto reprodução para consumo em massa, tornando-se, na conjectura de Cardoso, uma das imagens mais populares da pintura brasileira do início do século XX. O sucesso de *Dolorida* teria ocorrido menos por qualidades plásticas, como suas ricas texturas, e mais em função do apelo visual do nu feminino, justificado pela remissão a um poema de Alfred de Vigny capaz de suscitar, como nota o autor, “desejos proibidos numa sociedade em que as representações do nu causavam debates morais”.

Esse procedimento de mobilizar a literatura – ou ainda a história, como em *A pompeiana* (1876), de João Zeferino da Costa, também comentada no livro – era, de fato, corriqueiro, pois o artista, para conquistar a cumplicidade do público, não podia exceder as convenções dos gêneros. Do mesmo modo, a gradação do tratamento pictórico que tornava, por exemplo, a figuração do sexo enevoadada – seja em *Dolorida*, em *A pompeiana* ou, ainda, em *Gioventù*, de Eliseu Visconti –, como bem observa o autor, era efetuação visada para não chocar as “sensibilidades vigentes”.

São diversos, portanto, os méritos do livro que o senão citado há pouco não macula. Cardoso ressalta, em síntese, que a noção de arte moderna brasileira é, acima de tudo, um construto resultante de disputas institucionais que acabaram por encobrir o fato de o Rio de Janeiro ter sido por décadas o pólo irradiador de certa modernidade artística; daí a urgência, reafirmada em diversos ensaios do livro, de se investigar esse “outro lado da modernidade”, que acabou encoberto pela parcialidade da historiografia da arte. Rejeita, assim, a interpretação simplista da arte brasileira do século XIX como sendo apenas acadêmica, ou como pura imitação da arte européia, no sentido das histórias da arte de

caráter positivista que encadeiam obras ditas primas numa mesma narrativa baseada numa lógica evolutiva da forma, da arte acadêmica à arte moderna.

Registre-se, também, entre as virtudes do livro, a bela prosa do autor que, além de ensaísta, é ficcionista e tradutor. Seus ensaios de escrita fluente, escorreita, que comentam com igual cuidado 25 quadros destinam-se, segundo a apresentação do livro, ao público leigo, mas logo se percebe que ele atende também ao público afeito, que dele tira grande proveito. Como o livro intencionalmente evita perfil acadêmico, seu projeto gráfico visando à informalidade optou por diagramação em dupla coluna, bibliografia em *box*, diagramas, capa e formato próprios aos livros didáticos; o que, de início, não é problema, desde que esse livro – que não faz sistema, mas enriquece, como vimos, fortuna sobre o tema – não se afaste de seus reais destinatários, o leitor ilustrado e o público universitário. Ressalte-se, enfim, o método indiciário do autor que, evitando generalizações, revela acuidade para o detalhe revelador.