

Para repensar a história da arte no Brasil*

TADEU CHIARELLI

RESUMO

A partir de uma citação do romance *Mocidade morta*, de Gonzaga-Duque, e da análise de algumas pinturas brasileiras, produzidas entre a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX, este texto problematiza alguns paradigmas da história da arte no Brasil. Enfatiza a necessidade de rever a periodização da arte brasileira, uma vez que as diferenças entre produções “acadêmicas” e outras “modernistas” parecem apenas tópicas.

PALAVRAS-CHAVE: *História da arte no Brasil; iconografia brasileira; Anita Malfatti; “Tropical”.*

ABSTRACT

Taking as a clue a citation of *Mocidade morta* (a novel by Gonzaga Duque) and the analysis of some Brazilian paintings (from the end of the XIXth Century and the beginning of the next) this article intends to question some parameters of Brazilian art history. It emphasizes also the need to rethink the traditional periodization of Brazilian art since the differences between “academic” and “modernist” art are often superficial ones.

KEYWORDS: *Brazilian art history; Brazilian iconography; Anita Malfatti; “Tropical”.*

[*] Este artigo é desenvolvimento de um texto que serviu como base para o trabalho apresentado no Seminário “Formação e Desmanche de um Sistema Visual Brasileiro Moderno”, realizado na ECA-USP e na Estação Pinacoteca, em São Paulo em 2007. Agradeço a Fernanda Pitta e Maria Hirszman pelas sugestões a esta última versão.

Em *Mocidade morta*, de Gonzaga-Duque, publicado originalmente em 1900 — e cuja trama se passa no final do século XIX — o autor descreve Silviano, um personagem misto de romancista, músico e pintor:

*Era um nada rouco, precipitava as palavras, salivando, de instante a instante, os lábios com a ponta da língua. Depois de negociar o seu quadro histórico, dedicava-se à última demão dum romance, Nha Cotinha [...]. Silviano tinha um grande orgulho de seus méritos literários, ainda mais que do seu laureado diletantismo musical, e esse livro prometido enchia-o de presunção, porque lhe parecia o início duma era regeneradora da literatura pátria [...]. O seu apego ao nativismo era ferrenho e feroz. Nos seus quadros históricos a preocupação nacionalista esbarrava com exageros irrisórios. Em Poncho verde, que a meia voz pública comparava a um cromo de barraca, ele colorira com vermelhão e ocre uma cabocla nua, sobraçando imenso balaio de ananases e cambucás, no intuito de abrasileirar a cena numa pretensa alegoria à uberdade do solo, que voltava ao laborar das enxadas com a paz entre Farrapos e Monarquistas! [...]*¹.

[1] Gonzaga-Duque. *Mocidade morta*. 2 ed. Rio de Janeiro: Três, 1973, p. 181 (grifo nosso).

Silviano, inexpressivo no enredo, serviu de instrumento para o autor caracterizar sua visão negativa do ambiente artístico carioca de então. Silviano evidencia a figura do artista nacionalista, crente na necessidade de *abrasileirar* a arte aqui produzida, não se negando a introduzir numa pintura histórica, uma alegoria da terra brasileira, figurada como uma cabocla sensual segurando uma cesta de frutas.

Ao que se sabe, durante o século XIX não foi realizada nenhuma pintura na qual se percebam semelhanças com a “cabocla”, de Silviano. Para conceber aquela imagem, Gonzaga-Duque deve ter partido da existência, no ambiente carioca, de um desejo de brasilidade por parte de artistas e intelectuais da época. Assim, o leitor de *Mocidade morta* não se lembraria de nenhuma pintura produzida no século XIX passível de ser comparada à descrição de Gonzaga-Duque². No entanto, é surpreendente que na exposição protagonizada por Anita Malfatti, inaugurada em dezembro de 1917, a artista tenha apresentado uma obra, hoje pertencente à Pinacoteca do Estado de São Paulo, em que se observa uma mulher sobraçando um balaio com frutas típicas, frente a um fundo de vegetação tropical. Apesar da deformação da figura, que obedece aos limites concretos da tela, distinguem-se pistas de sua origem étnica: uma mulata ou uma cabocla. É possível descrever, da mesma maneira, as frutas que ela carrega no balaio.

Seu título foi divulgado na época como *Negra baiana*³. Quando, porém, ingressa na Pinacoteca, em 1929, a tela passou a ser chamada *Tropical*.

Em palestra sobre a obra, realizada naquela instituição em 2003, ao discutir a mudança de seu nome, identifiquei tal fenômeno como um índice de institucionalização do Modernismo: à entrada da primeira obra da “mártir” do movimento num museu público, a pintura deixaria suas ligações com o naturalismo — afinal, *Negra baiana* sugere um compromisso com a descrição —, para assumir uma dimensão alegórica. O título *Tropical* retiraria da obra as conotações com o típico para assumir um grau de exemplaridade que transcenderia qualquer circunstância mais precisa, projetando-a para a alegoria do próprio conceito de Trópico (o Trópico de Capricórnio).

Tal concepção alegórica, por sua vez, a associa diretamente à descrição da pintura feita por Gonzaga-Duque em seu romance. A “cabocla” de Malfatti sobraçando o balaio é uma alegoria do Brasil, paraíso tropical cujos frutos se apresentam para serem colhidos em um ato prazeroso. Por consequência, a opção pelo título *Tropical* pode ser entendida como uma demonstração de como o Modernismo, em seu processo de institucionalização, não se esquivava de um viés conservador, ligado à tradição alegórica da pintura ocidental, escolhendo um título mais de acordo com a tradição que ele supostamente negava.

Tempos depois, continuando as investigações sobre o Modernismo, deparei-me com uma nota de jornal em que a obra, em 1917, também era

[2] No âmbito da gravura (Debret, entre outros) e mesmo no âmbito da fotografia do século XIX (Ferrez, entre outros), é possível encontrar a figura de mulheres negras ao lado de cestas de frutas, ou mesmo carregando balaio. No entanto, são desconhecidas na pintura imagens semelhantes, e com o intuito alegórico explícito, como o apontado por Gonzaga-Duque no “quadro” de Silviano.

[3] “Exposição Malfatti”. *Revista do Brasil*, nº 25, jan. 1918, p. 83.



FOTO: ISABELLA MATHEUS, 2008

Anita Malfatti, *Tropical*, 1917. Óleo sobre tela, 77 x 102 cm. RM165.

Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.

Doação da artista, 1929.

intitulada *Tropical*⁴. Esse achado reafirmou algo que busco comprovar: desde o início o Modernismo respondia não apenas a demandas externas, no sentido de uma renovação formal da arte local, mas, sobretudo, procurava dar conta das demandas do debate artístico brasileiro que vinham desde o século XIX⁵. Entre elas estaria a ênfase em produções de caráter alegórico, comprometidas com temáticas que projetassem imagens ideais do Brasil ou de uma brasilidade “imane[n]te”.

Com os títulos *Negra baiana* e *Tropical*, os modernistas oscilavam entre enfatizar o caráter regionalista da pintura — o que os associaria ao naturalismo nacionalista que lhes antecederia (e do qual queriam distância) —, ou assumir o caráter alegórico contido na obra — o que outorgaria a ela uma dimensão mais transcendente de “grande arte”, levando-a para uma tradição pictórica ainda anterior ao naturalismo (a arte mais conservadora das academias)⁶. A partir dessa indefinição inicial, nota-se que o Modernismo estava preso a questões surgidas no debate sobre arte brasileira do século XIX: como constituir uma arte brasileira com atributos próprios e definidores de sua origem? Por meio de uma produção obediente aos “mestres do passado” (como queria a antiga Academia Imperial), ou mantendo-se fiel à captação do entorno local (como desejavam os partidários do naturalismo na arte)?⁷.

Analisados os aspectos estilísticos trabalhados por Malfatti em *Tropical*, parece que na própria resolução formal da obra ela oscilou entre aqueles dois polos, dando ensejo, portanto, à dificuldade em assumir um dos dois títulos propostos: o cesto de frutas, no primeiro plano, está trabalhado dentro de uma objetividade próxima do naturalismo. Já a figura da mulher, no plano intermediário, obedece aos rigores de um realismo sintético, “clássico”, conectado à parcela da arte internacional da época⁸, embora mantivesse certas características “típicas” (a cor da pele, os traços faciais etc.)

Responder positivamente à necessidade de criação de uma arte nacional, pautada na caracterização de figuras alegóricas, não foi um compromisso apenas de Malfatti. Ele será encontrado também em outras obras que, apesar de incorporarem soluções formais ligadas às vanguardas europeias, ainda perseguiam a necessidade de caracterizar imagens alegóricas do Brasil e do brasileiro. Nesse sentido, elas estariam igualmente sujeitas a emparelhamentos com a cabocla nua da obra imaginada por Gonzaga-Duque.

* * *

Vendedor de frutas, de Tarsila do Amaral⁹, de 1925, apresenta a figura de um mulato sobraçando um balaio com frutos acompanhado de um pássaro tropical. Essa figura, que no centro da composição emerge

[4] *Correio Paulistano*, 14 dez. 1917.

[5] A esse respeito, ver Chiarelli, Tadeu. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

[6] Impossível não perceber em tal oscilação ecos do debate literário da época, que também oscilava entre o regionalismo e o nacionalismo.

[7] A esse respeito, ver minha apresentação ao livro de Gonzaga-Duque: “Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira”. In: Gonzaga-Duque. *Arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995, pp. 115s.

[8] *Tropical*, de Anita Malfatti, apresenta-se como uma manifestação local do “retorno à ordem internacional”, tendência que buscou resgatar certos valores considerados “eternos” da arte, a partir de um ponto de vista muitas vezes bastante conservador e contrário às vanguardas históricas. Essa manifestação muitas vezes assumiu uma posição hegemônica no âmbito da arte internacional no entre-guerras com fortes ressonâncias na cena artística brasileira. Ver Chiarelli. “Tropical, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão”. *Novos Estudos Cebrap*, n. 80, mar. 2008, pp. 163-72.

[9] Col. Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ.

das águas como uma Vênus masculinizada, traz consigo os elementos considerados os mais preciosos do país: sua gente morena (o próprio mulato), a flora e a fauna.

Nota-se ali uma oscilação semelhante àquela percebida em *Tropical: Tarsila* atenua o caráter planar da pintura, a partir de referências à volumetria, ao ambiente praieiro do Brasil e à etnia do mulato. Este último, no entanto, trabalhado de forma sintética, possui elementos indicativos precisos (e um tanto caricaturais, diga-se de passagem) de ser fruto do “caldeirão de raças” que é o Brasil. Afinal, é uma figura de lábios negroides e olhos azuis.

Vendedor de frutas é uma pintura moderna porque adota o primitivismo modernista tão propalado na Europa. Mas é uma alegoria do Brasil e do brasileiro, celebrando de forma ufanista a vida em um paraíso tropical, onde os frutos da terra brotam em profusão, cabendo ao homem apenas colhê-los.

Preocupação semelhante de enaltecer a fecundidade da terra brasileira é percebida em outras obras de Tarsila, como *A feira*, de 1925, e *Manacá*, de 1927¹⁰. Nelas, a estrutura moderna — base planar, resolvida por meio de horizontais e verticais que “seguram” as figuras — está subordinada à necessidade de descrever o Brasil, suas peculiaridades “eternas” diante da modernidade sempre em trânsito do século XX.

Na produção de Di Cavalcanti também é notável a quantidade de alegorias, elaboradas a partir das mesmas mesclas que marcaram parte das produções de Malfatti e Tarsila. Se forem tomadas obras de 1925, como *Samba* e *Cinco moças de Guaratinguetá*¹¹, a síntese formal e mesmo a ironia presente na segunda obra (que relê *Le demoiselles d'Avignon*, de Picasso) não ocultam a necessidade de glorificar a miscigenação racial brasileira por meio da descrição dos tons de pele das figuras, por exemplo, e a ligação desses mestiços com a terra.

Essas questões se arrastarão por toda a sua trajetória, como em duas obras dos anos de 1930, *Três raças* e *Nu deitado*¹². Nessa última — concebida a partir do posicionamento reclinado da figura, que remonta à grande tradição da arte ocidental —, Di associa a mulher à terra que a acolhe e de onde parece emergir tanto pelo uso de uma mesma cor, que encobre quase toda a pintura, como pelas curvas da modelo que ressoam pela paisagem.

Mesmo numa obra que já anuncia o declínio irremediável do artista, *Pescadores*¹³, de 1951, a alegoria do Brasil, do caráter pródigo da terra e da água brasileiras consubstancia-se e estabelece o reencontro modernista com a cabocla nua, carregando o balaio com frutas tropicais, evocada por Gonzaga-Duque. Apesar de certas soluções formais superficialmente modernas, Di produz um casal de mulatos atrás dos frutos do mar e da terra. Ao fundo, mas no centro da pintura, uma baiana carrega um balaio (com abacaxis e cambucás?) tendo, mais ao fundo, a calma paisagem local que remete o observador ao fundo de *Vendedor de frutas*, de Tarsila.

[10] Obras pertencentes a coleções particulares.

[11] Col. particular, RJ, e col. do Masp, respectivamente.

[12] Col. particular e Museus Castro Maya, RJ, respectivamente.

[13] Co. MAC-USP. Essa obra recebeu o I Prêmio de Pintura da II Bienal Internacional de São Paulo, o que revela muito a respeito dos interesses e dos arranjos levados a efeito em São Paulo, no início dos anos de 1950, no âmbito dos museus de arte e da própria Bienal, no sentido de entronizar certa visão de arte moderna no Brasil a fim de formar as balizas para as interpretações da chegada e da propagação da arte moderna no país no início do século XX. A esse respeito, ver Chiarelli. “Arte em São Paulo e o núcleo modernista da Coleção”. In: Milliet, Maria Alice (org.). *Coleção Nemirowsky*. São Paulo: MAM, 2003, pp. 79-119.

Em *Café*¹⁴, obra produzida por Candido Portinari em 1935, a cabocla — agora uma colona — aparece no canto inferior esquerdo da composição em meio perfil. Identificada com a terra que a sustenta, contempla a natureza brasileira sendo transformada pelo trabalho. O balaio tornou-se a própria terra cultivada e os frutos, antes colhidos tenros diretamente da natureza, são o resultado do consórcio entre a terra do Brasil e seus trabalhadores.

Portinari foi o pintor que melhor respondeu às demandas do Modernismo durante o período em que atrela às questões míticas, típicas do século XIX, os problemas sociais. Preocupado em identificar o brasileiro com o trabalhador, Portinari confere a esse um caráter heroico. Para tanto, absorveu as maneiras pictóricas do passado. Seu vocabulário unia sem constrangimentos (aliás, como vários de seus colegas europeus) ensinamentos vindos da grande tradição da pintura europeia a certos estilemas absorvidos das vanguardas históricas¹⁵.

Em *Café*, o artista enfatiza o caráter hierático das figuras — muito a gosto do “retorno à ordem” — e, ao mesmo tempo, vale-se de soluções extraídas de um entendimento talvez pouco efetivo do expressionismo histórico, perceptível nos lábios das figuras masculinas, bastante pronunciados, quase caricaturais, próximos da solução encontrada para o mesmo elemento facial do *Vendedor de frutas*, de Tarsila. Em *O lavrador de café*¹⁶, de 1939, a terra cultivada e arada segue de não muito longe a grande tradição da pintura italiana do início do Renascimento. Já a figura do lavrador, ao mesmo tempo em que busca sua referência no caráter monumental dos camponeses de Millet, apresenta um tratamento sintético (o corpo) e descritivo, (sobretudo no detalhamento da cabeça). Notável a oscilação não muito distante daquelas percebidas nas obras de Malfatti e de Tarsila aqui comentadas.

Assim como *Café*, *O lavrador brasileiro* não deixa de ser outra alegoria da fertilidade da terra do país, agora não mais fazendo brotar flores e frutos, mas configurando-se como natureza tornada cultura, após a derrubada a vegetação virgem (convém reparar no tronco de árvore atrás da figura com a enxada) e semeada a terra pelo trabalhador¹⁷.

Voltando ao texto de Gonzaga-Duque, outro problema se apresenta: mesmo que não se conheça nenhuma pintura produzida no Brasil no século XIX que se aproxime daquela criada por ele, é possível pensar em alegorias da terra brasileira, ou do trabalhador brasileiro na produção artística do século XIX?

[14] Col. MNBA-RJ.

[15] Como outro importante membro do “retorno à ordem no Brasil”, Portinari absorve também os próprios ensinamentos das vanguardas vistas já como “tradição” ou como “arte do passado”. Sobre isso, ver Chiarelli, *Pintura não é só beleza*, op. cit.

[16] Col. do Masp.

[17] Como apontou Annateresa Fabris, em seus estudos sobre Portinari (ver, por exemplo, *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva/Edusp/SECSP, 1990), o artista sempre se caracterizou por enfatizar, em suas obras de maior pretensão, o trabalhador brasileiro e o trabalho. A mudança que se percebe em Portinari, que deixa de retratar a natureza brasileira apenas como fornecedora de frutos para percebê-la como espaço de produção e transformação a partir do trabalho e do trabalhador, é exclusivamente sua. Em nenhum outro artista — refiro-me aqui aos outros modernistas — é perceptível essa mesma característica. Todos projetam o Brasil e sua natureza como o paraíso pródigo em dádivas. Talvez essa peculiaridade de Portinari ajude a entender a importância alcançada por sua obra no contexto brasileiro dos anos de 1930 e 1940. Por outro lado, sua posição solitária naquele cenário não retira a importância de sua contribuição, sobretudo no que se refere à atualização que o pintor empreendeu do mito da natureza brasileira. Enquanto seus pares insistiam em perpetuar o antigo mito, ele, embora não o supere, conecta-o à nova situação sociopolítica brasileira da primeira metade do século passado.



Fonte: Cesare Ripa, *Iconologia* (1ª edição, 1593)

O lavrador brasileiro remete a *O derrubador brasileiro*¹⁸, de Almeida Jr., de 1871. Nessa tela, o desmatamento da terra virgem para a implantação do progresso assume, inclusive, tons de erotismo, já salientados por outro autor¹⁹. Na parte superior esquerda da tela, como uma fêmea, a terra brasileira surge abatida, “derrubada” pelo caboclo no primeiro plano que, cansado, fuma encostado em uma rocha. Ao seu lado, à esquerda, jorra a fonte, símbolo tradicional da origem da vida.

*A carioca*²⁰, de Pedro Américo, de 1882, é outra alegoria do Brasil, em que a fonte também aparece simbolizando a origem da nação. No entanto, se em *O derrubador brasileiro* nota-se o casamento entre natureza (a fonte como símbolo do feminino) e cultura (o caboclo e o machado inerte como símbolos do masculino), na pintura de Pedro Américo o simbolismo da fonte é reiterado pela figura da ninfa que, não se sabe ao certo se sentou à beira d’água para banhar-se ou se dela saiu para desembaraçar os cabelos.

Outras pinturas do século XIX poderiam ser arroladas como exemplo de alegorias do Brasil e do brasileiro. Mesmo excetuando todo o conjunto de retratos da família imperial brasileira — símbolos por excelência do Brasil que, dispostos em composições específicas, as transformam em eloquentes alegorias do país²¹ —, poderiam ser lembradas pinturas de Victor Meirelles, Rodolfo Amoedo e outros. No entanto, para a argumentação proposta aqui, creio que as obras já comentadas são suficientes para demonstrar os pontos de conexão entre a arte do Modernismo e parte daquela que a precedeu.

* * *

Quem revolver a produção pictórica brasileira, entre a primeira metade do século XIX e o final dos anos de 1940, se defrontará com outras alegorias da terra e da nação brasileiras. Se nesse período surgiram individualidades que se manifestaram isoladamente e longe das demandas do nacionalismo (Castagneto, Goeldi, Flávio de Carvalho e poucos outros), elas foram exceções. Uma das regras que caracterizou parte da arte produzida no país durante o período foi a manutenção dessas projeções de imagens alegóricas do Brasil.

Refletindo sobre essas evidências, chega-se à conclusão de que elas, se não rompem de vez com o que foi ensinado sobre a oposição entre “Modernismo” e a “arte acadêmica”²² que o antecedeu, pelo menos atenuam em muitos aspectos a imagem de vertentes artísticas antípodas. Nesse sentido é imprescindível empreender uma revisão dos estudos que cristalizaram essa visão dicotômica entre as duas correntes, para reposicionar a produção artística do período, salientando a necessidade de novas pesquisas que não mais apenas enfatizem as diferenças tópicas entre ambas, mas, pelo contrário, sublinhem o que teriam em comum.

[18] Col. do MNBA-RJ.

[19] Cf. Pessanha, José Américo Motta. “Despir os nus”. In: Leite, Cássio de Arantes (ed.). *O desejo na Academia: 1847-1916*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1991, pp. 43-51 (catálogo da exposição homônima, com curadoria de Ivo Mesquita).

[20] Col. do MNBA-RJ.

[21] Assunto que pretendo tratar em outros estudos.

[22] O termo “arte acadêmica”, sobretudo quando usado para designar a produção artística brasileira de 1826 em diante (entrando, inclusive, no século XX), esconde uma complexidade de estilos que vai da produção atrelada aos ditames mais conservadores das academias europeias, até aproximações mais ou menos radicais com várias vertentes que se lhes opunham. O uso generalizado desse termo, por outro lado, também esconde a ignorância de muitos sobre a riqueza da arte desse período no Brasil, não apenas do ponto de vista estético, como também histórico-cultural. O objetivo deste texto é justamente contribuir para a mudança desse quadro. Sobre a oposição entre “arte acadêmica” e Modernismo Paulista, Mario de Andrade possivelmente teria sido o primeiro autor a marcar as supostas diferenças entre ambos.

[23] Chamo a atenção para o retrato de D. João VI, pintado por Debret em c. 1817 — *Retrato de El-Rei Dom João VI* —, hoje no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Apesar das diferenças no uso de estilemas oriundos dos movimentos das vanguardas do início do século XX, ainda que atenuados, o Modernismo manteve-se cúmplice de um projeto de constituição de uma arte brasileira “típica” que se desenvolveu no Brasil já a partir das primeiras manifestações pictóricas que tinham como modelo Dom João VI²³.

Amalgamada pelo desejo de constituição de uma arte brasileira que explicitasse índices precisos de nacionalidade, grande parte da produção local, entre as primeiras décadas do século XIX e o final da primeira metade do século passado, sofreu modificações apenas tópicas, uma vez que manteve um compromisso insuperável durante todo esse período: a partir do uso estratégico de alegorias, criar uma arte com índices claros de sua origem nacional. Nesse sentido, o caráter experimental que singularizou as vanguardas históricas internacionais, quando absorvido pelos pintores brasileiros da primeira metade do século XX, foi subjugado ao compromisso apontado acima.

As vertentes cubistas, futuristas, expressionistas etc., quando trazidas para o Brasil, de forma geral foram transformadas em “estilos modernos” e instrumentalizadas para que a produção de determinados artistas fossem caracterizadas como “modernas” — embora mantivessem o compromisso anterior de glorificar o Brasil ou o “povo” por meio de alegorias.

Esta situação, por sua vez, explicaria a não adesão, por parte dos artistas brasileiros, às pesquisas ligadas à não-figuração e a consequente convicção de que qualquer manifestação artística no país devia estar pautada na mimese.

A fidelidade à mimese, por sua vez, explicaria também o fato de não ter havido uma pronta desvinculação de muitos críticos brasileiros do axioma “arte=mimese”, o que permitiu a manutenção do entendimento de que a arte local só seria constituída se materializasse imagens precisas de “brasilidade”.

* * *

Monteiro Lobato, após o texto sobre a exposição protagonizada por Malfatti, em 1917²⁴, diminui a verve naturalista/nacionalista de sua crítica de arte que até então a caracterizara²⁵. Em vez de continuar insistindo na divulgação do naturalismo, ele se interessa por produções mais conservadoras. Essa nova postura fica clara no texto que escreveu sobre o pintor Pedro Alexandrino Borges — que, até então, indiretamente ridicularizava —, alçando-o ao posto de exemplo para os novos artistas. Lobato induz os jovens pintores a tomar o conservador Alexandrino como exemplo, ao aconselhar:

[24] Lobato, Monteiro. “Paranóia ou mistificação? A propósito da Exposição Malfatti”. In: *Idéias de Jeca Tatu*, São Paulo: Brasiliense, 1956, pp. 59ss.

[25] A esse respeito, ver Chiarelli. *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.

*Frequentai P. Alexandrino, aprendei com ele a fazer da arte uma religião, tomai como norma de via moral a sua simplicidade encantadora; como norma de vida mental o seu ódio a tudo o que é falso, charlatanesco, burlesco, vila-marianesco, Kyrialesco, idiota, cúbico ou futurístico, e o seu amor à verdade e à sinceridade [...]*²⁶.

O que significaria o “amor à verdade e à sinceridade”, a não ser a fidelidade de Alexandrino à mimese?²⁷. Diante desta ameaça que pensava representar as propostas de Anita Malfatti, de suas colegas e seu professor (também representados na exposição de 1917), Lobato percebia que os “inimigos” não eram propriamente os “acadêmicos”, como Alexandrino. Afinal, eles, apesar de produzirem uma arte idealizada e distante da “verdade” local, assemelhavam-se aos naturalistas por acreditarem que a função do artista era manter a arte aderida direta ou indiretamente ao real. “Inimigos” eram Malfatti e sua ascendência porque produziam uma arte supostamente desvinculada de compromissos com a mimese. Preso às suas convicções, Lobato não percebia que Malfatti já naquele momento abandonava qualquer radicalismo “cúbico” ou “futurístico”, para encetar o seu próprio “retorno à ordem”²⁸.

Citar Lobato para provar a manutenção dos postulados miméticos na arte brasileira do início do século XX poderia não ser a melhor estratégia de argumentação. Afinal, ele seria um “pré-modernista” e estaria, portanto, ligado a pressupostos da estética do século XIX. Para dissipar o problema, recorro a outro crítico, efetivamente identificado com o Modernismo: Mario de Andrade.

Vários seriam os exemplos da aderência de Andrade aos postulados de uma arte que, mesmo atenta à síntese da forma e à deformação expressiva, devia manter-se fiel ao referente e à necessidade de constituição de uma “plástica nacional”. Porém, apenas dois de seus textos explicitarão tal compromisso. O primeiro é o trecho de uma carta que escreveu para Tarsila do Amaral, quando ela estava em Paris, em 1923: “Creio que não cairás no cubismo. Aproveite deste apenas os ensinamentos. Equilíbrio, Construção, Sobriedade. Cuidado com o abstrato. A pintura tem campo próprio [...]”²⁹. O segundo é um texto do autor sobre Candido Portinari, de 1940:

*Portinari se fez realista [...]. Uma espécie de realismo moral, franco, forte, sadio, de um otimismo dominador [...]. Portinari, sob o signo dos Antigos em que se colocou, ao mesmo tempo que pode conservar uma calma, um equilíbrio, uma temática que nada têm de literários, e são exclusivamente plásticos, soube dar uma esperança ao mundo. [...] O seu realismo, si é otimista, não é sonharento. É um realismo apenas muito sadio e dinâmico. Eu gosto dessas mulheres suaves e fortes, brasileiras, brasileiríssimas de tipo, boas como minha mãe. Não tenho o menor medo de gostar. Eu gosto desses machos rudes de trabalho, olhe-se a mão em afresco. Isso é mão dura mas nobre, mão beijável [...]*³⁰.

[26] Lobato. “Pedro Alexandrino”. *Revista do Brasil*, ano 3, vol. 7, nº 26, fev. 1918, pp. 118-130, apud Chiarelli. *Um jeca nos vernissages*, op. cit., pp. 210-11.

[27] Impossível não levantar aqui a figura de Lobato como porta-voz da luta pela manutenção das relações da arte com a mimese, que caracterizaria a crítica que se opôs, de início, ao “relato modernista”, sobre o qual escreveu Arthur Danto. Como será visto, no caso brasileiro, Lobato não estaria só, pois contou com importantes defensores da mimese no campo do Modernismo paulista. Sobre o “relato modernista”, ver Danto, Arthur. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 2002, sobretudo os capítulos 2 e 3.

[28] Como foi visto, *Tropical* atesta bem essa mudança de direcionamento da artista, ocorrida antes da exposição de 1917.

[29] Andrade, Mario de. “Carta para Tarsila do Amaral de 1923”. In: Amaral, A. A. *Tarsila sua obra e seu tempo*. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1975, p. 368.

[30] Idem. “Candido Portinari”. *Revista Acadêmica*, nº 48, fev. 1940, apud Chiarelli, *Pintura não é só beleza*, op. cit., p. 132.

A advertência contida na carta era para que a pintora absorvesse o que de “clássico” existia no cubismo, sem, no entanto, abandonar a fidelidade ao referente³¹. Por outro lado, é nítido que a argumentação de Andrade em prol da obra de Portinari está repleta de uma crença absoluta na importância da mimese como estratégia para garantir o “brasileirismo” requerido para a arte local. Garantida a permanência da mimese, a produção de alegorias do Brasil também estaria assegurada.

* * *

A escolha de Lobato e Mario de Andrade para demonstrar que, quando se trata da manutenção de valores nacionais na arte produzida no Brasil, “acadêmicos” e “modernistas” tendiam a se unir não é gratuita. Dentro da tradição dos estudos sobre o Modernismo é notável como Lobato é considerado o porta-voz das correntes mais reacionárias no campo da arte e da cultura no Brasil, e Andrade, um dos exemplos de uma atitude renovadora dentro daquele contexto³². Apontar o quanto eles possuíam em comum, em se tratando de questões ligadas à arte, é demonstrar que, apesar das diferenças, a crença na mimese e na necessidade de projeção de imagens ideais do Brasil e do brasileiro eram fatores que os uniam, atenuando muito as diferenças.

Além de Lobato e Andrade, existem outros exemplos dessa manutenção de valores conservadores no âmbito da crítica de arte local. Poderiam ser elencados outros críticos que, surgidos no mesmo período, ou na sequência, repisavam princípios comprometidos com o “desejo de uma arte nacional”, comprometimento que podia se manifestar, se não pela opção por “alegorias do Brasil”, pelo menos por uma arte “espontânea”, “típica” ou “sensível”, em oposição à suposta rigidez de certas formulações “estrangeiras” que “invadiam” o território da arte brasileira³³.

* * *

Não é sem dificuldade que se enfrenta as evidências a respeito dos pontos de contato entre a arte “acadêmica” e “modernista”. Um dos principais obstáculos é, em grande parte, a maneira como é dividida a história da arte local. Se para o início de uma análise sobre a historiografia geral da arte brasileira for tomado como paradigma o livro de Gonzaga-Duque, *A arte brasileira*³⁴, será visto que o autor divide a produção do país em antes e depois da criação da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Publicado em 1888, a obra toma como ponto inicial da arte local a produção do período colonial e como ponto final o próprio período em que foi publicada.

[31] Por meio desta carta é possível aferir o quanto Mario de Andrade, já em 1923, encontrava-se ligado a certas determinações do “retorno à ordem internacional” que valorizava na vertente cubista apenas aqueles aspectos passíveis de serem ligados à “grande” tradição da pintura europeia do passado. Como se percebe, o crítico propõe à pintora o uso instrumental do cubismo para dele absorver o que poderia ser extraído para a produção de uma pintura integrada à concepção de pureza formal sem, no entanto, abdicar da obediência ao referente (ou seja, ao aspecto mimético da pintura) sob pena de “cair” na abstração ou, em outras palavras, de deixar-se levar por um experimentalismo da forma que retiraria a artista da senda nacionalista desejada por Mario de Andrade para os artistas modernistas.

[32] Em outra situação tive a oportunidade de relatar, a partir da bibliografia existente sobre o Modernismo paulista e brasileiro a constituição do mito de Monteiro Lobato como o crítico conservador por excelência e, por extensão, a constituição do mito de Mario de Andrade como o crítico renovador (a esse respeito, ver Chiarelli, *Um Jeca nos vernissages*, op. cit., pp. 198ss.).

[33] Embora ainda esteja para ser produzida uma completa historiografia da arte brasileira, é possível atentar para determinados autores que, durante o século passado, mantiveram-se fiéis aos postulados de uma “arte nacional” de forma mais ou menos evidente. Dentro desse universo que unia “acadêmicos” e “modernistas”, seria possível arrolar, ao lado dos nomes de Lobato e de Mario de Andrade, autores como Luis Martins e Ruben Navarra, entre outros.

[34] Gonzaga-Duque, *A arte brasileira*, op. cit.

Se dermos um salto de praticamente um século, encontraremos em 1983 o que é até hoje o principal manual de história da arte publicado no Brasil: *História geral da arte no Brasil*, organizado por Walter Zanini³⁵.

Nesta obra foram publicados ensaios específicos sobre determinadas questões que até então haviam tido pouca ressonância fora dos círculos universitários. Refiro-me aos ensaios: “A arte do período pré-colonial”, de Ulpiano Bezerra de Menezes; “Arte índia”, de Darcy Ribeiro; “Art-Nouveau, modernismo, ecletismo e industrialismo”, de Flávio L. Motta; “Arquitetura contemporânea”, de Carlos Lemos; “Fotografia”, de Boris Kossoy; “Desenho industrial”, de Julio Roberto Katinsky; “Comunicação visual”, de Alexandre Wollner; “Arte afro-brasileira”, de Mariano Carneiro da Cunha; “Artesanato”, de Vicente Salles; “Arte educação”, de Ana Mae Barbosa; “O século XVII e o Brasil holandês”, de José Luis Mota Menezes; e “Os pintores de Nassau”, de José Roberto Teixeira Leite. Como mencionado, esses ensaios singularizam positivamente a publicação. Com eles *História geral* tornou-se um marco editorial na área.

Apesar da importância inegável dessa publicação, no entanto, *História geral* caracterizava-se por manter *grosso modo* a mesma divisão cronológica proposta antes por Gonzaga-Duque, repetindo o esquema da obra anterior: no centro, a arte do século XIX; à “esquerda”, a produção colonial; à “direita”, a arte contemporânea. Mesmo os preciosos ensaios específicos ali incluídos submeteram-se a esse eixo ordenador.

Não caberia aqui realizar uma resenha tardia do livro publicado em 1983, mas dada a sua extrema importância é fundamental estabelecer algumas considerações, no intuito de alicerçar os argumentos que ainda virão.

Se Gonzaga-Duque dividia a arte brasileira em “Manifestação” (período colonial até a chegada da Missão Artística Francesa, em 1816, e a partida de Debret em 1831), “Movimento” (da partida de Debret, em 1831, até 1870) e “Progresso” (período contemporâneo ao autor), a proposta arquitetada para *História geral* manteve o mesmo caráter cronológico e, como a obra anterior, permaneceu centrada na supremacia das manifestações de origem europeias no país. Como é possível observar pela leitura da sequência adotada para os ensaios em *História geral*, tanto a arte indígena como a afro-brasileira, assim como a arte de cunho popular, estão circunscritas a ensaios específicos, demonstrando o suposto isolamento dessas expressões em relação às manifestações da arte “europeia”³⁶.

Por outro lado, seu viés cronológico não problematiza suficientemente as passagens entre os diversos períodos da arte local. Esse fato torna-se mais preocupante sobretudo quando não enfatiza os

[35] Zanini, Walter (coord.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, 2 vols.

[36] O termo “europeia” está entre aspas para frisar que não concordo com a crença de total isolamento dessas manifestações “extra-europeias” (isto é, a produção indígena, africana e popular) no âmbito da produção de arte erudita no Brasil.

pontos de conciliação entre a arte praticada no século XIX e aquela da primeira metade do século XX, assim como os pontos de contraste entre parcela significativa da produção da primeira metade do século XX e aquela do período posterior.

Se excetuarmos os ensaios já citados que distinguem *História geral*, veremos que o que o difere do livro de 1888 é o seguinte: em *A arte brasileira*, o período “Progresso”, que abarcava a produção dos anos de 1870 aos anos de 1880, é substituído em *História geral* pelo segmento “Arte contemporânea”, e o período em destaque passa a ser aquele compreendido entre 1922 e a década de 1980. Pela falta de estudos mais aprofundados sobre a historiografia artística brasileira, talvez seja impossível entender a submissão à cronologia instituída por Gonzaga-Duque, persistente não apenas em *História geral*, mas também em outros manuais de história geral da arte no Brasil³⁷.

Refletindo sobre esse deslocamento tem-se a impressão de que a Semana de 1922 e seus antecedentes imediatos tiveram tão grande impacto na cena artística brasileira que durante as décadas seguintes não teria havido nenhum outro momento capaz de quebrar os efeitos de seu choque inicial. Tanto isso parece verdade que em *História geral* o Modernismo e a arte do pós-guerra são associados dentro dessa única rubrica: arte contemporânea.

Esta configuração de *História geral* demonstra que, como o livro de Gonzaga-Duque, a obra pauta sua compreensão da história da arte no Brasil em fatos extra-artísticos, pouco se valendo da análise das obras, o que permitiria trazer outras possibilidades de interpretação da arte no país. *História geral* submete-se, portanto, ao paradigma de *A arte brasileira*, ao aceitar tacitamente a implantação da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro como elemento deflagrador de uma nova situação. E inova em relação à obra de 1888 apenas quando desloca o início da “Arte contemporânea”, de 1870 para 1922. Porém, a partir desse ponto, nenhum grupo de obras e nenhum outro episódio teriam sido capazes de romper o relato iniciado com o Modernismo de 1922, como se tudo de contemporâneo na arte brasileira do século passado tivesse dependido direta ou indiretamente daquele movimento.

É interessante que para a maioria dos leitores de *História geral* é natural que assim se divida a arte brasileira. Afinal, fomos formados dentro dessa crença. No entanto, se aqueles pontos de contato entre certas pinturas modernistas e certas pinturas do século XIX, acima mencionados, forem levados em consideração, percebe-se que essa cronologia expandida da arte local, que apresenta a chegada da Missão e a Semana de Arte Moderna de 1922 como marcos definitivos das transformações da arte nacional, é um constructo passível de revisão.

[37] Cito como exemplo recente: Batistoni Filho, Duílio. *Pequena história das artes no Brasil*. 2 ed. Campinas/São Paulo: Átomo/PNA, 2008.

Segundo se apreende da maioria dos estudos gerais sobre arte no Brasil, a instauração da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro (sob a responsabilidade dos artistas franceses da Missão) teria rompido com os paradigmas artísticos sedimentados no Brasil durante o período colonial, quebrando um processo que já adquirira foros de originalidade ao colocar sobre a arte colonial, em movimento de consolidação, procedimentos exógenos que logo se cristalizaram. Esta situação, por sua vez, teria sido rompida pelo Modernismo que eclodira em São Paulo. Os episódios que simbolizariam esse corte com a tradição imposta no século XIX seriam ora a exposição protagonizada por Anita Malfatti, em dezembro de 1917, ora a Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida no Teatro Municipal de São Paulo em fevereiro daquele ano.

Segundo tal periodização, o Modernismo teria reintroduzido certas singularidades provenientes da arte aqui produzida durante a Colônia. Ao mesmo tempo em que atualizava o pensamento artístico nacional, colocando-o a par do que ocorria, sobretudo na Europa, ele teria “rebrasileirado” a arte levada a cabo no Brasil. Essa periodização, que impõe três momentos para a arte brasileira — arte colonial, arte acadêmica e arte do Modernismo de 1922 —, surgiu embrionariamente no artigo “Convalescença”, de Mario de Andrade:

Há de fato em nosso futurismo quebra de evolução brasileira. É que, coisa mil vezes dita, durante quase século com vários lustros de atraso, fomos uma sombra de França. Sombra doirada. Sempre sombra. Nós, os modernistas, quebramos a natural evolução. Saltamos os lustros de atraso. Apagamos a sombra. Mas somos hoje a voz brasileira do coro “1923”, em que entram todas as nações. Poderia documentá-lo. E por isso a solução de continuidade na tradição artística brasileira. Nem o grande Cruz e Souza e um ou outro decadentes simbolista, bastam para justificar nosso presente. Há, confesso, uma quebra pela qual, aos vesgos, somos chocantes e aparentemente exagerados. Como do academismo e Impressionismo anafados evolucionar para Anita Malfatti, num país onde não ecoaram as pesquisas de Seurat, van Gogh, Cézanne? Como de Bernardelli evolover para Brecheret, sem Metzner [sic], Milles, Mestrovic? Hiato. E a grita aflita das araras. Será preciso noutros países buscar nossa evolução. Mas em por isso deixamos de ser a voz brasileira no movimento que hoje se desenha universal [...]”³⁸.

[38] Andrade. “Convalescença”. *Revista do Brasil*, nº 92, ago. 1923, pp. 336 e 339.

Como se percebe, o autor insinua que o Modernismo teria restaurado a brasilidade do período colonial brasileiro, sufocado pelo “academismo e impressionismo anafados” da arte aqui produzida durante o século XIX. Partindo da convicção de que o Modernismo é

um fator de “continuidade na tradição artística brasileira”, entende-se então que o crítico divide a produção artística e intelectual local em três grandes períodos: arte colonial, arte “acadêmica” do século XIX e o Modernismo (este último buscando a suposta essência da brasilidade na arte colonial do país).

Tal periodização, que até o presente recebeu a aceitação tácita da maioria das correntes de pensamento envolvidas no debate artístico brasileiro³⁹, torna-se frágil, no entanto, quando confrontada a fenômenos ocorridos no âmbito da arte local, como aquele tratado na primeira parte deste texto. Impossível estudar, por seu intermédio, a manutenção de certas práticas ou de certas atitudes perante a arte que perduraram na cena brasileira por décadas, independentemente de eventos de caráter mundano-cultural, como foi a Semana. Estruturalmente frágil, esse esquema não aponta perspectivas, explicitando sua impotência diante de questões mais complexas que deveria abarcar.

* * *

Por não existir material bibliográfico que contemple a necessidade de se pensar a arte local como um fenômeno complexo em sua dimensão estético-ideológica fora dos esquemas aqui explicitados, é lícito recorrer a outras áreas da produção intelectual, para delas extrair balizas para pensar os problemas levantados. Mesmo que haja cuidado para não se distanciar das especificidades do discurso plástico, de sua potência para fazer emergir novas interpretações sobre a arte e a trama social que a caracteriza e que, ao mesmo tempo, ela ajuda a formar, esta estratégia pode trazer resultados no sentido da criação de outros paradigmas para se pensar a arte brasileira durante o período proposto.

Para a elaboração das questões que concluirão este texto tomo como base *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, de Antonio Candido⁴⁰, por entender que os pressupostos por ele levantados para refletir sobre a formação do sistema literário brasileiro podem ajudar no que me proponho apresentar.

Para o primeiro amadurecimento dessas ideias foram igualmente fundamentais alguns autores que, embora distanciados de um compromisso direto com a história da arte no Brasil, trazem subsídios importantes para uma história da arte que se faz urgente no país. Refiro-me a autores ligados à história da arte entendida como história da cultura, como Ernst H. Gombrich, e à sociologia da arte, como Pierre Francastel, os quais, embora citados entre nós, vêm sendo pouco utilizados pelos estudiosos como subsídios para uma reflexão renovada sobre a história da arte praticada no Brasil⁴¹.

[39] Rubem Navarra foi um dos poucos intelectuais que se pronunciou contrário ao peso supostamente excessivo dado à Semana de Arte Moderna de 1922 no quadro geral da arte local. No texto de Navarra, produzido para ser publicado no catálogo de uma exposição de arte brasileira, realizada na Inglaterra, em 1943, a Semana foi vista como uma “festa” que apenas simbolicamente poderia ser entendida como o início da arte moderna no país. Publicado em português, pela primeira vez, na *Revista Acadêmica* (“Introdução à pintura contemporânea”, nº 65, ano X, abr. 1945, pp. 16-31 e 48) e republicado no catálogo da mostra “Modernidade negociada: um recorte da arte brasileira nos anos 40”, ocorrida no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2007, com curadoria de Taisa Palhares (pp. 84-101).

[40] Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 10 ed. revista. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

[41] Embora essencialmente diferentes entre si, esses dois autores tendem a estabelecer suas análises a partir de obras de arte concretas para posteriores interpretações de caráter histórico ou sociológico. Mesmo que para tais interpretações eles se valham de instrumentais hauridos em outras áreas do conhecimento, o foco de interesse permanece sendo as obras de arte.

Antonio Candido faz uma distinção do que seriam “manifestações literárias” e “literatura propriamente dita”, entendendo essa última como um conjunto de obras conectadas por denominadores comuns:

*Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros [...]*⁴².

[42] Candido, op. cit., p. 25.

Na historiografia artística local, desde o século XIX são produzidos artigos, ensaios e estudos sobre determinados artistas em que os autores insistem em forjar suas considerações a partir de uma pretensa genialidade do artista estudado, da qual estaria excluída qualquer relação mais clara de sua produção com o sistema artístico local. Quando não se sentem satisfeitos apenas com uma abordagem de cunho biográfico, tentam ressaltar justamente a originalidade do artista em relação à tradição da qual ele supostamente se destacaria, sem nenhum esforço para caracterizar essa última de forma efetiva. Assim, de maneira geral, temos estudos que, seguindo as conceituações de Antonio Candido, estariam preocupados em ressaltar mais as *manifestações artísticas* pautadas por um voluntarismo genial do que a reconhecer qualquer possibilidade de se refletir sobre uma provável “arte propriamente dita”⁴³.

É possível afirmar que são raros ou inexistentes os estudos que sistematizam as possíveis características internas e externas da arte produzida no Brasil, a fim de entendê-la de maneira mais integrada à cultura do país. Os estudiosos da área apostam na inexistência de qualquer possibilidade de sistematização e não tentam, nem como mero desafio acadêmico, estabelecer balizas para uma compreensão menos fragmentária do fenômeno da arte no Brasil.

Aqui não se trata de propor uma sociologia da arte (o que, ademais, bem ou mal já existe entre nós). Trata-se de uma história da arte que, partindo de um objeto artístico determinado, consiga estabelecer relações de cisão e continuidade no tecido artístico e social do país.

Mas, por que essa aposta de nossos historiadores da arte na inexistência de qualquer possibilidade de ordenação a partir do fato artístico propriamente dito? Creio que esta situação se deve a um fenômeno típico da historiografia artística brasileira.

[43] Cito dois livros que, escritos ao longo do século passado, exemplificariam estudos em que a “genialidade” dos artistas tratados seria a tônica principal. Tal característica, é claro, não retira a importância dos mesmos para a compreensão da vida dos artistas por eles estudados. Porém, do meu ponto de vista, apenas da vida dos artistas, não de suas respectivas obras: Silva, Gastão Pereira da. *Almeida Jr. sua vida, sua obra*. São Paulo: Editora do Brasil, 1946; Toledo, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. São Paulo/Campinas: Brasiliense/Editora da Unicamp, 1994.

[44] Freire, Laudelino. *Um século de pintura, 1816-1916*. Rio de Janeiro: Typographia Röhe, 1916 (edição fac-similar: Rio de Janeiro: Fontana, 1983).

Em um primeiro momento, confundiu-se a história da arte no Brasil do século XIX com a crônica da arte do Rio de Janeiro. Penso, aqui, em uma tradição que vai do estudo mais sistemático de Gonzaga-Duque, já citado, até o livro de Laudelino Freyre sobre a arte brasileira entre 1816 e 1916⁴⁴. Junte-se a esses dois livros toda a produção de artigos e ensaios publicados na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* do Rio de Janeiro, entre outros periódicos, em que a produção da Academia Imperial de Belas Artes e os movimentos e artistas a ela ligados direta ou indiretamente foram aprofundados dentro de uma concepção historiográfica no geral pouco crítica e despreocupada em realizar um mergulho sistemático no campo artístico do período.

Em paralelo a essa historiografia artística específica, foi sendo constituído outro *corpus* bibliográfico no campo da arte do período colonial brasileiro. Se nessa área surgiram contribuições de fato significativas para a compreensão do enraizamento das produções artísticas no âmbito das cidades e cidadezinhas coloniais, não se encontram nesses estudos muitas pesquisas que tenham tentado fazer a ponte entre a arte do período colonial e aquela dos momentos subsequentes.

Em que medida o estatuto do artista de fato mudou quando aqui aportou a Missão Francesa que criou a Academia? Em que medida pode ser percebida a paulatina qualificação do artista independente no cotidiano das capitais brasileiras? Estas e uma série de outras questões ainda estão à espera de estudos mais sistemáticos.

Na historiografia modernista, ou seja, nos estudos que pensam a arte local a partir da primeira metade do século XX, ainda são aguardados estudos que busquem entender o fenômeno artístico fora do mito do grande artista, da grande obra de arte, para que se constitua um panorama mais claro do que era e do que passou a ser a arte no Brasil após a eclosão oficial do Modernismo.

Voltando ao texto de Antonio Candido, na sequência, o autor, preocupado em caracterizar a literatura como fenômeno de um sistema cultural, afirma:

*Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária [...]. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização [...]. Se desejarmos focalizar os momentos em que se discerne a formação de um sistema, é preferível nos limitarmos aos seus artífices imediatos, mais os que se vão enquadrando como herdeiros nas suas diretrizes, ou simplesmente no seu exemplo. Trata-se então, [...] de averiguar quando e como se definiu uma continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação literária [...]*⁴⁵.

[45] Candido, op. cit., pp. 25-6.

Se rapidamente transportássemos esses denominadores propostos pelo autor para o terreno das artes visuais no Brasil, conseguiríamos estabelecer conexões importantes. Desde o efetivo início de funcionamento da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, a partir de meados da década de 1820 e, paulatinamente — primeiro na antiga capital do Império, e depois em outras cidades —, nota-se uma prática determinada no campo da visualidade, alinhada com a “norma culta” das grandes academias europeias de arte, levada a cabo por produtores conscientes de suas obrigações profissionais como artistas eruditos, distantes portanto do caráter espontâneo da produção popular e desvinculadas de qualquer compromisso além da repetição de formas. A Academia Imperial de Belas Artes introduz um novo paradigma para a arte aqui produzida, repleto de leis e normas a serem seguidas, e que, com o passar dos anos, será reconhecido e desenvolvido por vários outros artistas que, mesmo sem passarem pelos ensinamentos diretos da instituição carioca, tampouco educados em institutos congêneres na Europa ou mesmo no Brasil, trarão reforços aos seus postulados.

Os artistas enredados nesse sistema são proponentes de mudanças abruptas nessa tradição? É claro que não. Eles se sentem engajados em uma corrente que é preciso fortalecer, trazendo a ela novos reforços, algumas atualizações, mas jamais uma quebra de parâmetros.

Por outro lado, se a Academia trouxe um novo *status* para o artista plástico local, seria significativo atentar para como se fez a passagem do artista/artesão, ligado à sua condição de escravo, ex-escravo ou filho de escravo, para a condição de homem livre, atuante em um meio artístico precário e ainda em formação.

Em paralelo a essa situação complexa do artista, vai se formando um público receptor acanhado, mas crescente, atento ao desenvolvimento e à transformação da linguagem plástica erudita no país.

Ainda a ser devidamente estudada em todos os seus aspectos, a prática da crítica de arte no país — por meio de artigos de jornais, revistas e raros livros, assim como em outros documentos importantes, como atas, relatórios etc. —, além dos próprios artistas, é uma marca incontestável da existência de um público para a arte erudita brasileira.

Nesse universo, ainda deve-se levar em conta a prática do colecionismo no Brasil desde o século XIX (e não apenas no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas igualmente em outras capitais brasileiras), pois a partir do estudo dessas coleções surgirão outros dados importantes para o entendimento mais amplo das questões relativas à recepção da obra de arte no Brasil e dos liames entre essa instância do sistema e a produção artística.

Também se percebe no âmbito desse mesmo sistema, ainda no século XIX, a questão da sua continuidade. Por mais precária que

tenha sido em seus primórdios, e durante várias décadas, a prática pictórica (e também a escultura e a gravura) de pretensões eruditas consolidou-se no Brasil, estabelecendo uma trajetória repleta de carências, mas, ainda assim, passível de constituir-se como um importante objeto de estudo.

Pensar em trajetória, ou em continuidade, é pensar em tradição, em manutenção de questões que não necessariamente se esgotam quando a produção artística vai sendo moldada pelas gerações que se sucedem. Se muitos aspectos mudam — sobretudo aqueles de caráter estético — é possível pensar que várias questões de fundo se mantêm dentro de uma duração que não se mede, nem por movimentos que teoricamente se opõem, nem por fenômenos exteriores ao campo da arte.

Creio que as pinturas comentadas no início deste texto, que parecem responder a uma descrição literária de um quadro imaginário, concebida no século XIX, deixam clara a necessidade de centrar certos estudos na detecção e na análise de problemas complexos dentro do campo da arte brasileira.

Antonio Candido faz referência, também, ao problema da periodização no campo da literatura brasileira, tentando atenuar as diferenças mais visíveis entre o neoclassicismo e o romantismo:

*Embora reconheça a importância da noção de período, utilizei-a aqui incidentalmente e atendendo à evidência estética e histórica, sem preocupar-me com distinções rigorosas. Isso, porque o intuito foi sugerir, tanto quanto possível, a ideia de movimento, passagem, comunicação — entre fases, grupos e obras; sugerir uma certa labilidade que permitisse ao leitor sentir, por exemplo, que a separação evidente, do ponto de vista estético, entre as fases neoclássica e romântica, é contrabalçada, do ponto de vista histórico, pela sua unidade profunda. À diferença entre estas fases, procuro somar a ideia da sua continuidade, no sentido da tomada de consciência literária e tentativa de construir uma literatura [...]. Por isso, sobrepus ao conceito de geração o de tema, procurando apontar não apenas a sua ocorrência, num dado momento, mas a sua retomada pelas gerações sucessivas, através do tempo [...]*⁴⁶.

[46] *Ibidem*, p. 38.

Impossível ler essas linhas e não conectá-las, apesar de todas as diferenças, ao conceito de história como longa duração, ou com a história do tempo longo, no âmbito da história das mentalidades. Como afirma Michel Vovelle:

Se passarmos da história, do pensamento claro ou das culturas para os novos campos da história das mentalidades [...] é incontestável que o tempo longo se impõe.

*Nele não há tormentas, rupturas, nem mesmo, propriamente falando, acontecimentos no sentido tradicional [...]. Philippe Áries, um dos descobridores dessa história [...] afirma isso com vigor; ele (o tempo longo) se prende a essas evoluções secretas na longuíssima duração, também inconscientes porque não percebidas pelos homens que as vivem. A imagem que ele nos proporciona [...] é a imagem não de uma história “imóvel” [...] mas a de amplos pedaços de história, sucessão de estruturas ou de modelos de comportamento, que, mais do que se sucederem, se sobrepõem e se encaixam como as telhas de um telhado. [...] Seria por grandes pedaços da história — em que as mutações insensíveis prevalecem em muito sobre o que se vê [...] que se faria a passagem de uma estrutura a outra [...].*⁴⁷

Como o leitor deve ter percebido, as questões levantadas não serão imediatamente respondidas. Elas apenas ganharão visibilidade e força para a reconstituição dos parâmetros da história da arte no Brasil, quando um número crescente de estudiosos perceberem sua pertinência e a necessidade de abordagens que se distanciem dos paradigmas teóricos cristalizados que insistem em permanecer mesmo depois de tanto tempo, o que não deixa de ser outro tema a ser explorado no contexto de uma história da arte no Brasil que leve em consideração a problemática da permanência de certos esquemas e estruturas que se mantêm, apesar das tentativas de removê-los.

TADEU CHIARELLI, professor-titular responsável pelas disciplinas de História da Arte no Brasil no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP, é diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Tem livros publicados sobre a crítica de arte de Monteiro Lobato e Mario de Andrade.

[47] Vovelle, Michel. “A história e a longa duração”. In: Le Goff, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins fontes, 1993. p. 74.

Recebido para publicação
em 2 de maio de 2010.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

88, novembro 2010

pp. 113-132
