

TRANSVERSALIDADES NAS ARTES VISUAIS – RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E CRÍTICA DA ARTE NO BRASIL

Ana Maria Tavares Cavalcanti
Escola de Belas Artes - UFRJ

Resumo: O conceito de modernidade que vinculou a produção artística brasileira aos movimentos de vanguarda europeia é aqui problematizado. A ideia de modernidade já está presente no final do século 19 entre professores e alunos da Academia. Nos anos 1940/1950, um novo conceito de modernidade ligado à abstração se opõe à prática dos artistas filiados aos movimentos modernistas provenientes da Semana de 1922. A partir dessas observações, a autora propõe a compreensão dos vínculos da história da arte com os discursos estratégicos de artistas e críticos em busca de conquista de espaço no mundo da arte.

Palavras-chave: modernidade; historiografia da arte; arte brasileira; crítica de arte.

Abstract: The concept of modernity that linked the Brazilian artistic production to the European avant-garde movement is discussed here. The idea of modernity is already present at the end of the 19th century among professors and students of the Academy. In the years 1940/1950, a new concept of modernity linked to abstraction works against the practice of artists who represent the 1922 modernist movement. With these observations, the author proposes to understand the relationship between art history and the strategic discourse of artists and critics in search of conquest of an space in the world of art.

Key words: modernity; history of art; Brazilian art; art criticism.

O historiador da arte, em sua atividade de pesquisa, leitura, visita às obras de arte e reflexão, corre o risco de transformar seu trabalho numa via para distanciamento do mundo cotidiano. Seria então comparável ao personagem-narrador do conto *Uma visita de Alcibíades*, de Machado de Assis, que “padecia da devoção do grego” e assim começa a narrar um caso fictício acontecido no Rio de Janeiro, em 1875:

Hoje, à tardinha, acabado o jantar, enquanto esperava a hora do Cassino, estirei-me no sofá e abri um tomo de Plutarco. V. Ex.^a, que foi meu companheiro de estudos, há de lembrar-se que eu, desde rapaz, padece esta devoção do grego; devoção ou mania, que era o nome que V. Ex.^a lhe dava, e tão intensa que me ia fazendo reprovar em outras disciplinas. Abri o tomo, e sucedeu o que sempre se dá comigo quando leio alguma cousa antiga: transporto-me ao tempo e ao meio da ação ou da obra.

Depois de jantar é excelente. Dentro de pouco acha-se a gente numa via romana, ao pé de um pórtico grego ou na loja de um gramático. Desaparecem os tempos modernos, a insurreição da Herzegovina, a guerra dos carlistas, a Rua do Ouvidor, o circo Chiarini. Quinze ou vinte minutos de vida antiga, e de graça. Uma verdadeira digestão literária.¹

Essa mesma sensação de escape, podemos ter ao mergulhar no estudo da história da arte. Mas assim como o protagonista machadiano, logo a seguir em sua narrativa, percebe a impossibilidade de se manter num mundo ilusório, o historiador da arte não pode deixar de perceber que sua prática na construção de teorias está em íntima relação com as estratégias da crítica de arte e dos próprios artistas que buscaram conquistar espaço no mundo da arte.

Examinar o papel da crítica de arte modernista na construção da história da arte no Brasil, pode ser útil para pensar no significado do trabalho do crítico de arte contemporâneo, e na ação do historiador.

A história e a crítica de arte realizadas no correr do século 20 se basearam no paradigma modernista. Após a falência dos princípios modernistas, todas as certezas sobre as quais se fundavam as teorias desapareceram. Nesta nova situação, o crítico e o historiador da arte se encontram diante do desafio de continuar suas atividades, sem contar com um conceito de arte consensual abraçado pelos diversos teóricos contemporâneos.

No entanto, apesar das dificuldades encontradas, devemos sublinhar um dos benefícios do contexto atual: podemos escapar às certezas ofuscantes que escondiam a complexidade da produção e da recepção das obras de arte. Estas novas circunstâncias trazem consequências particularmente significativas para os historiadores e críticos de arte brasileiros.

A crítica de arte no Brasil nunca foi isolada do contexto internacional. Desde sempre, se fez a partir do confronto entre a produção brasileira e as obras de arte mais conhecidas do Ocidente. De fato, os críticos brasileiros sempre procuraram na produção nacional os reflexos das problemáticas desenvolvidas pela crítica internacional.

Os primeiros escritos sobre arte brasileira datam do século 19. Este início coincide com a liberação e expansão da imprensa no Brasil, a criação da Academia Imperial das Belas Artes no Rio de Janeiro, e a abertura das Exposições Gerais realizadas a cada ano pela Academia.

Os críticos oitocentistas acusavam o meio nacional de ser inteiramente desfavorável à arte e consideravam o estágio na Europa essencial ao aperfeiçoamento de qualquer artista. Para que um pintor ou escultor fosse reconhecido no Brasil, era quase obrigatório que tivesse completado seus estudos na França ou Itália. Os brasileiros instruídos se viam como europeus exilados nos trópicos, e desejavam que o Brasil “alcançasse a civilização europeia”. Ainda não existia o conceito de uma identidade brasileira singular e distinta dos modelos europeus.

É verdade que já no século 19, os artistas foram encorajados a produzir obras que pudessem constituir uma Escola brasileira. Mas este desejo de uma arte nacional se concretizava na produção de pinturas ou esculturas representando personagens e episódios da história do Brasil. Ou seja, o dado nacional se restringia ao tema tratado pelo artista. A concepção da obra, a técnica utilizada, as regras de composição seguiam os modelos da arte francesa, conformando-se ao padrão predominante.

Para dar um exemplo muito significativo deste processo, basta lembrar as grandes obras de remodelação da cidade do Rio de Janeiro realizadas entre 1902 e 1906, sob a administração do Prefeito Pereira Passos. O modelo seguido foi o das obras de embelezamento e higienização da capital francesa no século 19, empreendidas por Haussmann. Ao ler os artigos publicados na imprensa carioca do início do século 20, notamos que os habitantes do Rio consideravam acanhadas as construções barrocas e rococó, resquícios de um passado colonial que preferiam esquecer. Os jornais também testemunham o entusiasmo pela modernização da cidade segundo o modelo parisiense. Na imaginação popular, o Rio de Janeiro se tornaria uma Paris tropical. Portanto, a modernidade tão desejada não trazia nenhum propósito de afirmação da originalidade nacional. Além disso, a modernidade da *Belle Époque* não rompia com a tradição clássica.

A valorização de uma identidade brasileira só se tornaria presente na segunda década do século 20, e seria a grande novidade trazida pelos modernistas. A Semana de Arte Moderna de 1922, organizada por artistas, literatos e músicos em São Paulo, representa o marco de ingresso das artes brasileiras na lógica moderna de ruptura radical com a tradição, e a afirmação da diferença brasileira como um valor em si. No entanto, a ideia de que os brasileiros deviam se apressar para alcançar a vanguarda europeia persistia. Como se sabe, os ideais modernistas eram dois: por um lado, queriam afirmar a « identidade nacional », e por outro buscavam a « atualização » das artes.

Sob o influxo modernista, a história da arte brasileira foi reescrita. Se os artistas do final do século anterior desprezavam a arte barroca, os modernistas do século 20 redescobriram os tesouros da arquitetura religiosa das cidades coloniais. Essa valorização da arte barroca era acompanhada pela negação da arte brasileira do século 19, rotulada pelos modernistas de neoclássica e acadêmica.

A concepção da história da arte moderna europeia como uma sucessão de movimentos de vanguarda iniciada no final do século 19 se cristalizara. Abraçando a concepção evolutiva da história da arte, os teóricos situaram os artistas nacionais numa cadeia de inovações sucessivas, utilizando os conceitos que em sua origem se referiam aos movimentos europeus. Alguns artistas foram criticados por ter ignorado as vanguardas europeias, outros foram louvados por se abrir a suas inovações. Tanto num caso quanto no outro, a análise não considerava nem as motivações do artista, nem as expectativas do público contemporâneo às obras.

No conjunto, a produção brasileira do século 19 foi acusada de dois crimes: ser um simples reflexo dos modelos internacionais, e estar atrasada em relação às inovações introduzidas por estes mesmos modelos. Considerada um pálido reflexo dos originais europeus, a arte brasileira oitocentista teria impedido a afirmação da originalidade nacional. E por sua timidez diante das novas tendências, teria dificultado a atualização almejada.

Duas décadas mais tarde, chegava a vez dos modernistas cederem lugar a uma nova orientação no mundo das artes. Nos anos 1940, as correntes da

abstração foram introduzidas no Brasil, mas a aceitação da arte abstrata não foi imediata. Os artistas ligados ao modernismo estavam em evidência e tiveram dificuldades para compreender a nova tendência.

De todo modo, a arte abstrata acabou se impondo, e ao final dos anos 1950, os movimentos da arte informal e concreta tinham conquistado seu espaço nos meios artísticos.

Sustentando o papel de vanguarda dos artistas concretos, e sobretudo dos artistas neoconcretos no Rio, uma nova teoria foi elaborada em 1959 pelos críticos defensores do movimento². Algumas décadas mais tarde, no início dos anos 1980, os movimentos da arte concreta foram interpretados como o verdadeiro ingresso das artes plásticas brasileiras na modernidade³. Então, os modernistas de 1922 foram criticados por não terem compreendido as vanguardas europeias. Seu duplo propósito de atualização e de identidade nacional parecia, aos olhos dos novos críticos, incongruente. Como poderíamos ser modernos se, ao impor a necessidade de representar a nacionalidade, a figuração ainda era imprescindível? Esta era a questão apresentada pelos críticos⁴. Segundo eles, os pintores brasileiros tinham desvirtuado o cubismo. O erro dos modernistas teria sido querer utilizar os procedimentos das vanguardas para finalidades diferentes das originais. Querer representar o Brasil com a pintura cubista ou futurista era uma contradição.

No entanto, esta interpretação também se submete a modelos previamente recebidos. Por que não poderiam os modernistas brasileiros reutilizar as formas cubistas a seu modo? Quem os proibia de fazê-lo? E mais, sua originalidade não se encontra justamente nesse fato?

Percebe-se que na crítica endereçada aos modernistas de 1922 pelos defensores da arte neoconcreta, a lógica modernista permanece viva. De fato, a história da arte no Brasil durante muito tempo funcionou de acordo com o modelo evolucionista moderno.

Hoje, após este modelo ter sido questionado, é a própria história que é repensada. Não é por acaso que tem crescido a demanda do público brasileiro por publicações referentes ao século 19, assim como aumenta o número de

reedições de obras do mesmo período. Alguns podem dizer que se trata, mais uma vez, do reflexo de um movimento que se iniciou fora do país. Mas devemos reconhecer aí uma vontade de redescobrir a história de um período esquecido, a fim de melhor compreender o presente. Cabe aos historiadores liberados dos preconceitos modernistas, a tarefa de desvelar a diversidade da arte oitocentista.

Minhas pesquisas recentes enfocam o ano de 1890, o último ano de funcionamento da Academia das Belas Artes no Rio. Ao final de 1890, a Academia passou por uma reforma que mudou seu nome para Escola Nacional de Belas Artes. Os detalhes da disputa que levou a esta reforma não cabem neste artigo. Aqui, o que nos interessa sublinhar é o uso do vocábulo « modernidade » entre as palavras de ordem dos estudantes e de alguns professores revoltados em 1890. É espantoso, para os que estão habituados à interpretação modernista sobre a história da arte, encontrar esta palavra associada a artistas ditos acadêmicos. De fato, já era sabido que alguns poucos críticos do final do século 19 escreviam em favor de uma abertura das artes à modernidade⁵. Mas o desejo de modernidade também estava presente no seio da Academia.

No entanto, poderíamos dizer que a modernidade desejada pelos artistas do século 19 era a modernidade realizada pelos artistas de 1922? E mais, a modernidade presente nas obras de arte abstrata dos anos 1940/50, era a mesma dos primeiros modernistas brasileiros? Se compararmos as obras de arte desses períodos diversos, as respostas serão negativas, evidentemente.

De fato, no correr do tempo, a palavra « modernidade » assumiu uma multiplicidade de conceitos de arte, diversos uns dos outros. Aqui, lembramos alguns. Em nome da modernidade, os estudantes da Academia das Belas Artes do século 19 pediram a reforma da instituição. Em nome da modernidade, os modernistas de 1922 criticaram os artistas brasileiros do século 19. Em nome da modernidade, os defensores da arte neoconcreta questionaram o papel vanguardista dos modernistas de 1922.

Mas se pensarmos na concepção da história da arte como uma evolução linear, concepção própria à lógica modernista, então podemos reencontrar um ponto

comum entre essas « modernidades ». Em todos estes momentos, os artistas reivindicaram uma atualização. Esta atualização só pode ser compreendida dentro de uma concepção linear da história da arte.

A perda dessa concepção, aí está a mudança que diferencia o momento atual do período marcado pelo pensamento modernista. Não acreditamos mais numa história de evolução artística de direção única que organiza as diversas contribuições de cada artista ou movimento numa sucessão serial.

Já assinalamos que essa mudança acarretou consequências particularmente significativas para os artistas, críticos e historiadores brasileiros. Quando se trabalha com modelos, a partir do momento em que o próprio modelo se torna imperfeito, quem procurava se tornar perfeito como o modelo, pode agora redescobrir sua originalidade. O desejo de fazer pesquisas sobre a arte sem classificar os artistas e as obras brasileiras no encadeamento da evolução artística europeia se impôs.

O paradigma da vanguarda já não se sustenta, portanto não se trata de saber se determinado artista foi capaz de compreender as inovações de seu tempo. A multiplicidade de pontos de vista e abordagens introduz outros caminhos de investigação sobre a arte brasileira, interferindo nas interpretações aceitas por todos. As motivações dos artistas, sua formação e contexto, as expectativas do público e as funções da arte são novos focos de interesse.

A consciência do papel dos historiadores da arte modernista na construção de uma narrativa com lógica própria, ou seja, a consciência de que a história da arte foi contada segundo a perspectiva modernista, nos faz perceber quão frágeis são os modelos. Esta percepção nos leva a refletir sobre a relação entre a arte contemporânea e a crítica de arte. Já não podemos julgar o valor de uma obra tendo por base sua posição numa linha fictícia de evolução contínua. De fato, já não podemos trabalhar com modelos que excluam a diversidade e devemos interrogar a obra em sua individualidade.

- 1 - Machado de Assis, *Uma visita de Alcibíades*, 1875. In: MACHADO DE ASSIS. *Obra Completa*, vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/alcibiades.html>
- 2 - Ver Manifesto neoconcreto, publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em 21 de março de 1959.
- 3- Conferir em BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. [A primeira edição é de 1985].
- 4 - Conferir em ZILIO, Carlos. *A Querrela do Brasil*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997. [Primeira Edição: Funarte, 1982].
- 5 - Dentre esses críticos podemos mencionar Gonzaga Duque (1863-1911) e Angelo Agostini (1843-1910).

Ana Maria Tavares Cavalcanti é professora de História da Arte na Escola de Belas Artes da UFRJ e doutora em História da Arte pela Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA / UFRJ, pesquisa a arte no Brasil do século 19 e início do 20.