

DO MONOTEÍSMO AO POLITEÍSMO: NOTAS SOBRE A CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO DAS ARTES NO BRASIL NO INÍCIO DO SÉCULO XX

Iaci d'Assunção Santos / PPGA – EBA – Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO

A transformação do ambiente artístico brasileiro no bojo do processo de modernização e urbanização do Brasil e a constituição de um campo das artes, no sentido sociológico do termo, na primeira metade do século XX, estão no centro de nossa análise. A construção de uma leitura própria da estrutura do ambiente artístico e da experiência urbana que a eles se liga é feita a partir do questionamento acerca da centralidade e da importância da Academia Imperial de Belas Artes para a produção artística brasileira no contexto de seus primeiros anos de existência como instituição, no século XIX, e, mais tarde, no contexto do surgimento e consolidação da corrente artística do modernismo, já na primeira metade do século XX. E, a prática artística de Debret e Portinari é por nós acionada como forma de compreender a lógica de funcionamento interno desta estrutura.

PALAVRAS-CHAVE

Ambiente artístico; campo; Debret; Portinari; modernização.

ABSTRACT

The transformation of the Brazilian art scene in the midst of the process of modernization and urbanization of Brazil and the creation of a field of arts, in the sociological sense, in the first half of the twentieth century, are at the center of our analysis. To Build a proper reading of the structure of the artistic environment and the urban experience that binds them we question about the centrality and importance of the Imperial Academy of Fine Arts for the Brazilian artistic production in the context of their early years existence as an institution, in the nineteenth century, and later, in the context of the rising and consolidation of the artistic movement of modernism, in the first half of the twentieth century. The artistic practice of Debret and Portinari is used by us in order to understand the inner workings of the logic of this structure.

KEY-WORDS

Art scene; Debret; Portinari; modernization.

O ato de transferir a Coroa para o Brasil e elevar a então Colônia à condição de Reino Unido de Portugal, movido pelo sentido de defesa da autonomia portuguesa frente à ameaça francesa representada pelo avanço de Napoleão Bonaparte, colocou em curso uma ampla renovação.¹ Tanto que a partir da data-chave de 1808, conforme afirma Souza (2000, p.250), a europeização empreendida se constitui como a “real revolução modernizadora e burguesa brasileira [...] e é o início ao mesmo tempo do Brasil moderno”. Ainda, que ao longo do século XIX, tenha se verificado muito mais a continuidade do sistema colonial-escravocrata-absolutista do que sua ruptura (IANNI, 2004). Haja visto a declaração da independência ter sido feita por Pedro I em 1822 – instaurando-se um regime imperial, a abolição da escravidão só ter ocorrido em 1888 e a República ter sido declarada em 1889.

No bojo deste amplo processo de renovação e de europeização, em 1816, foi promovida a vinda de um grupo de artistas que ficou conhecido como Missão Artística Francesa. Liderados por Joachim Lebreton, os pintores Jean Baptiste Debret e Nicolas Taunay, o escultor Auguste Taunay, o arquiteto Grandjean Montigny e outros vieram com o objetivo de fundar a Academia Imperial de Belas Artes e formalizar o ensino artístico. Marco fundamental e transformador para as artes brasileiras, tratava-se de um projeto fortemente marcado por ideais iluministas e neoclassicistas, que deixaram uma marca indelével no tipo de ambiente artístico² e cultural (re)criado.³ Por motivos preponderantemente políticos⁴ a Academia só veio a ser fundada em 1826, dez anos depois da vinda da Missão.

A instalação de uma escola de artes, a *Academia*, cunhada sob bases neoclassicistas, inspirada no modelo francês e orientadora da atividade artística em prol da “glorificação do poder imperial”, dá a medida, no plano das artes, do tipo de mudança que estava em curso. Se constituía como uma novidade inserida no contexto de um Brasil pré-moderno ou incipientemente moderno, ainda por progredir e superar sua condição anacrônica.⁵

Pereira (2001) afirma que como primeira instituição de ensino de artes visuais do país, marca o início de uma nova forma de se fazer arte no Brasil - até então prevalecia o aprendizado empírico. O que, aliás, se coadunaria como um modo de agir

tipicamente português, cuja *ocupação urbanizadora*, teria como método essencial uma aprendizagem vinculada à ação, já que uma das principais bases teóricas do urbanismo português consiste em que este teria sido fundado no conhecimento experimental (ARAUJO, 1998). Particularmente, o perfil dos primeiros alunos era marcado pela presença majoritária de pessoas de classes sociais mais baixas. Para nós tal fato se liga à desqualificação do labor manual em uma sociedade de raízes ibéricas, que como bem aponta Sérgio Buarque de Holanda (2008) em seu famoso ensaio “Raízes do Brasil”, relegava a um segundo e menor plano as ocupações que não fossem do tipo intelectual, como a Magistratura e a Medicina. O trabalho manual era associado aos estratos mais baixos da sociedade e, por isso, pouco valorizado.⁶

Assim, os filhos da alta burguesia, em geral, não se matriculavam na Academia, que em primeiro momento não funcionava nem como instituição de nível médio, como o Colégio Pedro II⁷, nem como de nível superior, como a Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, criada em 1832 (PEREIRA, 2001). A inclinação neoclássica de seus fundadores marcou o caráter da Academia, fortemente preocupada com o rigor técnico e promotora da arte como representação do belo ideal e dos temas considerados nobres – como a pintura histórica, e, a valorização do desenho na estruturação básica da composição. Responsável por normalizar o meio artístico no Brasil, fornecia espaço para os ateliês, promovia concursos e exposições, além de ter a incumbência de prover uma produção oficial.⁸

Particularmente, o trabalho de Jean Baptiste Debret, como pintor de corte e professor da Academia, reflete esta ligação entre Estado e artes. Telas com cenas históricas e retratos oficiais, como o em tamanho natural de D. João VI e a chegada da Princesa Leopoldina em 1817, são registros importantes de sua atuação durante o período de quinze anos em que ficou radicado no Brasil. Há que se dizer que, o trabalho de Debret, possui também uma outra face, que, marcada pela produção de aquarelas e desenhos, nos mostra, clara e documentalmente, o Brasil e seus costumes de forma visual rica e intensa.⁹

Nos anos que se seguem ao retorno de Debret à França, em 1831, a Academia se fortalece como instituição e expande suas atividades. Realiza exposições gerais,

promove prêmios de viagem à Europa e se consolida estabelecendo um circuito praticamente fechado em torno do sistema acadêmico. De modo geral, operando primeiro dentro dos limites do neoclassicismo e mais tarde do romantismo¹⁰, durante grande parte do período imperial¹¹, o que se observa na arte brasileira é a prevalência dos temas históricos e a consecução dos objetivos traçados pelo Estado para a criação de um imaginário nacional.

Assim, apesar da transformação significativa que sofreu o ambiente artístico brasileiro desde a Missão Francesa e a posterior criação da Academia, verifica-se que a arte brasileira do século XIX é marcada pela centralidade desta instituição para a produção artística e pela conseqüente falta de autonomia dos artistas. O que denuncia que, no Brasil do século XIX, e, mais especificamente, no Rio de Janeiro, então centro nevrálgico da jovem nação, dificilmente se pode falar de campo artístico, no sentido sociológico do termo. Para Madeira (2012), a inexistência de um campo das artes, neste momento, ocorre em função da vinculação absoluta da vida cultural da cidade ao poder político. Mas, podemos ir além, acrescentando que não há um campo porque não há disputa em torno da legitimidade artística.¹²

Apenas no início do século XX, com a Semana de Arte de Moderna de 1922, na cidade de São Paulo¹³, quase um século depois de criada a Academia¹⁴, é que ocorreu uma mudança mais significativa deste *status quo* no ambiente artístico brasileiro.

Há que se dizer que os integrantes da *Semana* afirmavam protagonizar uma ruptura radical em relação ao passado.¹⁵ Entretanto, existem questionamentos à radicalidade desta ruptura, como a abordagem feita por Carlos Zílio (1982), em “A querela do Brasil”. Em sua perspectiva, vertentes modernistas como Pau-Brasil e Antropofagia ficaram restritas a poucos iniciados ou se dissolveram em bases inconsistentes, sem amadurecer mais profundamente. Ademais, constituiriam uma continuidade da arte de cunho nacionalista propagada desde a Academia, ainda que a ideia de nação não fosse a mesma.¹⁶

Para além da questão sobre a ruptura empreendida pelo Modernismo ser radical ou parcial, importa dizer que as novas propostas estéticas e ideológicas que o movimento trouxe foram marcantes para a transformação do ambiente artístico brasileiro

e que para os modernistas, como Mário de Andrade, o que existia era um profundo atraso do ambiente artístico nacional em relação ao estrangeiro.¹⁷

Cabe dizer, que para as artes francesas, o Impressionismo e seu novo uso da luz, que levava os cavaletes para fora dos ateliês, teria, segundo Bourdieu (1996), desencadeado uma revolução simbólica que abolia “a própria possibilidade de referência a uma autoridade última, de um tribunal de última instância, capaz de decidir todos os litígios em matéria de arte: o monoteísmo do nomoteta central (encarnado, durante muito tempo, pela Academia) dá lugar à concorrência entre múltiplos deuses incertos” (p.160). E, assim, o “universo dos artistas deixa de funcionar como aparelho hierarquizado e controlado por um corpo para se constituir pouco a pouco em campo de concorrência em torno do monopólio da legitimidade artística” (p.159).

No clássico texto “O movimento modernista”, Mário de Andrade denuncia sutilmente a predominância da Academia e o alheamento às transformações do circuito internacional do ambiente artístico brasileiro ao dizer que ele e outros modernistas tinham sido “educados na plástica ‘histórica’, sabendo quando muito da existência dos impressionistas principais, ignorando Cézanne” (1974, p.232). Completa o raciocínio dizendo que os quadros “Homem Amarelo, “Estudante Russa” e a “Mulher de cabelos verdes” de Anita Malfatti, expostos para o público em 1917 no Brasil, foram uma revelação. A frustração que Mário de Andrade deixa transpassar em sua fala revela não só, tacitamente, como o grupo modernista se percebia ao largo da arte moderna europeia, ainda que já estivessem na segunda década do século XX, como também constata a importância de Cézanne para o seu nascimento.¹⁸

A absorção das conquistas das vanguardas europeias do momento e a renovação estética¹⁹ empreendidas, fundamentalmente, pelos modernistas de São Paulo, abriu espaço para uma produção artística que fugia dos padrões do academicismo.²⁰ Como era o caso, nas artes plásticas, das obras que viriam a ser produzidas por Tarsila do Amaral a partir de sua integração ao grupo modernista. Tratava-se de uma nova estética, que continha em si um projeto ideológico.

Candido Portinari, que na década de 1920 ainda tinha sua atuação ligada à Academia, da qual era aluno, se juntaria aos modernistas apenas na década de 1930²¹,

com o debate já acirrado em torno da função social da arte. Em uma passagem segura para o modernismo, feita de forma lenta e gradual²², viu sua produção tornar-se cada vez mais marcada por traços livres, ao que se somou a adoção da temática social em 1934, com a tela *Despejados*.²³

O ambiente artístico que produz Portinari e por ele é, também, produzido, difere largamente do qual Debret fez parte. Desde os primeiros anos do século XX, quando o Rio de Janeiro foi intensamente reconfigurado pela Reforma Urbana empreendida pelo Prefeito Pereira Passos²⁴, buscava-se incessantemente a modernidade que o Brasil queria arrolar para si. Além disso, no tempo histórico em que Portinari surge, São Paulo já desponta, de maneira promissora, na rede urbana brasileira.

Isto posto, cabe apontar que a produção dos dois artistas que se destacam na leitura aqui proposta sobre as transformações sofridas pelo ambiente artístico brasileiro, nos recortes, temporal e espacial, indicados, é objeto de investigação de uma gama variada de pesquisas, que se ocupam desde o estudo das técnicas empregadas à escolha dos temas. Entretanto, embora muito já tenha sido dito sobre as artes no período do Brasil Monárquico, da Primeira e Segunda Repúblicas – marcos políticos incontestáveis da transformação sofrida pelo país no recorte que vai do século XIX ao XX – conforme atestam as referências aqui citadas sobre o tema, poucos refletem uma investigação mais profunda de quais são os valores que permeiam estas mudanças e a relação que guardam com a produção artística.²⁵

Assim, vale dizer que entendemos que voltar o olhar para os artistas escolhidos nos permite compreender a dinâmica de funcionamento do ambiente artístico brasileiro no bojo das transformações de urbanização e modernização, em dois momentos cruciais de sua história²⁶: a fundação da Academia e a consolidação da corrente artística do Modernismo. Afinal, cada um destes artistas, a seu tempo e de sua maneira, traz em suas obras as marcas da sociedade da qual faz parte e participa. Logo, estudar suas pinturas é também estudar o seu contexto e buscar nele as respostas para alguns dos caminhos e posturas adotados. E também, significa buscar compreender o que faz de nossa modernização algo contraditório em si mesmo e quais são as consequências disto.

Entretanto, para compreender a modernidade fundada no Brasil e em sua esfera artística, – da qual participam os dois artistas sobre os quais lançamos luz – não basta estudar a produção de suas obras e as circunstâncias que as envolvem, é necessário voltar o olhar para o conjunto de valores a elas subjacente. Assim, investigar a transformação do ambiente artístico, tanto no século XIX, quanto no XX, significa, subsequentemente, identificar os aspectos estéticos e ideológicos que a ela se ligam. Similarmente à perspectiva oferecida por Braudel (1978), que aponta a necessidade de ir para além dos eventos assinalados, no sentido de “ultrapassar a superfície de observação para atingir a zona dos elementos inconscientes ou pouco conscientes” (p. 67). Mas como “valores não se transportam com a roupa do corpo [...] eles dependem, em primeira instância, da forma como as relações sociais específicas se institucionalizam e adquirem permanência” (SOUZA, 2000, p.252), há que se buscar investigar a dinâmica que rege a sua internalização, seja para promover sua continuidade ou ruptura.

Para nós, estética e ideologicamente²⁷, a transformação do ambiente artístico brasileiro liga-se, inexoravelmente, ao processo de modernização do Brasil e, mais especificamente, à urbanização das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, nos séculos XIX e XX. O que significa dizer que os valores que regiam a dinâmica de transformação do ambiente artístico seriam os mesmos institucionalizados no interior da sociedade brasileira conforme o contexto dos dois momentos aqui enfocados - marcados, ao fundo e quadro, por nossa passagem do tradicional para o moderno. Assim, assumimos que a apreensão da dinâmica de transformação do ambiente artístico implica, também, em compreender as forças que institucionalizam os valores nela imbricados e por ela transmutados.

A rápida metamorfose pela qual passou a urbe carioca a partir de 1808²⁸, inserida em um projeto de caráter iluminista, que pela primeira vez apontava para uma racionalização do aparelho do Estado e para o desenvolvimento de um mercado capitalista²⁹, indica que o que estava em jogo era a própria dinâmica das relações sociais, o início da internalização da lógica de funcionamento do mundo moderno e a sua consequente resposta espacial.

Da mesma maneira, a mudança ocorrida no ambiente artístico, promovida a partir da Missão Francesa, potencializada e concretizada pela instalação da *Academia*, diz da força com que os valores – não só iluministas³⁰, mas também neoclássicos - passavam a ser institucionalizados. A projeção de Debret – cujas pinturas históricas e retratos oficiais se coadunavam largamente com os padrões estéticos da *Academia* – e, a dominação do modo de produção artística por esta instaurado – que colocava o aluno na condição de mero acumulador de um saber consagrado pela instituição³¹ – dão a medida do que queremos dizer.

No final do século XIX, o processo de modernização brasileiro deu um salto qualitativo importante ao romper com o sistema colonial-escravocrata-absolutista e fundar a Primeira República, com base nos ideais positivistas da ordem e do progresso. Na esteira da dinamização do mercado interno e do despontar de uma incipiente industrialização, a cidade de São Paulo ascendeu na rede urbana brasileira³² e, no século seguinte, no ano de 1922, data-chave para o conjunto da vida nacional, serviu de cenário para a realização da Semana de Arte Moderna e o surgimento da corrente artística do modernismo.³³

Encontrando forte resistência em intelectuais de destaque, como Monteiro Lobato³⁴, a arte moderna brasileira nascia do embate com o pensamento positivista e colocava em disputa a legitimidade artística. Propondo um novo projeto estético e ideológico para as artes brasileiras – que buscava uma renovação dos meios e da consciência do país, respectivamente – transformaram o ambiente artístico, a partir de então constituído como campo de lutas. A pintura de Portinari, que se consolidaria em torno da crítica social e é emblemática de uma fase mais madura do Modernismo, exemplifica bem o efeito da abertura de possibilidades que ocorre com a constituição do *campo*. Já que ele mesmo, um artista que era até o final da década de 1920 ligado à *Academia*, passaria a ocupar na década seguinte uma posição de destaque no grupo modernista.

Para nós, as bases do campo das artes do país foram lançadas com a criação da Academia e desenvolvidas ao longo de todo século XIX, possibilitando que ainda nas três primeiras décadas do século XX fossem profundamente transformadas no

sentido de sua consolidação.

Assim, partimos de duas premissas básicas, que operam como fundamento à própria reflexão aqui apresentada: 1 – o ambiente artístico brasileiro só vem se constituir como campo de lutas, em que se disputa a legitimidade artística, a partir da Semana de Arte de 1922. Posto que somente então a classe artística se percebe como tal e questiona a existência de um figura central que nomeia o que é ou não é arte; 2 – a contestação feita pelos modernistas quanto ao papel da Academia como detentora da legitimidade artística só é possível por ocorrer em um momento de questionamento geral da ordem estabelecida (antecedentes da Revolução de 1930) e pela contribuição fundamental à formação e amadurecimento do meio ambiente artístico dada pela criação da própria Academia. Ou seja, a contestação de sua autoridade pelos modernistas é fruto do ambiente que ela mesma ajuda a instalar.

Neste sentido, vale destacar a importância da verificação da existência de uma ligação, inexorável, da transformação do ambiente artístico brasileiro com o processo de modernização³⁵ do Brasil e, mais especificamente, com a urbanização das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. E ainda, que a compreensão da dinâmica que rege este conjunto de mudanças passa pela investigação do objeto sob o ponto de vista da lógica de organização do mundo social.

Para além destas premissas que ora apontamos e das considerações que a ela se ligam, cabem também algumas ponderações sobre o aporte teórico que compõe o caminho crítico de nossa reflexão.

Assim, vale a ressalva de que partimos do termo *ideológico* como processo de produção de significados, signos e valores na vida social, ao qual se liga uma *estética* que o expressa. E de que por ambiente artístico entendemos o meio que produz e é produzido pela atuação daqueles que de alguma forma estão envolvidos com as artes. Assim, falar de sua estrutura é falar dos modos e das possibilidades de ação dos agentes que tecem as tramas que enredam a produção artística e também das instituições, indivíduos e acontecimentos que protagonizam estes agenciamentos. Cujo exame busca, simultaneamente, a complementaridade e os pontos de tensão e atrito dos aspectos ideológicos e estéticos neles imbricados, tal como sugere Lafetá (2000).

Sobre a *Teoria do Campo* de Bourdieu (2007), cumpre mencionar que este ao formulá-la afirma que o mundo social pode ser representado através de um espaço multidimensional, estruturado de acordo com determinadas propriedades atuantes – que são os tipos de poder – e na maneira como estas estão distribuídas e diferenciadas. Tais propriedades, por seu caráter atuante, conferem a esse espaço a qualidade de campo de forças, e são apontadas como “as diferentes espécies de poder ou de capital que ocorrem nos diferentes campos” (p.134). A cada campo ou subcampo pode ser associado um tipo de capital particular. Os agentes e os grupos de agentes seriam definidos através de suas posições relativas nesse espaço, e estas pelas posições ocupadas por eles nos “diferentes campos, quer dizer, na distribuição dos poderes que atuam em cada um deles, seja, sobretudo, o capital econômico, o capital cultural e capital social e também o capital simbólico, geralmente chamado prestígio, reputação, fama, etc.” (p.134-135). Bourdieu (2007) destaca, ainda, que existe uma dupla dimensão na distribuição dos agentes no campo social: a primeira relativa ao volume global do capital/poder que possuem, e a segunda concernente à composição de seu capital. Para esse autor, é possível falar na existência de um “espaço objetivo que determina compatibilidades e incompatibilidades, proximidades e distâncias” (p.136). Assim, “falar de um espaço social, é dizer que não se pode juntar uma pessoa qualquer com outra pessoa qualquer, descurando as diferenças fundamentais, sobretudo econômicas e culturais” (p.138).

O fato de o legítimo modo de percepção ser alvo de lutas tão importantes guarda em si um duplo viés explicativo: por um lado, está vinculado à possibilidade de uma mesma experiência social poder ser reconhecida em expressões diversas, e, por outro, associa-se com a possibilidade de fazer com que diferenças objetivas mais relevantes possam ser falseadas por outras de caráter mais rapidamente perceptível.

Nesse sentido, é a lógica da diferença que organiza o mundo social, uma vez que este é considerado enquanto sistema simbólico, através, principalmente, das propriedades do mundo e da distribuição destas, e que este sistema opera com a noção de distinção significativa. A distinção, por sua vez, corresponde à diferença inscrita na própria estrutura do espaço social, e pode ser renomeada como capital simbólico. Em suas palavras: “O capital simbólico – outro nome da distinção – não é outra coi-

sa senão o capital, qualquer que seja a sua espécie, quando percebido por um agente dotado de categorias de percepção resultantes da incorporação da estrutura da sua distribuição, quer dizer, quando conhecido e reconhecido como algo de óbvio” (p.145).

Por fim, cabe dizer que, “na luta pela imposição da visão legítima do mundo social, em que a própria ciência está inevitavelmente envolvida, os agentes detêm um poder à proporção do seu capital, quer dizer, em proporção ao reconhecimento que recebem de um grupo” (p.145). Vale complementar esta linha de raciocínio com a síntese precisa de Miceli (2003) sobre a teoria de Bourdieu:

O campo *constitui* um ponto de vista do qual se pode captar posições produtoras de visões, obras e tomadas de posição, a que correspondem classes de agentes providos de propriedades distintivas, portadores de um *habitus*, também socialmente constituído. *Permite* uma análise tríplice: primeiro, acerca da posição dos intelectuais e artistas na estrutura da classe dirigente; segundo, a respeito da concorrência interna entre as diversas categorias e grupos em torno da legitimidade cultural; terceiro, a construção do *habitus* como sistema de disposições socialmente constituídas de um grupo de agentes. (p.65)

Ou seja, cada agente atua transformando o ambiente artístico – e por ele é transformado - conforme sua capacidade de impor uma legítima visão de mundo em relação às outras visões que estão em jogo na construção do mundo social e na própria produção artística. E ao ambiente artístico, do qual nos aproximamos enquanto campo, no sentido oferecido por Bourdieu, se liga a modernização da sociedade – como “feixe de processos cumulativos que se reforçam mutuamente” (HABERMAS, 1990, p.14) no contexto da modernidade.

Isto posto, vale dizer que ao buscar compreender a dinâmica de transformação deste ambiente pontuando aspectos que perpassam a prática artística brasileira de outrora, onde se destacam Debret e Portinari – identificando similitudes e diferenças, aproximações e distanciamentos – o fazemos com vistas a ampliar nossa compreensão sobre o debate em que se inscrevem, assim como sobre a visão de mundo de cuja construção participam. Longe de esgotar o assunto, o que apresentamos aqui são notas, tecidas e costuradas umas às outras no nível da estrutura que colocam em questão.

Notas

¹ Há que se dizer que a transferência da capital da Colônia da Bahia para o Rio de Janeiro desde 1763 deslocando o eixo de decisões do Nordeste para o Sudeste, já colocava em curso uma transformação (EMPLASA, 2001).

² A expressão “ambiente artístico” é aqui tomada no sentido de meio que produz e é produzido pelos agentes envolvidos no conjunto da dimensão artística e cultural brasileiras.

³ Na perspectiva do texto clássico de Affonso Taunay “A Missão Artística de 1816”, publicado em 1911 pela Revista do IHGB, a necessidade de se concentrar os esforços no melhoramento da vida material de uma terra que ainda tinha muito por ser desbravado fez da arte brasileira até o início do século XIX algo quase inexistente. Assim a vinda da Corte teria servido para despertar o Brasil da prostração em que se encontrava e incutir na população o amor pelas artes, entre outros. Sobre o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, vale lembrar que este foi “criado em 1836 com a incumbência de realizar a pesquisa e a escrita da história nacional” (MADEIRA, 2012, p. 28).

⁴ É importante destacar que em 1822, no meio do período de dez anos que separa a vinda da Missão e a fundação da Academia ocorre o processo de independência do Brasil. Assim, vale dizer que com a transferência da Corte em 1808 o governo português paradoxalmente lançou as bases da autonomia brasileira, como apontou Caio Prado Jr. (1975) em “Evolução Política do Brasil”.

⁵ Segundo Ianni (2004) apesar da forte continuidade vivida pelo Brasil Monárquico, em meados do século XIX, existiram movimentos sociais locais, regionais e nacionais que “quiseram realizar reformas institucionais e sociais, de modo a jogar o país mais perto de seu presente [...] preconizavam a modernização, naquele tempo chamada progresso”(p.15).

⁶ Quando ocorreu a decadência da atividade agrícola e as áreas urbanas começaram a experimentar a ascensão comercial e residencial, as abastadas famílias de origem rural ou raízes rurais, como denomina Sérgio Buarque (2008), mudaram-se para as cidades, levando consigo a mentalidade do pátrio poder como algo com um quê de soberania. Nesta mudança, os senhores rurais empregaram-se nas atividades que demandavam trabalho mental, que, à diferença do trabalho mecânico, eram valorizadas de maneira positiva na sociedade.

⁷ Criado em 2 de dezembro de 1837.

⁸ “Fundada e mantida pelo Estado [...] a *Academia* atrelava a produção artística ao direcionamento oficial, o que seguramente cerceou uma expansão mais livre dos artistas, mas nesse momento, em que não existia ainda no país um mercado para consumo das artes, o patronato do Estado foi de vital importância para o seu desenvolvimento” (PEREIRA, 2008, p.15, grifo nosso).

⁹ Registrada e reunida pelo próprio pintor no livro “Viagem pitoresca pelo Brasil”, publicado entre 1834 e 1839, essa parcela de sua obra é indicativa da importância das viagens tanto para a arte europeia como para a brasileira.

¹⁰ Segundo Pereira (2008) a partir da segunda metade do século XIX a produção artística absorveu noções do romantismo.

¹¹ De 1822 a 1889. O período do Primeiro Reinado, chefiado por Dom Pedro I, se estendeu até 1831; a Regência até 1843; e, o Segundo Reinado, chefiado por Dom Pedro II, até a proclamação da República.

¹² BOURDIEU, 1996.

¹³ Nas três primeiras décadas do século XX, São Paulo, impulsionada pelo crescimento econômico oriundo do café no século XIX, vê transformada sua condição de província para se tornar um centro urbano dinâmico e promissor. Como atesta a proposta de remodelação viária elaborada por Prestes Maia, em 1930, em seu “Plano de Avenidas”, e, registra, Caio Prado Jr. (1998) em “A cidade de São Paulo: geografia e história”.

¹⁴ Importa dizer que a realização da Semana coincide com o centenário da Independência.

¹⁵ Como atestam os relatos reunidos no livro “22 por 22 – A Semana de Arte Moderna vista por seus contemporâneos”, de Maria Eugênia Boaventura (2000).

¹⁶ Este debate sobre a ruptura empreendida e pretendida pelo Movimento Modernista é feito por nós na dissertação de mestrado “Entre as raízes e o herói do Brasil: modernidade e identidade nacional décadas de 20 e 30 do século XX”, defendida no IPPUR/UFRJ, em 2009. No referido trabalho, as obras modernistas Macunaíma e Raízes do Brasil, de Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda, respectivamente, são lidas por nós como paradoxais por operarem suas propostas de nação justamente a partir de elementos tradicionais. O que as colocaria contraditoriamente, em determinados momentos, no limiar da continuidade, ao invés da ruptura total (SANTOS, 2009).

¹⁷ Apesar da historiografia da arte brasileira registrar que a partir de 1880 houve aqui uma atualização em relação ao ambiente artístico internacional, que vivia a efervescência do Impressionismo desde a década de 1860. Segundo Pereira (2008), entre as décadas de 1880 e 1920, a pintura brasileira absorveu os movimentos artísticos europeus que se desenvolveram ao longo do século XIX, entre eles o realismo, o impressionismo e o simbolismo.

¹⁸ “Em Cézanne, o processo que vinha durante todo o século XIX apresentando modificações constantes, vai atingir o seu momento decisivo [...] ele é o precursor da arte moderna” (ZÍLIO, 1982, p. 25).

¹⁹ Características, segundo Moraes (1978) de uma primeira fase do Movimento, que perdurou até 1924.

²⁰ Cabe destacar que o modo de fazer arte que seria consagrado pela *Academia*, o academicismo, não se configurava como um estilo, mas sim “um conjunto de normas para a formação e a produção artísticas, que pretendiam ser eternas e universais” (PEREIRA, 2008, p.17). Neste sentido, é fundamental sublinhar que a postura adotada por nossos modernistas era de contestação de todo este conjunto de normas e não somente dos estilos que nele estavam engendrados. Ao fazer isto terminaram por colocar em disputa a própria concepção de arte e transformar o ambiente no qual se inseriam.

²¹ Ingressa como aluno na Academia em 1919 e recebe o prêmio de viagem à Europa em 1929 com o retrato do poeta Olegário Mariano. Retorna ao Brasil apenas em 1931, conhece Mário de Andrade e se integra ao grupo modernista, como registra a correspondência com o escritor paulista reunida no livro “Portinari, amico mio” organizado por Annateresa Fabris (1995).

²² (PEDROSA, 1981).

²³ E, com a premiação da tela *Café*, de 1935, com a menção honrosa pelo Instituto Carnegie, nos Estados Unidos, lançou seu nome de maneira definitiva no cenário internacional. Ver: PROJETO PORTINARI, Cronologia de Candido Portinari. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/pagina/candido-portinari/cronologia>

²⁴ Sobre a urbanização da cidade do Rio de Janeiro ver “Evolução urbana do Rio de Janeiro” de Maurício de Abreu (1987).

²⁵ Particularmente, os caminhos abertos por Bourdieu (1996), em suas leituras sobre como se formou o campo das artes na França, são fontes potenciais ainda por serem exploradas através da reconstrução de seu argumento para o caso brasileiro. Um exemplo de apropriação da Teoria do Campo, de Bourdieu, no caso das artes brasileiras é a feita por Madeira (2002) para falar de um campo das artes em Brasília, na década de 1950.

²⁶ Braudel (1978) afirma que para o observador social mais importante do que a estrutura são seus pontos de ruptura.

²⁷ Ou seja, tanto no sentido da linguagem como da visão de mundo.

²⁸ O crescimento demográfico experimentado fez a cidade passar dos poucos mais de 40 mil habitantes em 1799 para cerca de 112 mil (dos quais mais de 79 mil viviam em freguesias urbanas) em 1821, segundo dados censitários consolidados por FLORENTINO (2002). Datam deste período importantes instituições, como: o Jardim Botânico – 1808; o Banco do Brasil – 1808; a Imprensa Régia – 1808; a Biblioteca Nacional – 1814; e, o Museu Real - 1818. A forte transformação simbólica a que fazemos referência foi acompanhada também pelo embelezamento de praças, abertura e melhoramento de vias, como as que davam acesso à Quinta da Boa Vista - residência da Família Real até 1889 - entre outros.

²⁹ “... o momento histórico de mudanças fundamentais do país se dá a partir da data simbólica de 1808, data tanto da abertura dos portos, primeiro passo para o processo de troca de mercadorias e do incipiente mercado capitalista que se instaura no país, como da vinda da família real, primeiro passo para a constituição de um aparelho de Estado tendencialmente racional e interessado, pela primeira vez, em atender preferencialmente, as necessidades da população nativa” (SOUZA, 2000, p.252).

³⁰ Há que se dizer se “a intenção dos iluministas é a de retirar a arte do monopólio da aristocracia e do clero tornando-a um bem público” (ZÍLIO, 1982, p. 26) a instituição da Academia cumpria, em parte, com sucesso este intento. Já que oferecia o ensino público e ampliava a arte para além dos muros das igrejas, mas monopolizava a produção artística.

³¹ ZÍLIO, 1994.

³² A cidade passou de 70.000 habitantes em 1890 para 239.000 em 1900, 587.000 em 1920, 890.000 em 1930 e 1.300.000 em 1940. Tal crescimento demográfico se reflete no processo de industrialização, já que “em 1907, São Paulo respondia por apenas 16% do valor da produção industrial nacional e em 1919, essa cifra já atingia os 32%, elevando-se continuamente até a crise de 1929” (EMPLASA, 2001, p. 20 e 22).

³³ A cidade, pela importância econômica da produção cafeeira do estado, também exercerá um papel importante no processo que culminaria na Revolução de 1930 e daria início à Segunda República.

³⁴ Em artigo publicado em dezembro de 1917 no jornal O Estado de São Paulo, Lobato, ataca frontalmente a pintura de caráter expressionista de Anita Malfatti, o que impulsiona o grupo modernista a se organizar e realizar a *Semana* (AMARAL, 1998).

³⁵ Processo este que é marcado, por sua vez, pela transferência crescente da população das áreas rurais para as urbanas, pela conformação do Brasil como nação e pelas mudanças que sofre a mentalidade do brasileiro como povo, em decorrência de sua formação social e histórica.

Referências

ABREU, Maurício de. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 1987.

ARAUJO, Renata Malcher de. *As cidades da Amazônia no século XVIII*. Belém, Macapá e Mazagão. Porto: FAUP Publicações, 1998.

AMARAL, Aracy A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974. p. 231-255.

BOAVENTURA, Maria Eugenia (org). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2007

_____. *As regras da arte*. Editorial Presença, Lisboa, 1996.

BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a história*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

EMPLASA. *Memória Urbana: a grande São Paulo até 1940*. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial, 2001. Volume 1.

FABRIS, Annateresa. (Org.). *Portinari, amigo mio: cartas de Mário de Andrade a Candido Portinari*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

_____. *Candido Portinari*. São Paulo: EDUSP, 1996.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: ZAHAR Editores, 1976.

FLORENTINO, Manolo. Alforrias e etnicidade no Rio de Janeiro oitocentista: notas de pesquisa. In: Revista *Topoi*, Rio de Janeiro, p. 9-40, set. 2002.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

IANNI, Octavio. *A ideia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MADEIRA, Maria Angélica. O olhar estrangeiro e a cidade do Rio de Janeiro no século XIX. In: Ramos, Maria Lúcia B. (Org.). *Sociologia das artes visuais no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 2012. p. 17-37.

_____. A itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília (1958-1967). *Tempo Social: revista de sociologia da USP*, São Paulo, v. 2, n. 14: p.187-207, outubro de 2002.

MICELI, Sérgio. Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura. In: *Tempo Social: revista de sociologia da USP*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 63-79, maio de 2003.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

PEDROSA, Mário. Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília. AMARAL, Aracy. (org.). São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

PEREIRA, Sônia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2008.

_____. A Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica e estado da questão. In: *Revista Arte e Arte & Ensaios: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes/ UFRJ*, Rio de Janeiro, n.8, p. 72-83, 2001.

PRADO JR. Caio. *A cidade de São Paulo: geografia e história*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

_____. *Evolução política do Brasil e outros estudos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1975.

_____. *A cidade de São Paulo: geografia e história*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

SANTOS, Iaci d'Assunção. *Entre as raízes e o herói do Brasil: modernidade e identidade nacional décadas de 20 e 30 do século XX*. 2009. 160 páginas. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) - Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

SOUZA, Jessé. *A modernização seletiva: uma reinterpretação do dilema brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

TAUNAY, Afonso E. A missão artística de 1816. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, parte 1, tomo LXXIV, p.3-202, 1911.

ZÍLIO, Carlos. Formação do artista plástico no Brasil: o caso da Escola de belas Artes da UFRJ. In: *Revista Arte e Arte & Ensaios: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes/ UFRJ*, Rio de Janeiro, n.1, p. 25-32, 1994.

_____. *A querela do Brasil*. A questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

Iaci d'Assunção Santos

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ e pesquisadora associada do Grupo de Pesquisa Modernidade e Cultura (IPPUR/UFRJ). Desenvolve pesquisas nas áreas da História e Crítica da Arte, Geografia Urbana Brasileira, Identidade e Território, Geografia da Cultura.