A IDÉIA DE ARTE NACIONAL E OS PROJETOS DE TRÊS CRÍTICOS: GONZAGA DUQUE, MONTEIRO LOBATO E MÁRIO DE ANDRADE

por

Hugo Xavier Guarilha

(Aluno do Curso de Comunicação Social)

Monografia apresentada à banca examinadora na disciplina Projetos Experimentais.
Orientador Acadêmico: Professor Dr. José Luiz Ribeiro.
Co-orientador Acadêmico: Professor Ms. Gilvan Procópio.

UFJF FACOM 2°SEM.2001

S I N O P S E

Estudo da idéia de criação de uma arte nacional a partir dos projetos de três críticos de arte: Gonzaga Duque, Monteiro Lobato e Mário de Andrade, em uma sucessão cronológica que vai do final do Império ao início da República.

S U M Á R I O

1. INTRODUÇÃO

2. ARTE BRASILEIRA

2.1. *Origens*

2.2. *Traços da História da Arte no Brasil*

2.3. *A crítica de arte*

3. UM PENSAMENTO ESTÉTICO

3.1. *Gonzaga Duque*

3.2. *Monteiro Lobato*

3.3. *Mário de Andrade*

4. CONCLUSÃO

5. BIBLIOGRAFIA

1. INTRODUÇÃO

A partir do século XIX surgiu uma grande preocupação em se formar não só um passado para o país, mas também uma identidade pela qual o Brasil pudesse ser reconhecido. Essa preocupação se fez presente em diversas áreas de conhecimento, como a História, que se preocupou em criar ou construir um passado para o país; a Antropologia, que procurou encontrar uma etnia brasileira; a

literatura e, entre outras, as artes plásticas.

Toda a efervescência causada pela vinda da corte portuguesa para o Brasil, a Independência, a Guerra do Paraguai, a abolição da escravatura e a Proclamação da República despertaram um sentimento de patriotismo no brasileiro. Fez-se necessária, então, a construção de uma identidade para o país.

A repercussão desses esforços nas artes plásticas foram de fundamental importância para a compreensão da crítica de arte no período de transição entre o século XIX e o século XX, que corresponde à derrocada do Academicismo e à conseqüente ascensão do Modernismo. A exemplo do que acontecia com a literatura, as figuras envolvidas com pinturas e esculturas se mostravam desejosas de uma História da Arte nacional, um trabalho que mostrasse o seu desenvolvimento e a legitimasse em solo brasileiro.

Entretanto, quanto mais se trabalhava nesse sentido, mais se acreditava que as artes brasileiras não passavam de uma cópia das européias, sobretudo da francesa. Tornou-se então necessária a criação de uma Escola Brasileira, que levasse as características de nosso povo a terras distantes, que decretasse uma independência da estética brasileira em relação à ditadura do belo europeu. Mas qual deveria ser a forma dessa escola? Deveria ser baseada em quê?

Instalou-se um grande debate que, à medida em que se passavam os anos, continuava sem chegar a conclusão alguma. No entanto, entre o final do século XIX e início do século XX, três críticos se destacaram, oferecendo cada um deles sua contribuição para o debate: Gonzaga Duque-Estrada, Monteiro Lobato e Mário de

Andrade.

O estudo do trabalho desses três pensadores das artes plásticas no Brasil oferece um panorama do que foi essa discussão e quais as soluções que gerações diferentes, mas muito próximas, tinham a oferecer.

Para tanto, procedemos no presente estudo a dois capítulos: o primeiro, em que se contextualiza tanto a arte brasileira como a crítica de arte no Brasil; e o segundo, em que estudamos as relações de cada um dos críticos mencionados com a arte nacional, bem como suas soluções para o problema que se impunha no referido debate.

2. ARTE BRASILEIRA

A História da Arte nos aparece, nesse primeiro capítulo, como instrumento importante para que possamos contextualizar tanto a produção artística, como crítica do Brasil.

Procuramos entender a origem da obra de arte brasileira como um elemento importante para aquilo que veio a se desenvolver posteriormente no país. Na colônia, a integração entre índios, europeus e negros possibilitou uma arte bem peculiar. Isto porque a imposição da fé e, por conseqüência, da iconografia católica, aliadas a duas culturas diferentes e à distância que separava os dois continentes, tornou possível que os paradigmas barrocos fossem distorcidos, dando o primeiro passo no sentido da arte nacional.

A vinda da Missão Artística francesa, por sua vez, substituindo a arte religiosa e artesanal dos mestres coloniais, fez do Brasil o único território das colônias latinas em que houve um estudo sistemático de artes plásticas em meados do século XIX.

Daí o Rio de Janeiro ter se tornado um grande pólo para a arte de elite.

Entendendo as origens de nossa arte, bem como alguns pontos mais significativos de nossa História, estaremos prontos para contextualizar a crítica de arte, objeto principal de nosso trabalho. Compreenderemos assim algo do pensamento estético da época, e a necessidade da criação de uma escola genuinamente brasileira.

2.1. Origens

As primeiras manifestações artísticas em solo brasileiro foram, sem dúvida alguma, realizadas pelos índios, primeiros habitantes desta terra. Entretanto, a arte indígena nunca se desvencilhou do estigma de primitiva ou *naïve* aos olhos dos europeus colonizadores, que trataram de introduzir os seus cânones estéticos no país.

É necessário, então, diferenciar dois tipos de arte que conviveram e ainda hoje convivem juntas. A primeira delas é arte popular, a *low cult*, que é baseada na tradição dos povos. Podemos reconhecê-la em manifestações como procissões, artesanato, poemas, canções populares e autos teatrais, entre outras. Esta arte, que se fundamenta nos costumes e no folclore, pouco se modifica com o tempo. Não há, portanto, grandes rupturas no que diz respeito ao estilo ou à temática das obras populares.

Outro tipo de arte, trazida para cá com os colonizadores europeus, diz respeito à *high cult*, ou cultura de elite. Esta modalidade artística suscita a crítica, se transforma, expressa os

valores da sociedade, retrata o tempo em que se está vivendo, e quando retoma as lendas populares é sob outro aspecto formal, mais erudito. É uma arte que se baseia em movimentos e em rupturas, muitas vezes podendo servir como vias de expressão de idéias políticas ou religiosas.

É esta segunda forma de arte que estudaremos no presente trabalho, muito embora o Brasil seja um país rico tanto em relação à arte de elite como em relação à popular. É fato também que em muitos casos o artista de elite acabe recuperando as peças populares, na tentativa de retratar o povo brasileiro. Este procedimento foi muito comum no período do modernismo, principalmente nas obras de Vicente do Rego Monteiro.

Trataremos então da arte de elite. Desta forma, não podemos fugir da discussão acerca da definição de obra de arte que, diferentemente da arte popular, sofre transformações com o tempo. Não nos parece que exista um consenso em relação a este assunto. Isso porque não cremos ser possível que se limite a manifestação artística a regras e rótulos pré-estabelecidos.

A arte se transforma através dos tempos, da mesma forma como a idéia que se tem de arte também evolui com o passar dos anos. Um *readymade* de Marcel Duchamp, ou um poema piada de Oswald de Andrade não seriam considerados como obras de arte no século XVI, quando o Brasil foi descoberto. No entanto, hoje sabemos que tais manifestações estéticas influenciaram muitas outras que se seguiram e que romperam com parâmetros ultrapassados de valorização da peça de arte.

A arte não consegue sobreviver presa, e os momentos de

ruptura e continuidade são necessários na medida em que a sociedade também rompe com o passado e se transforma. Cada um dos movimentos artísticos de que temos notícia rompe com uma determinada idéia de arte e cria uma outra. Para os renascentistas, a arte estava ligada ao raciocínio, à técnica, à perfeição das formas, da perspectiva, do volume; enquanto para os maneiristas, o contraste, a subjetividade e as distorções do real ganhavam valor. E assim percebemos que quanto mais a sociedade muda, mais a idéia que temos de arte se transforma.

Ernest Grosse, em meados do século XIX, já demonstrava a impossibilidade de se definir *arte.* Mostrou em sua *Origens da Arte* como a crítica, que ao lado dos artistas e dos historiadores é a grande responsável pelo desenvolvimento de pensamentos estéticos, se transforma:

> A crítica do século XVIII esforçava-se por compreender o caráter particular de cada arte e avaliar suas obras segundo os dados que este lhe fornecesse. A crítica do século XIX pretende que esta velha delimitação do domínio de cada arte é destituída de valor e prefere exigir de cada arte particular o que não é possível que dê. Hoje, uma poesia deve ter antes de tudo colorido e exige-se que um quadro produza impressão sonora....

Grosse continua utilizando uma bela imagem para demonstrar que o conceito de arte com que pretende trabalhar em seu livro não é eterno e, ao contrário, será desmanchado pelo próprio autor quando deixar de ser necessário: "Nossa definição será, pois, uma espécie de andaime, que demoliremos, uma vez construído o edifício". E completa com o conceito: "Denominamos em geral atividade estética ou artística a que tem por fim despertar (...) uma sensação imediata".

Observamos então o caráter transitório de um conceito de arte, visto que Grosse, além de nos dar exemplos das diferenças entre a valorização de elementos artísticos entre os séculos XVIII e XIX, ainda nos brinda com uma definição de atividade estética que ele mesmo reconhece como provisória.

O conceito de Grosse já foi superado, se não por si mesmo, como comenta na passagem, ao menos por um *readymade* de Marcel Duchamp. A obra consistia em exibir uma peça intitulada *Cabide* em uma mostra de seus trabalhos. A peça era um cabide comum, exposto na entrada da exposição. O público não distinguiu a obra como parte da exposição e interagiu com a peça, dependurando seus casacos e chapéus. Ou seja, a idéia de que a obra de arte deve despertar uma sensação imediata foi burlada por Duchamp, de modo que sua obra não despertou nenhuma sensação no público, a não ser a sensação que um cabide normal costuma despertar nas pessoas.

Jorge Coli, em seu livro *O que é arte*, explica que

> O estatuto de arte não parte de uma definição abstrata, lógica ou teórica, do conceito, mas de atribuições feitas por instrumentos de nossa cultura, dignificando os objetos sobre os quais ela recai.

E enumera uma série desses instrumentos, como o historiador, o restaurador e a crítica, além de mencionar lugares onde podemos, sem medo de errar, encontrar obras de arte verdadeiras, como os museus, as galerias e os teatros.

Entretanto a situação não é tão simples assim, como o próprio autor reconhece. Existem diferenças de pensamentos e de julgamentos que podem levar a uma grande confusão a respeito do caráter artístico de determinada peça. Um dos grandes exemplos

dessas divergências é o caso do modernismo no Brasil, que foi aceito muito bem por parte dos intelectuais brasileiros, e rechaçado por muitos outros.

Se não temos um consenso acerca do conceito de arte e, ao contrário, temos que o mais próximo de um ponto comum é a idéia de que não existe uma definição que limite as manifestações artísticas, é com certa freqüência que se ouve dizer que a arte se apresenta como um fenômeno social. Isso porque, apesar da peça artística retratar um universo particular de seu autor, o artista também é um ser social, de modo que a sua individualidade reflete a sociedade em que vive. Ou, como diz N. Bukarin no texto "A arte como produto da vida social": "a arte é, ao mesmo tempo, um resultado da vida social e uma forma particular de atividade mental".

Assim, a arte revela tanto a individualidade do artista, como a sociedade em que ele se insere, em determinado tempo e espaço. Deste modo, vemos que algumas formas de expressão só são possíveis em estados específicos da sociedade. Um exemplo disso foi quando a fotografia se popularizou e permitiu que as obras de arte trilhassem caminhos diferentes da representação fiel da realidade. Ou ainda, quando em períodos de opressão política temos o florescimento de uma arte engajada, ou quando a razão impera sobre determinada época, temos uma arte mais técnica em detrimento da emoção.

A arte torna-se então, muitas vezes, reação e reflexo da sociedade, e isso é importante na medida em que tentamos entender a suas manifestações em uma nação específica. Desta forma

encontramos na sociedade indígena brasileira elementos estéticos que surgiam a partir de seu cotidiano e de suas lendas. Essa sociedade permitia a produção estética através de adornos em objetos, arquitetura, música, danças, pintura e deformações no corpo, que talvez tenham sido precursoras da *body art*.

Com a descoberta e posterior colonização do país, os índios não tiveram oportunidade de desenvolver sua sociedade e, conseqüentemente, sua arte. Houve um entrelaçamento de povos, do qual fizeram parte o europeu, o indígena e o africano. Estas três culturas distintas constituíram a sociedade brasileira, de modo que, embora seguindo os padrões europeus, nossa arte estava fadada a apresentar modificações e evoluções em outros sentidos, diferentes dos da metrópole.

Nossos colonizadores, a princípio, estavam mais interessados em enriquecer com o novo mundo de possibilidades que se apresentava do que em realmente constituir uma sociedade brasileira. Os portugueses se impuseram pela força e trataram de descobrir meios de extrair do Brasil o que pudesse ser transformado em lucro para a metrópole. Entretanto, não se encontrando ouro, como na América Espanhola, a formação de colônias e o povoamento do território brasileiro foram inevitáveis.

Igualmente impossível de se evitar foi a miscigenação das raças, e os traços de uma possível sociedade brasileira já começavam a se formar. Vislumbrava-se uma cultura que seguisse os padrões de organização, arte, religião e comportamento da metrópole. O choque de culturas, entretanto, permitiu que a

formação do povo brasileiro fosse além, adquirindo traços africanos e indígenas, que se refletiram em diversos aspectos da futura sociedade brasileira.

Enquanto o Estado Português preocupava-se com a colonização horizontal, a da força, os missionários da ordem dos jesuítas tomavam para si a responsabilidade da colonização vertical, aquela relativa à alma. Os índios, seres primitivos, eram catequizados a fim de formar na colônia uma população de católicos e ampliar os horizontes da Igreja. Era uma reação à Reforma Protestante que havia enfraquecido o poder do catolicismo em parte da Europa.

Os jesuítas chegavam a tolerar e a adaptar alguns costumes indígenas como a música e a dança no trabalho de catequese dos *primitivos*. Da mesma forma, fazia-se vista grossa às divindades africanas que eram transportadas para o Brasil nos porões dos navios negreiros, junto com os escravos, conforme P. M. Bardi, na introdução do livro *Arte no Brasil*:

> A Igreja foi mestra na utilização dessas formas espetaculares, instrumentos para manter a concórdia numa população heterogênea e predominantemente mestiça, chegando ao ponto de tolerar a aclimatação quase ostensiva das divindades africanas em sua nova pátria. Quando os artistas negros esculpiam imagens de Cristo, Santo Antônio e São Jorge, era a Oxalá, Ogum e Oxóssi que pretendiam reverenciar – e as elites brancas sabiam disso.

A arte brasileira teve seu início, então, a partir das obras sacras. De acordo com Bardi: "A cruz trabalhada e as cabanas foram os primeiros vislumbres de arte. Depois vieram as abóbadas, o entalhe ou a feitura, em barro, de rudes imagens para as capelinhas...".

Mesmo a invasão da Holanda calvinista, com sua tentativa de

colonizar o nordeste a partir da urbanização do território, mostrou-se menos eficiente do que os jesuítas. De acordo com Fernando de Azevedo, em *Cultura Brasileira*, os artistas trazidos durante a liderança de Maurício de Nassau na colônia não exerceram grandes influências sobre a arte brasileira:

> Mas nessa nova Holanda (...) a floração em que desabrochou a arte, sob diversas formas, não resultou como produto ou conseqüência desses fenômenos de concentração urbana, (...), e de tal maneira foi obra de artistas holandeses, sem ressonância no ambiente, que mal se enquadraria na história da arte brasileira como uma fase inicial de sua evolução.

Vemos que o papel dos artistas holandeses não era o de construir uma arte nacional, pois essa função não pode ser exercida por artistas estrangeiros em tão pouco tempo, mas a de descrever o novo mundo em seus quadros, bem como nossa flora e fauna. Fernando de Azevedo, ainda sobre o período de colonização holandesa no país, completa: "Dos seis pintores que trouxe consigo Maurício de Nassau, (...), nenhum, de fato, se vinculou ao país nem formou discípulos, nem marcou de algum modo (...) a evolução das artes no Brasil".

Observamos então que só a formação de uma identidade nacional possibilitaria a construção de uma arte genuinamente brasileira. A adoção de uma estética religiosa no Brasil foi o primeiro esboço dessa arte, misturando os padrões e conteúdos europeus com o que a incipiente sociedade brasileira tinha a oferecer, uma vez que as culturas africanas e indígenas permaneciam vivas.

Surge então a figura do mulato, que se transforma em um dos personagens mais característicos da cultura brasileira. Uma classe que fica entre os negros e os brancos, entre os escravos e os

senhores. São livres, mas são cidadãos de segunda categoria. Esta raça consegue emergir dessa situação indefinida e ascender a um novo patamar na hierarquia colonial: alguns deles ganham o *status* de artistas. Como diz Mário de Andrade:

> Caldas Barbosa e Mestre Valentim são mulatos. Leandro Joaquim, da mesma época e dos melhores pintores do Rio, é mestiço também. O padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), mulatíssimo e o mais notável dos nossos músicos coloniais. (...) E o Aleijadinho é mais outro mulato....

Os maiores mestres da arte colonial são descendentes de negros e brancos, transformando-se na maior expressão da identidade brasileira. Estas figuras passam da categoria de artesãos para a de artistas, e enchem suas obras de traços característicos da sociedade brasileira. Daí surgem as nossas senhoras e os anjinhos de feições negras que adornam as capelas dessa época.

Como afirma Fernando de Azevedo:

> A arte é, de fato, um meio de classificação social; e o homem de cor, negro ou mestiço, (...), toma a desforra do branco, embora modelando-se pelo seu padrão, e escalam as barreiras, levantadas pelos preconceitos de raça, elevando-se na hierarquia social, pelas suas atividades, artísticas e intelectuais.

O Barroco, sem encontrar maiores dificuldades, se instaurou no Brasil. Notamos que uma terra de contrastes adotou uma arte igualmente de contrastes para se expressar. Entretanto, tirando o fato de que nossos artistas adaptavam essa arte para a realidade brasileira, vemos que ainda se exercia uma pressão muito forte dos padrões europeus, sendo que o artista não tinha oportunidade de criar e contrariar a iconografia imposta pela metrópole:

> No Brasil, frente a menores resistências culturais das populações nativas, o barroco impôs seu próprio ritmo de

> difusão. As esculturas, pinturas, douraduras foram se multiplicando tranqüilamente, tornando-se cada vez mais presentes na decoração das igrejas. (...)
> Nestas igrejas profusamente decoradas, a pintura dos tetos é sempre conformista, realizada mais por amadores do que por profissionais, as figuras simplesmente copiadas de gravuras e missais.

A reação brasileira, se é possível denominar reação, frente à falta de liberdade de criação vinha de forma ingênua, mas essencial para um povo em busca de identidade. Ela se apresenta nos pequenos detalhes, em um nariz de um anjo em determinada pintura, no cabelo de uma santa em outra e em outros aspectos em que se pudesse retratar, na obra sacra, a realidade do artista e da sociedade em que vivia.

> Deve-se, porém, ressaltar que existia uma certa originalidade nas formas, ainda que inconsciente, devido principalmente à distância em relação às capitais européias. As inovações obedeciam a circunstâncias ocasionais, à nacionalidade dos construtores e projetistas – e até mesmo à utilização de artífices humildes, quase sempre de origem indígena ou africana, cujas incursões ingênuas no terreno decorativo já prenunciavam a exuberância do Barroco.

Vemos então que a realidade da vida colonial está presente nas obras de arte desse período, mostrando que o artista brasileiro aceitou os cânones europeus. Entretanto os modificou e adaptou à realidade em que vivia na época. A arte religiosa chegava então ao seu auge no Brasil. A sociedade se transformava e as manifestações artísticas, embora ainda presas aos moldes estrangeiros, seguiam os seus caminhos.

No século XIX, a Coroa Portuguesa se transferia para o Brasil fugindo das guerras napoleônicas. Com a corte veio uma quantidade enorme de inovações para o país, algumas no campo das artes, como a fundação da Academia de Belas Artes em 1816, que só viria a

funcionar de fato em 1826, e como a chegada da Missão Francesa, que vem para o Brasil na tentativa de instaurar uma arte laica no país.

Com a Missão Francesa, que trazia para a colônia nomes como o de Debret, de Carlos Simão Pradier, dos irmãos Ferrez e dos irmãos Taunay, a arte produzida no Brasil ganhou novas dimensões. Nossos artistas tiveram contato com um tipo de estética diferente da religiosa, que havia imperado na colônia por tanto tempo. Abriu-se espaço para uma série de criações que, antes, só eram possíveis na medida em que se representavam acontecimentos importantes, como o incêndio e a reconstrução do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto, pintados por João Francisco Muzzi.

Nossa arte se modificou em contato com a francesa, e tais mudanças se faziam necessárias, uma vez que a sociedade da colônia também se transformava. Um surto de urbanização tomou o Brasil, sobretudo o Rio de Janeiro, com a vinda da família real. Além disso, há muito já se sentia as repercussões dos movimentos pela independência do país.

De acordo com Fernando de Azevedo,

> ... os elementos estrangeiros que penetram, ainda que pouco numerosos, não permitem nem o triunfo do velho espírito colonial nem a preponderância artística dos elementos portugueses. A missão francesa (...) toma pé afinal, fazendo discípulos e criando escolas, e a arte colonial se modifica ao seu contato.

Os artistas portugueses não aprovaram a influência francesa na colônia, de modo que houve uma reação à importância que as escolas estrangeiras adquiriam no Brasil. O impasse contribuiu muito pouco para se diminuir a força das inovações artísticas

vindas da França, mas adquiriu uma certa força política. Uma vez fundada a Academia de Belas Artes, no mesmo ano da chegada dos artistas, a direção foi dada ao pintor português Henrique José da Silva, um dos principais oponentes da Missão.

Dentre as mudanças que a sociedade brasileira atravessou, das mais importantes foi o nascimento de um movimento nacionalista pró-independência. Tais movimentos já se delineavam desde o século XVIII, mas somente quando alguns temas românticos chegaram às telas dos artistas brasileiros é que tal sentimento se propagou nas artes plásticas. Assim, surgem as grandes pinturas de batalhas e de cunho histórico, das quais Pedro Américo e Victor Meirelles são grandes expoentes.

Os ideais românticos aparecem como os primeiros pontos culturais em que houve a preocupação em se trabalhar uma arte genuinamente brasileira. O que se deu sem grandes sucessos. O importante no que se refere à cor local dos quadros de viés romântico se dá em relação à temática. Neste período, os temas religiosos perdem espaço para as pinturas de paisagens e dos grandes acontecimentos que marcaram a história do país.

A técnica, o estilo e as qualidades do artista eram valorizados, procurava-se expressar os sentimentos de uma nação, que eram destacados quando se pintavam temas e vitórias brasileiras. Como se pode notar, não houve grande independência em relação aos padrões artísticos, uma vez que os aspectos formais da obra de arte eram importados da Europa. Contudo, a arte brasileira começava a vislumbrar uma trajetória própria.

Jorge Coli, em sua tese *A Batalha de Guararapes de Victor*

Meirelles e suas relações com a pintura internacional abre um debate acerca da consciência que os artistas tinham em relação a suas contribuições para o desenvolvimento de uma nação brasileira. Para ele, as representações de quadros históricos no século XIX funcionam como elementos que ajudaram a construir não só uma consciência nacional, mas também um passado histórico para o Brasil. Diz que

> As batalhas de Avaí e de Guararapes, pintadas por Pedro Américo e Victor Meirelles, são, no século passado, episódios maiores da História que o Brasil está criando para si próprio, instaurados visualmente, e participantes do grande mito de uma identidade nacional, heróica e consciente.

Vemos, desta forma, que mesmo utilizando paradigmas estrangeiros, já havia um movimento consciente por parte de nossos artistas para a construção de uma arte nacional.

Mais tarde, a busca pela identidade cultural foi defendida por vários autores, dentre eles Monteiro Lobato, que se preocupava com a construção não só de uma arte brasileira, mas também de um estilo próprio, que pudesse ser notado e reconhecido como genuíno. Lobato explica em um artigo intitulado "A questão do estilo":

> Muita gente, e gente boa, comenta a idéia do estilo próprio no Brasil como absurda.
> - Pois havemos então de restaurar o mau gosto colonial, um barroco de importação atravessado de barbarismos oriundos da cabeça dos pedreiros pretos?
> Levada a intransigência a ponto agudo, era caso de responder que o pedreiro preto que com seu sentimento pessoal colaborou na arte vinda da metrópole, era branco por dentro; como o snob de hoje que copia a França é preto retinto na alma....

Observamos na passagem que a idéia do estilo brasileiro não é ponto comum entre o povo, sendo até que a maioria das pessoas preferia a arte importada, seguindo cânones europeus, à criação de

uma arte nacional.

Esse modo de pensar do brasileiro se transforma em algo nocivo na proporção em que impede o desenvolvimento de uma arte autóctone. A colonização vertical passou a ganhar força, e é mais forte do que a imposição da fé católica no período colonial. O brasileiro aprendeu a apreciar e a valorizar a arte estrangeira, só se dando conta de que nossa arte compete em riqueza com as de fora quando o europeu nos descobre e nos valoriza como primitivos.

Monteiro Lobato se revolta contra esse modo de pensar e publica suas posições, tentando resgatar no início do século XX o que havia de nacionalismo no brasileiro. A preocupação em relação a um movimento artístico realmente autêntico só viria mais tarde, com o Modernismo. Este movimento percebia que a arte moderna era uma oportunidade de se libertar do academicismo e construir um estilo livre para a arte do país.

Em 1924 se publica o "Manifesto Antropofágico", que dizia que o brasileiro deve resgatar os métodos dos índios, devorando os valores exteriores, misturando tudo e digerindo o que for interessante para a construção de uma cultura própria. Monteiro Lobato, entretanto, em uma série de artigos para jornais e revistas, ridiculariza os artistas modernos, manifestando-se radicalmente contra as idéias plásticas trazidas pelo modernismo.

Podemos então observar que a arte brasileira enfrentou uma série de pensamentos preconceituosos por parte de sua própria população, de modo que, se as correntes que a prendia aos moldes europeus não foram quebradas antes, isso se deve à própria sociedade, que foi construída de modo a valorizar mais o produto

da arte estrangeira que as suas próprias manifestações artísticas.

A arte reflete a sociedade em que o artista se encontra, de modo que, se este meio social valoriza a cultura estrangeira, nada mais natural do que o artista se utilizar de elementos externos para sua expressão. Vemos que o predomínio da arte européia no Brasil, em detrimento de outras artes que compõem a nossa origem cultural como a africana e a indígena, são produtos de uma espécie de colonização vertical.

A globalização de que tanto se fala, em tese, deveria ser utilizada como forma de integração entre os países e, conseqüentemente, entre a arte mundial. Mas o que vemos na prática é que os países pobres aceitam a arte estrangeira enquanto os países ricos nos rotulam de primitivos e não procuram de modo algum entender nossa arte e nossa cultura, que foram construídas de um modo diferente e não menos rico que a deles. A globalização vem esmagando as culturas juntamente com as fronteiras, o que não é nem um pouco saudável.

2.2. Traços da História da Arte no Brasil

No dia 22 de abril do ano de 1500, os portugueses chegaram ao Brasil. A história da arte de elite brasileira data desta mesma época, com a confecção das primeiras cruzes de madeira e das primeiras construções planejadas pelos europeus. Estes adaptavam os projetos arquitetônicos do velho mundo às características das novas terras. Tais projetos herdaram dos índios o conhecimento sobre os materiais aproveitados para erguer as primeiras igrejas,

conventos, vilas e fortes.

A princípio, a sociedade colonial não permitia grande desenvolvimento do plano artístico, visto as atividades se concentrarem no extrativismo de madeira e nas culturas de subsistência. Deste modo, a arte se restringia a uma arquitetura sem grandes pretensões e à imposição da fé cristã nas novas terras. Esta última era difundida através da reprodução da iconografia católica, que era realizada sem grandes adornos na colônia.

O catolicismo tinha a função de catequizar os índios, de ampliar o território de domínio católico, e de manter a fé dos colonizadores, de acordo com o que se previa na reação à Reforma Protestante. Temos então uma arte de subsistência na colônia: física, que é o caso da arquitetura, e espiritual, como nas cruzes e imagens que eram produzidas para confortar os portugueses e manter os temores católicos vivos em cada um dos que se aventuravam nas conquistas das novas terras.

Passado esse primeiro momento de chegada e exploração das novas posses, vislumbra-se a possibilidade da construção de vilas e do cultivo da cana-de-açúcar no nordeste do país, uma vez que as primeiras tentativas de se encontrar ouro foram frustradas. Com a chegada dos Jesuítas em 1549 e a posterior vinda de outros grupos religiosos, como os Beneditinos em 1581 e os Franciscanos em 1584, a arte sacra passa a ganhar maior espaço no Brasil e se desenvolve principalmente na Bahia, Pernambuco, Paraíba, Espírito Santo e Rio de Janeiro.

Ainda no século XVII, a arte no Brasil não era propriamente

brasileira, sendo que a maioria das imagens que adornava os mosteiros e as igrejas era esculpida em Portugal. Sabemos, no entanto, que existiam artistas que produziam obras de arte no Brasil, embora seus nomes sejam desconhecidos. As manifestações artísticas coloniais eram basicamente sacras, como diz a passagem retirada do livro *Arte no Brasil*, que traça um panorama de nossa produção plástica do período colonial até a contemporaneidade:

> No Brasil seiscentista a atividade pictórica, com exceção, naturalmente, dos artistas protestantes de Nassau, desenvolveu-se à sombra das igrejas e dos conventos; portanto, quer fosse obra de religiosos ou leigos, os temas eram sagrados.

Observamos que quando no referimos à arte produzida na colônia, isso não significa que era necessariamente realizada por brasileiros, mas por europeus, religiosos e alguns poucos cidadãos nascidos no país. Desta forma, entendemos as manifestações artísticas holandesas como parte da História da Arte brasileira, embora não tenha tido grande relevância no que diz respeito à continuidade do desenvolvimento das artes no Brasil. Isso porque não se preocupou em criar escolas e incentivar a produção artística no país, mas sim em retratar nossa paisagem, nossa flora e nossa fauna para saciar a curiosidade européia.

Entre 1637 e 1644, que foi o período do governo de Maurício de Nassau no nordeste brasileiro, a paisagem de Olinda se modifica drasticamente com os projetos de Pieter Post, deixando um legado para as gerações posteriores. Outra influência do governo holandês na arte brasileira foi a representação da Batalha dos Guararapes, pintada no século XVIII na igreja da Nossa Senhora da Conceição dos Militares, em Recife, pintura atribuída a João de Deus

Sepúlveda. Mais tarde, em 1879, a mesma batalha foi imortalizada por Vitor Meireles.

Tais quadros utilizam a temática da expulsão dos invasores holandeses para legitimar o poder português sobre a colônia. Depois, com Victor Meirelles, a necessidade era a de legitimar a formação do povo brasileiro, com europeus, mulatos e índios lutando contra o inimigo comum.

No restante da colônia, no século XVII, nenhum estilo único de arquitetura foi desenvolvido. Assim, as variadas regiões do país mantinham construções que levavam em conta o território, o clima da região, as influências vindas da metrópole e o material disponível. Também não se desenvolveu nenhum estilo no que se refere às artes plásticas. Isso só viria a acontecer no século XVIII, com a descoberta de ouro em Minas Gerais, e a força adquirida pelo Barroco.

Esse movimento surgiu no Brasil trazido pelos colonizadores católicos e pelos Jesuítas, que usavam a arte sacra como resposta à Reforma Protestante ocorrida na Europa durante o Renascimento. Estes grupos aproveitaram a arte barroca para catequizar e conquistar novos fiéis, além de estender o domínio católico sobre o novo continente, recém descoberto.

Entretanto, o Barroco já agonizava na Europa quando ganhou força no Brasil. Isso não fez com que o brasileiro rejeitasse essa arte, mas ao contrário, contribuiu para que ele aceitasse e tivesse liberdade para adaptar o estilo ao nosso mundo mestiço. Daí surgiram grandes artistas nascidos e criados aqui. Desses se destacam Antônio Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho,

Caetano da Costa Coelho e Manuel da Costa Ataíde. Além disso, no século XVIII, surge no Rio de Janeiro um grupo de pintores ao qual se convencionou chamar Escola Fluminense de Pintura, que sobreviveu até mesmo após a chegada dos franceses em 1816.

Aleijadinho começa suas atividades a partir da segunda metade do século XVIII. Mestiço, ganha sua alforria em seu batizado, e incorpora em sua obra tanto os valores europeus do pai, como as tradições negras de sua mãe. Aleijadinho não foi apenas um grande artista barroco, mas inovou e adaptou toda a cultura que se formava. Transformou-se no maior escultor mineiro, tendo refletido em suas imagens, além da iconografia católica, elementos negros e, sobretudo, elementos brasileiros.

Manuel da Costa Ataíde foi um grande pintor do Barroco brasileiro. Existem dúvidas acerca de suas origens, mas muitos acreditam que, assim como Aleijadinho, Ataíde fosse mestiço. Isso porque muitas de suas imagens revelam Nossas Senhoras e anjos com características negras. Como descreve a passagem do livro *Arte no Brasil*:

> Manuel da Costa Ataíde é fruto maduro do mundo artesanal, sem escolas formais, voltado para a execução, e não para a criação. Entretanto, Ataíde executa e inova. Inova nos traços fisionômicos, na composição, na localização e número das personagens. (...) As figuras não são reais, como as paisagens e os céus; o indeterminado, originário das gravuras diferentes, ganha, à luz dos trópicos, o envolvimento brasileiro e a bonomia natural do pintor das cores claras....

A Escola Fluminense de Pintura surge no Rio de Janeiro e revela grandes artistas brasileiros. Alguns desses estudaram fora, como Manuel Dias de Oliveira, que esteve em Lisboa e em Roma. Entretanto, um dos maiores nomes dessa escola foi Caetano da Costa

Coelho que, além das qualidades de sua arte, tem a importância de ter sido o primeiro a tentar a pintura em perspectiva no Brasil. Observamos na obra deste artista uma maior preocupação com a técnica de produção, e não somente com a temática sacra.

Notamos também que, com essa escola, a pintura leiga acaba ganhando um certo espaço, de modo que alguns desses artistas se dedicaram à produção de retratos e de documentação de acontecimentos importantes, como o *Incêndio do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto* e *Reconstrução do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto*, ambos de João Francisco Muzzi. Existe, entretanto, a ligação com a religiosidade que acompanha o desenvolvimento da arte brasileira do século XVIII.

A Escola Fluminense de Pintura, batizada assim por Araújo de Porto-alegre, seu primeiro pesquisador, foi importante também por criar no Rio de Janeiro um movimento artístico que antecedesse a vinda da Missão Francesa. Partindo do fato de que Gonzaga Duque, identifica esse grupo como sendo o responsável pelas manifestações artística no Brasil, notamos sua importância para os críticos do século XIX, que ignoravam o Barroco. Vemos, então, que essa escola constituiu elemento importante para a transição da arte sacra para o modelo que se estabeleceria mais tarde com a vinda da Missão Francesa. Para os artistas e intelectuais do século XIX, esses artistas reunidos no Rio formavam as origens remotas da arte nacional.

Em 1808, a corte portuguesa se transfere para o Brasil, fugindo das Guerras Napoleônicas e deixando que a Inglaterra cuidasse de seu território. Dom João VI, ao chegar na colônia,

assina uma série de documentos a fim de criar melhorias no Brasil para que sua corte não precisasse se abster de todos os hábitos criados e mantidos na metrópole. Assim, surge o Jardim Botânico, abre-se os portos às nações amigas e, sobretudo, começa-se a incentivar as artes no Brasil, inclusive com a vinda de artistas portugueses.

É assim que, em 1816, funda-se a Escola de Artes, a princípio com o nome Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, e depois, quando começou a funcionar em 1826, adotando o nome Escola de Belas Artes. Data de 1816 também a chegada da Missão Francesa, que trouxe artistas como Debret e Taunay, que vinham sendo perseguidos em seu país de origem após a queda do Império Napoleônico.

A vinda dos franceses para o Brasil é cercada por uma série de controvérsias. Alguns artistas portugueses, liderados por Henrique José da Silva, se levantaram contra a influência francesa em solo que, ao menos teoricamente, deveria ser deles. O fato é que, entre todas as divergências que possam existir em torno do caso, a chegada dos franceses permitiu uma ruptura com a arte barroca brasileira, instituindo pela primeira vez um ensino oficial e sistemático das artes plásticas, como já se fazia na Europa.

Assim, a pintura de paisagens, de retratos e de temas históricos ganhou maior destaque na arte imperial, além, é claro, da maior valorização da técnica artística empregada, como diz Fernando de Azevedo:

> A história dessa missão artística que se confunde, nos primeiros vinte anos, com a da Academia das Artes, e do papel que desempenhou, é a história dos conflitos de duas

> culturas, de aspectos e níveis diferentes, e das reações naturais do meio a que se transportou o grupo de artistas contratados em Paris. A missão francesa tornou-se o acontecimento central da época e marcou, desde as suas primeiras atividades, a ruptura, sob as influências de uma concepção nova da arte de tradição colonial, de origem portuguesa, e o conflito entre a arte de expressão litúrgica e o laicismo francês, importado pela missão.

Esta ruptura mencionada por Fernando de Azevedo é de suma importância para o desenvolvimento da arte nacional. Isto porque, diferentemente da arte do governo holandês em Pernambuco, os artistas franceses formaram discípulos, muitos deles de grande valor. Tais discípulos, depois, tomaram cadeiras nas escolas de artes e também tiveram sucessores. Assim, criou-se uma tradição leiga nas artes brasileiras. Embora a arte sacra fosse muitas vezes retomada em temas bíblicos e nas decorações de igrejas, já não era mais a prioridade dos artistas brasileiros.

Com a Escola de Belas Artes, criou-se uma bolsa para que os melhores alunos pudessem desenvolver suas técnicas no exterior, e muitos desses realmente o fizeram, transformando-se nos melhores artistas ligados aos padrões da Academia. Dentre eles destacam-se Victor Meirelles, Almeida Junior, Rodolfo Amoêdo e, no futuro, até Cândido Portinari, que não teria condições de arcar com as despesas de uma viagem à Europa.

A arte brasileira, no entanto, ainda não era de fato brasileira. O que houve foi uma mudança dos valores artísticos. Com a valorização da arte leiga, essa arte apenas mudou de eixo, sem passar por nenhum processo de transformação. Os artistas continuavam seguindo os padrões europeus, como é dito em *Arte no Brasil*:

> Com a Missão Artística Francesa, o que se pretendeu foi substituir um tipo de colonialismo cultural a que já se acostumara o povo por outro colonialismo cultural, mais sofisticado, sem dúvida, mas ainda estranho à índole desse povo.

Certamente, após anos de colonização jesuítica, o brasileiro já havia adotado, adaptado e aclimatado o barroco a nossa terra. Mas então houve a ruptura. Não propriamente uma evolução, mas uma ruptura capaz de mudar os eixos e os paradigmas artísticos brasileiros. Um cisão que tentou colocar os artistas brasileiros em compasso com a arte européia, mesmo que esse compasso não fosse refletido no país e em sua sociedade do século XIX.

Mesmo assim, partindo para outros paradigmas e novos padrões artísticos, alguns de nossos melhores artistas souberam como adaptar o universo técnico e acadêmico europeu à realidade brasileira. Victor Meirelles, artista de grande importância, soube legitimar a formação da nação brasileira em temas históricos como *Batalha dos Guararapes* ou *A Primeira Missa no Brasil*. Antônio Parreiras, em suas aquarelas, conseguiu retratar a sociedade brasileira, recuperando temas consagrados pela literatura nacional, como Iracema, do romance de José de Alencar, além de retratar o que havia de mais brasileiro: a paisagem. Pedro Américo também pintou temas históricos como *Tiradentes Esquartejado* e *Batalha de Campo Grande*.

A arte brasileira se desenvolvia seguindo ora padrões formais neoclássicos, ora temas românticos, ora idéias simbolistas e impressionistas. Surge então algo como uma *Belle Époque* brasileira, algo como um movimento realista. Mas, diferentemente do Realismo de Courbet, que retratava a vida popular, surge em sua

oposição um realismo de elite, caracterizado pela representação de cenas idealizadas que retratavam os sentimentos da classe dominante. Foi essa idéia, próxima da pintura de costumes, que muitos artistas brasileiros adotaram.

Tal movimento teve o mérito de desenvolver as técnicas utilizadas na pintura e, sobretudo, colocar o Brasil em compasso com a idéia de modernidade expressa por Baudelaire. Artistas como Belmiro de Almeida, Eliseu Visconti, Rodolfo Chambelland e Arthur Timóteo da Costa retratavam sua contemporaneidade, celebraram o momento, os costumes de sua época. Além disso, essa *Belle Époque*, de certa forma, abriu caminho para os primeiros quadros pontilhistas e impressionistas que eram produzidos já no início do século XX no Brasil.

O Realismo liderado por Courbet foi um movimento importante para a história da arte européia por ter rompido com a temática clássica e elevada que era a de passagens bíblicas, históricas, retratos de pessoas ilustres entre outros. O povo nunca havia participado destes temas, exceto como coadjuvante. O Realismo francês possibilitou uma ruptura importante que terminou por preparar o caminho para as questões formais colocadas pelo impressionismo.

Entretanto, no Brasil, não tivemos o Realismo, mas unicamente a oposição que foi feita a ele com o Realismo Burguês. Por aqui não houve ruptura, apenas um desenvolvimento dos temas e das formas, aproximando as obras de uma estética simbolista, que exalava lirismo por todos os cantos, ao contrário do duro e áspero Realismo de Courbet. Observamos, entretanto, mudanças

significativas na composição dos quadros, que deixou de perseguir a geometria e perfeição Neoclássica e adotou pontos de vista menos preocupados e até influenciados pela fotografia. O artista prefere usar a composição para criar uma atmosfera que represente a situação que é retratada.

Entretanto, observamos que sem atravessar todas as fases do processo que deu origem aos movimentos modernos, é de se esperar que eles não tenham sido bem vistos nem pelos críticos brasileiros e nem pela parcela intelectualizada da população, que costumava freqüentar museus e galerias.

O Modernismo, assim como os demais movimentos estéticos até então realizados no país, foi importado da Europa. Na tentativa de colocar a arte nacional em compasso com as tendências estrangeiras, se impôs no Brasil uma mistura de influências que acabou chegando, sem aviso prévio, à Exposição de Arte Moderna de Anita Malfatti e à Semana de 22. Assim, observamos que o sentimento de modernidade que atingia em cheio os artistas brasileiros quando estes passeavam pela Europa não era o mesmo da população e da crítica, que permaneciam no Brasil. Houve então um choque entre culturas diferentes, embora ambas importadas.

Tanto o Academicismo como o Modernismo surgiram antes na Europa. Da mesma forma, ambos os estilos aparecem em contexto de significativas transformações sociais. A Missão Francesa, por exemplo, que foi onde nossa arte oitocentista teve sua origem remota, foi apenas mais uma das mudanças trazidas pela corte portuguesa. Da mesma forma, o modernismo surge com a construção de um novo espaço brasileiro, que foi mais especificamente

constituído pela Proclamação da República, modernização dos meios de produção com as primeiras fábricas e maior urbanização das cidades. Carlos Zílio, em seu livro *A Querela do Brasil*, comenta que "Esse chão cultural vai pesar decisivamente para marcar o alcance das modificações introduzidas e estará entre as causas que determinarão as diferenças regionais que o movimento terá".

Como no Barroco, os artistas modernos brasileiros construíram uma forma de arte bastante peculiar. Em parte pela liberdade conquistada por suas atividades, mas também muito pela qualidade dos artistas. Além disso, o fato do Modernismo ter chegado ao Brasil com anos de atraso, permitiu que os brasileiros tivessem um leque de influências que passavam pelo Fauvismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo e Futurismo.

Tais movimentos, somados às influências das artes populares que muitos de nossos artistas acolheram, fizeram com que seus trabalhos adquirissem características próprias, traduzindo as expressões artísticas estrangeiras de modo que o brasileiro comum se reconhecesse nas obras.

A Semana de Arte Moderna de 1922 foi um acontecimento importante para marcar a passagem de nossos artistas para um outro universo, com paradigmas mais flexíveis e maior liberdade em relação à temática, à forma e ao conteúdo da obra de arte. Entretanto, essa passagem já havia começado a se delinear antes, em 1913, com a exposição das obras de Lasar Segall. Em 1917 se apresentavam vestígios de uma futura transformação, com a exposição de Anita Malfatti, que causou furor em críticos como Monteiro Lobato.

Dentre outras reflexões, Monteiro Lobato diz em seu artigo a respeito da exposição de Anita Malfatti: "*Arte Moderna*: eis o escudo, a suprema justificação de qualquer borracheira, e segue ironizando:

> Já em Paris se fez uma curiosa experiência: ataram uma brocha à cauda de um burro e puseram-no de trazeiro voltado para uma tela. Com os movimentos do animal, a brocha ia borrando um quadro....

A recepção dos críticos de arte foi de tal forma violenta, que Anita acabou não desenvolvendo sua própria linguagem na pintura, retornando aos poucos à arte mais realista. Mesmo assim, a artista conseguiu abrir caminhos para que, em 1922, acontecesse a primeira grande manifestação modernista no Brasil.

Duas fases foram marcantes para o Modernismo. A primeira delas ligada à sociedade cafeeira de São Paulo, e a segunda à cidade do Rio de Janeiro, onde a influência do ensino oficial da Escola Nacional de Belas Artes talvez tenha dificultado um pouco a transição para o modernismo.

Os nomes de destaque da primeira fase são Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Victor Brecheret e Villa Lobos, entre outros. Era composta por jovens burgueses e tinha mais a intenção de romper esteticamente com o Academicismo do que uma preocupação de ruptura política, mesmo porque as reuniões aconteciam nos grandes salões de São Paulo, sustentados pelo capital da produção de café. A esses artistas não interessava nenhuma mudança política no país, mas sim a tradução da arte moderna européia para o Brasil, no sentido de se formar uma arte nacional.

Dois momentos marcaram os trabalhos de Tarsila nessa primeira fase: o Pau-Brasil e a Antropofagia. Os dois buscavam uma identidade da arte brasileira, embora o primeiro com mais influências do pós-cubismo. A procura pelo nacionalismo se reflete em seus trabalhos a partir dos mitos, lendas, paisagens rurais e do imaginário popular. A artista cresceu em fazendas e conhecia bem esse universo, o que permitiu que ela o revelasse na pintura. É esse universo que vai dar à pintora a capacidade de aderir e, de certa forma, ser a precursora do movimento Antropofágico, segunda fase de sua carreira, mais ligada ao surrealismo.

A segunda fase do modernismo acontece a partir de 1930, quando o café passa por dificuldades. A burguesia paulista já não tem mais condições de bancar a arte moderna e o seu centro se desloca para o Rio de Janeiro, até então preso às fortes influências da Escola Nacional de Belas Artes.

Dois artistas importantes se destacam nessa fase: Cândido Portinari e Di Cavalcanti. Entretanto, notamos que os artistas envolvidos no modernismo carioca, como Guignard e Ismael Nery, há muito tempo vêm sendo obscurecidos pelos paulistas. Existe, hoje, um trabalho muito importante de resgate desses artistas em uma série de exposições e publicações que divulgam e reconhecem o valor de suas obras.

Embora não tenha perdido o interesse no nacionalismo, a segunda fase modernista procura apoio nas instituições de arte. A primeira fase teve o caráter de ruptura com a estética oitocentista, enquanto a segunda manifesta uma preocupação em se ganhar a sociedade e as instituições, como a Escola de Belas Artes

e o governo. Portinari foi o primeiro a conseguir o respeito da cultura oficial. Tendo se formado na Academia e conseguido a bolsa para estudar no exterior, ele se transformou em um símbolo do modernismo.

A temática brasileira, baseada sobretudo em nossa cultura popular, como mostra Rego Monteiro e Tarsila do Amaral, e na sociedade que se formava entre operários nas cidades e bóias-frias nos campos, foi recebida como arte primitiva na Europa. O que é estranho para os europeus, para nós é comum, é o que se vê nas ruas. O Modernismo conseguiu retratar a vida brasileira em suas telas, e o grande mérito desses artistas está em não subjugar nossa cultura popular, como se vinha fazendo com a tentativa de se criar um ambiente europeu no Rio de Janeiro. Os modernistas não se importavam de serem considerados primitivos, queriam retratar o povo brasileiro e, quem sabe, formar uma arte inteiramente nacional.

Esta forma de pensar contribuiu para que, mais tarde, fosse criado no país um grande movimento de arte, o Concretismo, que refletia sobre a questão do espaço na poesia e nas artes plásticas. Artistas como Franz Weissman, austríaco naturalizado brasileiro, Hélio Oiticica e Lígia Clark, entre muitos outros, conseguiram desenvolver uma arte própria, chegando perto da realização do sonho de arte nacional.

Na segunda metade do século XX, as instalações e o contato direto com o público, que em determinadas obras chega a interferir na peça, se tornaram as grandes formas de manifestação artística. Também tivemos representantes em movimentos como a Pop Art, Op

Art, Expressionismo Abstrato e muitas outras tendências que tiveram seus maiores nomes nos Estados Unidos, visto que o eixo das vanguardas acabou por se deslocar de Paris para Nova Iorque. Entretanto, hoje, notamos uma forte tendência em se responder a esse movimento de abolição de fronteiras com uma arte carregada de regionalismo.

2.3. A crítica de arte no Brasil

No Brasil é muito difícil separar a história da crítica de arte da história do jornalismo. Isso porque, tendo nosso país sido colonizado após a invenção de Guttenberg, é natural que ambas as atividades tenham se desenvolvido simultaneamente.

Entretanto, observamos que até no século XVIII, quando não eram permitidas publicações na colônia, o trabalho crítico já era realizado. Os autores não eram jornalistas ou estudiosos de arte, mas figuras versadas em humanidades, que demonstravam conhecimento a respeito de alguns aspectos das artes plásticas, da arquitetura, da música e da literatura. Deste modo, artistas como Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho) adquiriram fama ainda em vida, tendo o seu trabalho reconhecido pela crítica de suas épocas.

É necessário ressaltar que a crítica no período colonial não era estruturada como viria a ser mais tarde, no século XIX, com a vinda da Missão Francesa. A existência dessa atividade no século XVIII surgia a partir de comentários, apreciações particulares de pessoas que não tinham uma formação específica para tratar do assunto. Vemos então o aparecimento de uma crítica mais ligada à impressão causada pela obra no crítico e à documentação da vida na

colônia.

Dentro desta ótica é que o Capitão José Joaquim da Silva, segundo vereador da Câmara de Mariana, escreve em 1790 o que é considerado o primeiro depoimento crítico sobre Aleijadinho. O faz cumprindo ordens de D. Maria I, que havia determinado "que nas Capitanias se fizessem memórias dos fatos dignos de registro histórico, de interesse para a metrópole...".

Sua crítica, basicamente documental, ocupa poucas páginas de um documento maior, que se intitula *Livro de registro de fatos notáveis que se instituiu em vista da ordem régia de 1782*. Este trabalho prima essencialmente por descrever as atividades desenvolvidas na colônia para a Coroa Portuguesa, de modo que, apesar do autor demonstrar algum conhecimento técnico de arquitetura, não aprofunda sua análise.

O Capitão Joaquim José da Silva, no entanto, reconhece as qualidades do artista, primeiro considerando sua produção um fato digno de registro, e depois tecendo comentários positivos a respeito de sua obra, terminando o texto desse modo:

> Superior a tudo e singular nas esculturas de pedra em todo o vulto ou meio relevado e no debuxo e ornatos irregulares do melhor gosto francês é o sobredito Antônio Francisco. Em qualquer peça sua que serve de realce aos edifícios mais elegantes, admira-se a invenção, o equilíbrio natural, ou composto, a justeza das dimensões, a energia dos usos e costumes, e a escolha e disposição dos acessórios com os grupos verossímeis que inspira a bela natureza.
> Tanta preciosidade se acha depositada em um corpo enfermo que precisa ser conduzido a qualquer parte e atarem-se-lhe os ferros para poder obrar.

Observamos que apesar do autor manifestar um certo conhecimento na avaliação de obras de arte, de acordo com os

cânones europeus da época, a crítica não se preocupa com um julgamento técnico detalhado das obras. Ela se restringe a cumprir o seu papel de registro.

Isto se torna óbvio quando identificamos o Brasil como sendo uma colônia de exploração, em que não havia nenhum interesse da metrópole em fomentar a arte. Nesta época, a função da colônia era a de gerar lucros com a extração mineral, de modo que, embora a sociedade permitisse o trabalho artístico, a crítica não aparecia como uma atividade que pudesse contribuir para o desenvolvimento da colônia ou da metrópole.

Somente no início do século XIX, com a vinda da corte portuguesa para o Brasil e com a fundação dos primeiros jornais brasileiros (*Correio Brasiliense*, jornal de oposição fundado em Londres, e *Gazeta do Rio de Janeiro*, jornal de cunho oficial, fundado no Brasil), e sobretudo com a vinda da Missão Francesa para o país, é que a crítica de arte se desenvolveu. Além dos periódicos abrirem espaço para esta atividade, os franceses, liderados por Lebreton, instituíram um novo estilo no Brasil, substituindo o Barroco por uma arte leiga, conforme as orientações acadêmicas da França.

A arte produzida no Brasil diminui seu *atraso* em relação à européia quando em 1826 a Academia de Belas Artes começa a funcionar, sob a direção de Henrique José da Silva. Nasce então uma discórdia entre os grupos de portugueses e franceses que se dedicavam às artes na capital. *A* "divergência", como diz Donato Mello Júnior em texto publicado na *Revista Crítica de Arte*, "prendeu-se à orientação didática dos Estatutos da Academia

estabelecida, divergência que a rigor só foi superada pela persistência do grupo francês...".

Em 1834, por morte de Henrique José da Silva, Félix Emílio Taunay é nomeado diretor da Academia, estruturando-a e dando origem às Exposições Gerais de Belas Artes (idealizadas por Debret) e criando o Prêmio de Viagem à Europa. Entretanto, como diz Donato Melo Júnior,

> Sua direção não foi pacífica. Acabou se desentendendo com Manuel de Araújo Porto-alegre, que se retirou da Academia, a pedido, em 1849, tornando-se seu inimigo e muito o combateu pela imprensa, julgando a Academia em decadência.

Observamos o surgimento de Araújo de Porto-alegre não só como artista plástico, poeta e dramaturgo, mas também como um dos primeiros grandes críticos de arte do Brasil. Além de atacar Taunay pela imprensa, conforme diz Donato Mello Júnior, publicou uma série de artigos sobre artes, como *Memória sôbre a antiga escola de pintura fluminense*, *Exposição pública de Belas Artes* e *Algumas idéias sobre belas Artes*. Além disso, escreveu ensaios sobre artistas como Valentim da Fonseca e Francisco Pedro do Amaral.

Porto-alegre vislumbrava uma escola de arte nacional, tal como existia uma escola francesa ou uma escola flamenca. Suas críticas à direção de Taunay partiam deste ponto, já que, em sua opinião, o então diretor da Academia criava copistas, e não artistas. De acordo com Hélio Lobo, Porto-alegre sofreu várias desilusões em relação às artes plásticas, indo se amparar nas letras. Mas, em 1853, em vista de um convite do imperador para que assumisse a direção da Academia e a cadeira de História da Arte,

aceitou o convite, como mostra a passagem da biografia de Porto-alegre:

> Aconteceu que, a 4 de agôsto de 1853, por ocasião de apresentar a Pedro II o projeto de aformosamento do Campo de Santana, pediu Sua Majestade que lhe oferecesse as idéias para uma reforma radical da Academia e ainda para o desenvolvimento do gôsto das artes no país. Mandara o soberano propor nas Câmaras a criação de uma cadeira de História das Belas Artes, que lhe destinava, pretendendo também nomeá-lo diretor da Academia. Pôrto-alegre relutou (...). Mas foi inútil. Ele era ainda o mesmo homem (...) com as mesmas idéias, e lá não ia com tenções de enganar o Govêrno e o público com exposições públicas que nada significavam de real; seu fim era mais modesto, mais patriótico, mais sólido: cuidar do ensino e estabelecer-lhe uma base permanente e progressiva; substituir o método imitativo pelo método racional, fazer criadores em vez de copistas.

Em sua gestão como diretor da Academia Imperial de Belas Artes, Araújo Porto-alegre realizou uma importante reforma nos estatutos da Academia, em que atualizou o ensino de artes de acordo com modelos europeus, além de adotar algumas idéias de Taunay, com quem já havia polemizado na imprensa.

A crítica de arte segue no Império, se desenvolvendo e ajudando a desenvolver a arte brasileira, sendo que alguns críticos revelavam claramente o desejo de criação de uma arte nacional. A atividade crítica era realizada, na maioria das vezes, pelos próprios artistas do Império, que defendiam suas idéias julgando as exposições de artes e os trabalhos dos colegas. O espaço dos jornais, entretanto, era aberto a todos os intelectuais que desejassem expressar seus sentimentos sobre o trabalho de algum artista.

Surgiram, no II Império, duas correntes da crítica. Uma delas conservadora, que desejava manter a arte brasileira dentro das

regras acadêmicas do desenho e da figura, e a outra, reformadora, que defendia a adoção de outros elementos valorizados na Europa, com a ascensão de movimentos como o Romantismo e o Realismo de Courbet.

Neste ponto torna-se importante salientar que, embora existisse um prêmio de viagem ao exterior, em que o artista era contemplado com uma bolsa de estudos na Europa, as informações não chegavam ao Brasil com rapidez. As transformações que ocorriam na Europa, tanto em termos de arte como de crítica, demoravam para se consolidar por lá, aumentando mais ainda o atraso com que chegava à América. Isso porque os bolsistas que chegavam ao Velho Mundo estavam dispostos a seguir artistas de valor reconhecido, e não se aventurar em novas tendências. Portanto, notamos que é muito comum que a crítica brasileira se divida em relação à apreciação dos quadros, já que os críticos que tinham oportunidade de tomar contato com as idéias estéticas que vinham de fora desejavam reformular também a arte nacional, enquanto os outros defendiam a arte tal como estava, não aceitando as mudanças de paradigmas nas avaliações.

Sobre a decadência dos valores da crítica acadêmica, que recuperava os ideais clássicos, centrados na verdade, nas proporções e na composição perfeita do quadro, diz André Richard, em seu livro *A crítica de arte*:

> Tivera-se a ambição de descobrir e de formular as regras da beleza. Na realidade, um certo estilo havia sido definido, aquele que convinha ao gosto de uma geração. A contradição essencial do Classicismo (harmonizar a imitação do modelo como um esquematismo ideal) havia sido resolvida, ao que parecia, através da referência às obras antigas, ao mesmo tempo belas e verdadeiras.

> Sucessivamente, descobriram-se as variações do gosto, isto é, sua relatividade; em seguida, a impossibilidade de conter a beleza em regras universais; enfim, a diversidade da arte antiga e sua evolução.

Observamos então que, assim como havia acontecido na Europa, agora era a vez da crítica brasileira passar por uma transição. Entre o Neoclassicismo e o Romantismo não houve ruptura, como afirma Argan em sua *Arte Moderna*, de modo que a arte romântica surgiu como evolução da arte neoclássica. O Brasil, entretanto, não passou pelo processo de transição comum na Europa, de modo que foi natural que a crítica se dividisse ante dois ideais diferentes: o do Academicismo já consolidado, e o da adoção de alguns elementos românticos e outros realistas.

Foi assim que, na Exposição Geral de Belas Artes, os dois pintores oficiais do II Reinado, Pedro Américo e Victor Meirelles, apresentaram os respectivos quadros da *Batalha de Avaí* e da *Batalha dos Guararapes*. O primeiro, relativo à Guerra do Paraguai, é considerado a obra prima de Pedro Américo. Foi acusado de não se preocupar com o desenho, mostrando um movimento que não combina com os aspectos formais da escola de David. Da mesma forma, o de Victor Meirelles foi acusado de não ter movimento, de não parecer um quadro de batalha, já que as figuras parecem congeladas.

Tais quadros suscitaram uma verdadeira guerra na crítica de arte brasileira, envolvendo artistas, críticos e público de forma apaixonada. Todos queriam argumentar a favor de seu quadro favorito, da mesma forma como todos queriam responder às provocações dos críticos adversários. Anos mais tarde, Gonzaga Duque escreve sobre esta polêmica da crítica no II Reinado:

> É por esta maneira de ver e de sentir que Pedro Américo nos oferece a Batalha de Avaí, que tão grande celeuma, e tanta bulha lançou entre os críticos discípulos de Ch. Blanc. Desenhador do movimento, e não da linha, deu a esse quadro um brilho magistral e triunfante. Estendeu quanto lhe foi possível a ação, partindo de um primeiro plano onde há figuras pintadas com um vigor digno de mestre. E foi precisamente este vigor, esta independência de composição com que ele tratou o quadro que provocou a longa discórdia entre os acadêmicos e os inovadores.

Observamos, então, que os quadros apenas corporificaram uma questão que já se colocava anteriormente. O problema todo não era entre Pedro Américo e Victor Meirelles, mas sim entre o Academicismo Brasileiro e as influências do Romantismo Europeu. A crítica já se encontrava dividida, e os dois quadros de batalha se transformaram em um excelente pretexto para o confronto.

Os conservadores desejavam manter os padrões estéticos neoclássicos, vendo em Victor Meirelles um grande representante de sua estética, enquanto os inovadores já não desejavam a organização e os valores acadêmicos, surgindo daí a divergência que tomou conta de nossa crítica de arte durante os fins do II Reinado. O fato de não ter existido uma ruptura clara entre o neoclássico e o romântico contribuiu para que se instaurasse uma confusão estética em que se encontravam, de um lado, os que desejavam manter os valores artísticos como estavam e, de outro, os que queriam evoluir a questão colocada pela arte acadêmica.

Se por um lado o debate realizado na imprensa brasileira acerca dos quadros mencionados teve como pano de fundo a questão de diferenças estéticas, por outro lado tal discussão ganhou tamanha força, e os críticos se envolveram com tamanha paixão na defesa de sua obra favorita, que em pouco tempo os articulistas

passaram a atacar mais do que elogiar os quadros e os artistas. Angelo Agostini faz um comentário sobre o fenômeno com a acidez que lhe era habitual, em artigo publicado na *Revista Ilustrada* no dia 3 de maio de 1879, e reproduzido na *Revista Crítica de Arte*:

> No confronto inevitável das duas grandes telas, já não se procura saber qual das duas é a melhor, mas qual é a pior das duas, a mais cheia de defeitos, a menos original, a mais plagiada; e os críticos entregam-se a escavações artísticas que espantam a gente de tanta erudição, e breve descobrem que Pedro Américo plagiou a moldura da *Batalha de Avaí* e Victor Meirelles as penas de papagaio que enfeitou o Sr. Felipe Camarão e as de pavão com que escondia a sua nudez estética.

O humor de Angelo Agostini a favor de Pedro Américo retrata a situação em que se colocaram os críticos. A ironia, entretanto, não é a única arma utilizada. Contrastando com Agostini, a seriedade de Bethencourt da Silva reflete a favor de Victor Meirelles, atacando a *Batalha de Avaí*: "As composições da arte, qualquer que seja a sua manifestação, são livres, mas há certas regras e disposições de que não pode afastar-se o artista. Fora delas só existe desordem e confusão". Bethencourt da Silva continua, desta vez revelando as acusações de plágio mencionadas por Angelo Agostini:

> A tela do *Combate de Avahy*, composta no sentido de seu comprimento, avulta num paralelogramo horizontal, que, exigindo uma série de linhas estéticas horizontais, determina a priori na ordem que havia seguir para constituir-se filosoficamente a unidade estética das linhas, coisa que naturalmente o Sr. Pedro Américo teria obtido no seu quadro, se porventura o assunto tivesse sido delineado pelo talento do artista, livre das peias, a que uma cópia forçada de muitas estampas e quadros arrastou seu autor.
> Sem este fato digno de severa exprobração, o Sr. Pedro Américo teria decerto evitado as linhas que contrariam o princípio imperioso das regras que exige a unidade estética das linhas de composição de um quadro, quer se trate dessa disposição geral, quer se atenda somente aos

efeitos dos grupos e sua existência individual.

Temos então dois exemplos do que teria sido tal discussão. Mencionaremos mais um apenas, de Félix Ferreira que, na conclusão de um texto favorável à *Batalha dos Guararapes*, analisa a crítica realizada na época:

> Não são os exageros dos amigos nem as injustiças dos desafetos que matam o que está destinado a viver, nem dá vida ao que é inviável; a grande tela do Sr. Vítor Meireles há de ser julgada por juízes insuspeitos, e, comparados os seus poucos senões com as muitas belezas, será reconhecida por tal modo a sua superioridade, que na galeria nacional ocupará o primeiro plano como uma verdadeira obra prima que é.

A passagem reflete sobre a crítica parcial e passional do II Reinado, e mostra que, independente do resultado final do debate de 1879, só no futuro é que tais obras poderiam ser julgadas como deviam.

Na transição do século XIX para o século XX, surge um outro grande personagem na crítica de arte brasileira: Gonzaga Duque. Como diz Carlos Maciel Levy, "Dificilmente outro crítico de arte terá sido, em fins do século passado, quanto Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911)". O autor de *Mocidade Morta* foi um dos mais ativos combatentes da arte grave e encasacada que a Academia sugeria.

Gonzaga Duque também desejava a arte nacional, assim como Porto-alegre e outros críticos do século XIX, mas não rejeitava as técnicas modernas vindas da Europa. Ligado ao movimento simbolista, dotava seus artigos com qualidades literárias, embora fosse bem exato em seu juízo acerca de determinada obra ou exposição.

Em suas tentativas de luta pelo desenvolvimento da arte nacional, Gonzaga Duque publica em 1888 o livro *A arte brasileira*. Esta obra torna-se um documento importante não só por ser um dos poucos livros escritos no século XIX que abordam o tema, mas também por ser uma excelente fonte de estudo para a idéia de arte nacional que foi muito defendida nos dois últimos séculos. Sobre esse assunto, diz Tadeu Chiarelli: "A questão da nacionalidade da arte, um problema que se inscreve dentro do complexo – e às vezes contraditório – espectro da modernidade surgida no século XIX no Brasil...".

Essa idéia, que já era defendida por Araújo de Porto-alegre, ganha força no século XX, não só pela crítica de Gonzaga Duque, mas também a partir das crônicas de Monteiro Lobato, que foi um grande defensor da formação da escola nacional. Em uma série de artigos sobre o *estilo* na arte nacional, o criador do Sítio do Pica-Pau Amarelo defende que a arte não se faz apenas nas galerias, mas na vida urbana, de modo que a construção de um estilo propriamente brasileiro viria com o abandono das influências estrangeiras e com a reflexão acerca das características do país e de seu povo.

Em 1917 Monteiro Lobato declara guerra à arte moderna, com sua crítica à exposição de Anita Malfatti. O crítico não aceitava os novos valores que se impunham, de modo que combateu incansavelmente o modernismo nas artes plásticas. Lobato defendia a pintura realista, e foi obrigado a se aliar aos acadêmicos conservadores na defesa da arte figurativa.

Mário de Andrade foi um dos grandes intelectuais defensores

do modernismo em sua primeira fase. Apesar da dificuldade da tarefa, o autor de *Macunaíma* conseguiu adaptar o novo estilo à sociedade brasileira, analisando não somente exposições, mas também artistas como Lasar Segall, Cândido Portinari e Anita Malfatti entre outros. Seu papel no contexto da crítica modernista é importante, visto que o poeta aplicava, nos próprios textos e crônicas sobre arte, uma linguagem modernista.

Os grandes críticos de arte do modernismo foram, na maioria das vezes, poetas que freqüentavam os mesmos círculos intelectuais dos artistas, como Murilo Mendes e Manuel Bandeira. No caso de Murilo Mendes, observamos que, ao se mudar para o Rio de Janeiro, o poeta é apresentado ao artista plástico Ismael Nery, que acabava de voltar da Europa trazendo informações sobre as tendências modernas que se apresentavam por lá. Logo nasce uma profunda amizade entre os dois, e Murilo, em poemas ou crônicas de jornal, passa a se referir a obras de arte e a artistas que o influenciaram, mantendo uma relação tão estreita com as artes plásticas que é fácil observar em sua obra as influências visuais e a atmosfera dos quadros.

A obra crítica de Murilo Mendes, assim como a de Gonzaga Duque, consegue ser literária e exata ao mesmo tempo. O poeta juizforano aproximava seus textos da atmosfera sugerida pela obra de arte, criando não só um universo lírico capaz de complementar a peça, mas uma obra de arte paralela àquela que ele analisa.

A luta pela consolidação, aceitação e adaptação do modernismo no Brasil contou ainda com outros críticos importantes, como Mário Pedrosa, Sérgio Milliet, Rodrigo Melo Franco de Andrade entre

outros. O trabalho desses autores se consolidou a partir de uma análise consciente, revelando aos olhos do público que o Modernismo não era uma brincadeira, como poderia pensar Monteiro Lobato, mas uma arte de pesquisa importante para o conhecimento da linguagem das artes plásticas. Lélia Coelho diz:

> O interesse desses intelectuais na conquista de um *direito permanente à pesquisa estética* e na *atualização da pesquisa artística brasileira*, recorrendo a expressões de Mário em *O Movimento Modernista*, é a expressão mesma de uma visão de mundo abrangente, atenta ao passado e ao presente, que sabe ser exigente sem perder a humanidade.

Deste modo, o modernismo se consolidou no Brasil, e a crítica passou a ganhar mais importância, à medida em que é ela quem auxilia a compreensão das obras de arte e divulga as concepções estéticas dos artistas modernos.

A crítica contemporânea, entretanto, cada vez mais se distância da obra de arte. Hoje o artista e suas intenções tendem, na visão de muitos intelectuais e críticos, a superar a obra. Por isso que cada vez mais as análises das obras perdem espaço para entrevistas com os artistas ou para a descrição de obras que chamam a atenção não pela qualidade artística, mas por sua estranheza, pelo *fait diver*.

3. UM PENSAMENTO ESTÉTICO

Estudada a crítica e a arte produzida no Brasil, partimos agora para a análise das obras de três críticos, que entenderam a necessidade da criação de uma arte nacional de formas diferentes.

Em um primeiro momento, Gonzaga Duque manifesta um projeto ainda muito ligado à arte européia. O Brasil criaria sua escola uma vez que tivesse capacidade de formar dois tipos de pintores: os de temas históricos e extraídos de nossa literatura, e os que

pintavam costumes. Entretanto, atentou em certa medida para um aspecto formal, quando sente a necessidade de uma técnica diferente da estrangeira para a representação de nossas paisagens.

Monteiro Lobato e Mário de Andrade, por sua vez, surgem no século XX, quando Gonzaga Duque já havia abandonado suas pretensões nacionalistas. Lobato cria um discurso extremista e defende o Realismo e a pintura regionalista, tendo Almeida Junior como um artista de grande importância para a criação da arte nacional. Observa também a questão do estilo no Brasil, ou a falta de estilo.

Já Mário de Andrade recupera a arte colonial e tenta uma aproximação com a etnografia, a arte popular e, sobretudo, com o expressionismo. Entendendo este último não como movimento modernista, mas como elemento intrínseco de nossa arte.

3.1. *Gonzaga Duque e a arte nacional*

Luiz Gonzaga Duque-Estrada nasceu no Rio de Janeiro em 1863, mantendo atividades como jornalista, crítico de arte e ficcionista entre os anos de 1880, quando funda o jornal *O Guanabara*, e 1911, quando morre com apenas 48 anos. Nesse período, colabora em várias publicações cariocas, tornando-se personagem importante, quem sabe até essencial, para a vida cultural brasileira na transição entre o Império e a República.

Como ficcionista publicou em 1899 o romance *Mocidade Morta*, em que faz reflexões acerca da arte vigente no país, chegando à conclusão de que uma revolução se fazia necessária para que o Brasil descobrisse o seu caminho nas artes. Gonzaga Duque também

atuou como historiador, publicando o livro didático *Revoluções Brasileiras*, em que trata das principais guerras e revoltas acontecidas no país.

É, entretanto, a sua produção relativa à crítica de arte que nos interessa. A partir de 1887, na revista *Semana*, Gonzaga Duque se estabelece como crítico. No ano seguinte, 1888, publica o volume *A Arte Brasileira*, em que traça um panorama da história da arte nacional até aquela data. Em 1904, dá início a um longo período de colaboração com a revista *Kosmos*, cujos artigos foram reunidos em dois volumes: *Graves e frívolos* (por assuntos de arte), e *Contemporâneos*, este último publicado postumamente, em 1929.

Com *A Arte Brasileira*, Gonzaga Duque faz a sua primeira aparição importante na história da arte do país. É necessário entender que esta obra foi escrita quando o seu autor contava com apenas 25 anos de idade, o que não retira o mérito de suas reflexões, mas justifica que nem todas as idéias propostas tenham sido sustentadas em seu futuro como crítico. *A Arte Brasileira* é ainda hoje um dos documentos mais importantes de nossa história, visto que foram raras as publicações sobre artes plásticas no século XIX. Essa escassez de material é devida a algumas características da sociedade impérial, sobretudo, como diz Tadeu Chiarelli, a dois elementos importantes:

> O primeiro e mais contundente deles, era justamente o preconceito que os brasileiros livres possuíam em relação a qualquer tipo de trabalho manual. As artes plásticas, pelo fato de serem produzidas através do exercício da manualidade, estavam relegadas ao universo das artes mecânicas – território dos homens desqualificados, os escravos –, e nem mesmo a proposta de formação erudita

> embutida na idéia da Academia erradicava tal preconceito presente em todo o corpo social brasileiro.
> O outro obstáculo foi a própria fundação, na verdade intempestiva, da Academia. Criada num período em que o Brasil passava por intensas transformações políticas e sociais, tal situação fez com que aquele projeto fosse relegado a um plano absolutamente secundário.

Observamos que a literatura não passa pelas mesmas dificuldades. Sendo uma atividade eminentemente intelectual, portanto livre do preconceito relativo ao trabalho manual que Chiarelli menciona, os escritores do século XIX saem com certa vantagem na evolução de sua arte. A literatura oferecia aos escritores um reconhecimento mais imediato, uma vez que as pessoas versadas em humanidades se sentiam habilitadas a julgar o valor das obras.

Já com a pintura, o mesmo não acontecia. Havia uma série de valores para o julgamento das obras que eram desconhecidos por boa parte do público. Isso porque ainda não havia nenhum documento escrito sobre a arte brasileira que oferecesse ferramentas para que o público pudesse reconhecer as qualidades dos artistas. Quando observamos os séculos XVII e XVIII no Brasil, por exemplo, notamos a existência de escritores reconhecidamente grandes em nosso solo, como Padre Vieira e Gregório de Matos, ao passo que um artista como Aleijadinho não contava com a mesma popularidade.

No século XIX, quando a colônia finalmente declarou sua independência, tornou-se clara a necessidade de se construir um passado para o país. Criou-se então um debate acerca de uma possível identidade para o Brasil. Logo surgiram os primeiros livros que contavam a história da literatura brasileira, inserindo esta arte no debate que se fazia cada vez mais visível no império,

sobretudo no segundo reinado. As artes plásticas, no entanto, continuavam relegadas a segundo plano.

Não havia saída para a arte brasileira. Para se desenvolver, era forçoso que se envolvesse no debate sobre a identidade nacional, que já havia se instalado em todas as esferas da vida colonial. Em 1888, quando Gonzaga Duque publicou sua obra mais importante, os únicos esforços realmente relevantes no que diz respeito a uma história da arte brasileira tinham sido o estudo de Araújo de Porto-alegre sobre a Escola Fluminense de Pintura e a coletânea de artigos de Félix Ferreira intitulada *Belas Artes*. Nenhuma dessas obras, no entanto, busca resgatar as origens do movimento artístico no Brasil e refletir a questão do seu desenvolvimento.

Uma das preocupações que Gonzaga Duque revela em *A Arte Brasileira* é a de promover um relato crítico sobre esse tema desde o período da colonização, tentando oferecer se não um estudo definitivo da questão, pelo menos um ponto de partida para que outros estudiosos recuperassem o tema. Como diz Tadeu Chiarelli, os capítulos do livro foram divididos cronologicamente, de modo que o primeiro, "Manifestação", diz respeito ao período que vai de 1695 até 1816; o capítulo "Movimento" vai de 1831 a 1870, e o capítulo "Progresso" vai de 1870 a 1888, data da publicação da obra.

Estes três capítulos, bem como os dois apêndices que se seguem (*Amadores* e *Escultores*), formam o conteúdo de narração crítica dos diversos artistas e episódios da arte produzida em solo brasileiro. Para tanto, o autor cita os estrangeiros que

produziram e ensinaram arte no país. Como uma enciclopédia ou um dicionário de artistas, Gonzaga Duque passa por uma série de nomes, reunindo o máximo de informações sobre cada um deles. Para tanto, no capítulo "Manifestação", o autor se utiliza, além de sua experiência com as obras daquele tempo, do legado de Porto-Alegre para falar da arte fluminense. Em relação aos períodos que se seguem, é mesmo a vivência, os artigos de jornais e, sobretudo, as obras de arte que orientam o trabalho do crítico.

Não podemos deixar de notar que, para um livro cujo título se refere à arte brasileira, os capítulos são exageradamente centrados na região fluminense. É fácil de entender que nos períodos de "Movimento" e "Progresso", como denomina Gonzaga Duque, o Rio de Janeiro tenha sido um pólo artístico, visto ser uma cidade que possibilitava o crescimento das artes por seu poder econômico e também, principalmente, por sediar a Academia Imperial de Belas Artes. Entretanto, no período "Manifestação", o autor se esquece completamente de mencionar a arte colonial mineira, a arte baiana, a arte pernambucana, excluindo ainda outras regiões do país.

Como entender que um artista como Aleijadinho não venha participar de um livro sobre arte brasileira? Infelizmente não nos é possível, ao menos por enquanto, responder a essa pergunta com certeza. Podemos apenas supor os motivos que levaram Gonzaga Duque a omitir episódios e artistas de tamanha importância. Já comentamos que o relato é feito de forma crítica. Este modo de escrever chega a mesclar temperamento do artista, biografia, obra e impressão do crítico sobre a obra.

A crítica formal feita por Gonzaga Duque é um traço marcante em todo o livro. Logo, notamos que, para que o autor pudesse analisar uma obra de arte mineira, por exemplo, é necessário que ele veja ao menos uma reprodução da peça, embora o ideal seja mesmo freqüentar as igrejas e as praças em que as estátuas são expostas.

Uma vez que não encontramos referências a nenhuma viagem de Gonzaga Duque a Minas Gerais ou a qualquer outra região do país, fica fácil entender o porquê da omissão: em primeiro lugar, o crítico não teria ferramentas para analisar aquelas obras, mesmo conhecendo a existência de manifestações artísticas em outros pontos do país. Em segundo lugar, porque o trabalho sairia mais fiel e cumpriria da mesma forma o seu papel de legitimação das artes plásticas no Brasil se fosse iniciado em um período em que a arte laica começou a aparecer no país, sem entrar na questão do Barroco.

Outro ponto que observamos é que Gonzaga Duque dá maior importância aos períodos posteriores à vinda da Missão Francesa, embora deixe claro, na conclusão, que "A colônia Lebreton concorreu, involuntariamente, para retirar da nossa arte a feição nativa e a originalidade". Esta arte original que Gonzaga Duque menciona seria a arte religiosa da Contra-Reforma Católica? O que esta arte tem de original, visto ter sido igualmente importada? O que o autor deveria estar querendo afirmar é que a Missão Francesa trouxe consigo uma estrutura que permitiria a formação de artistas segundo os padrões europeus, e não mais artesãos transformados em artistas para suprir algumas necessidades da colônia.

Nos demais capítulos que dão continuidade à narrativa da história da arte brasileira, observamos que Gonzaga Duque dá seguimento à crítica aliada aos dados biográficos, episódios interessantes da vida dos artistas, análise das obras e impressões. Em "Progresso", o autor passa a revelar um conhecimento particular dos personagens que tomam parte da cena cultural brasileira do Segundo Reinado, além de mostrar também suas expectativas em relação aos artistas, algumas vezes até os censurando.

Até aqui analisamos o trecho do livro que Tadeu Chiarelli chama de *quadro*. Passaremos agora à *moldura*, que é o capítulo inicial, "Causas", e a "Conclusão". Chiarelli faz esta divisão porque a conclusão tem mais a ver com a idéia proposta na introdução do livro do que com o conteúdo restante da obra. É nos capítulos que correspondem à moldura que observamos algo além do relato da história da arte brasileira. É na moldura em que notamos as idéias de Gonzaga Duque acerca da Escola Brasileira, da criação de uma arte nacional efetiva.

Em "Causas" Gonzaga Duque reafirma sua veia positivista, que desaparece após a desilusão com a República. Entretanto, em 1888, as idéias positivistas, se não são fortes no crítico, com certeza o influenciaram bastante, sobretudo através dos textos de H. Taine. Antes de partir para a análise da arte brasileira propriamente dita, o autor traça um rápido panorama sobre a formação do povo brasileiro, chegando à conclusão de que no Brasil, embora existisse uma organização do Estado, não existia uma Nação:

> É que ao brasileiro falta o senso de nacionalidade, falta o amor da pátria que resulta do amor dedicado a sua profissão, do respeito dedicado à família, da espontânea simpatia para com o pedaço de terra em que teve o berço, da consciência dos seus deveres.

E mais abaixo prossegue: "O povo: o operário, o artífice, o jornaleiro – é um pariá, pequenino, mestiçado, doente". Gonzaga Duque traça um retrato do brasileiro afirmando que a sua maior preocupação é com a política, e não com o povo. Deste modo, de acordo com a filosofia positivista, não há nenhuma esperança de que se floresça uma boa arte entre um povo que não vê valores além da "política de campanário, inútil e estéril, (...) do qual (...) resulta o estado anárquico em que sempre se acharam todas as instituições do país".

Completando a *moldura* de Tadeu Chiarelli, observamos que a "Conclusão" de *A Arte Brasileira* realmente finaliza um pensamento iniciado nas "Causas" e interrompido por uma boa parte do conteúdo do livro. Se em um primeiro momento Gonzaga Duque critica a formação do povo brasileiro, em um segundo momento, após a interrupção mencionada, é a hora de criticar a arte brasileira.

Para o crítico, é absurdo sustentar a idéia de uma Escola Brasileira, como a Academia tentou fazer nas Exposições Gerais de Belas Artes dos anos de 1879 e 1884. Isso porque "O romance, a poesia e a história do país nenhuma influência tiveram nessas obras que permaneceram invioláveis ao pálido alvorecer do pensamento nacional". Gonzaga Duque, em uma aproximação com o ufanismo dos românticos, vê uma arte nacional voltada para temas brasileiros, para os acontecimentos históricos que se passaram no país, na natureza brasileira, nos romances e nos poemas nacionais.

Tadeu Chiarelli não compreende o motivo pelo qual Gonzaga Duque, ao mesmo tempo em que defende a pintura de temas históricos, critica as Batalhas de Pedro Américo e de Victor Meirelles. A crítica se dá, claramente, porque, em relação ao pintor da *Batalha de Avaí*, seu talento estacionou. Não se desenvolveu a partir destes quadros de batalhas. Em relação a Victor Meirelles, a crítica foi feita no sentido de que o artista não tinha temperamento para pintar temas bélicos. Para ele a batalha era algo idealizado, "um encontro feliz, onde os heróis daquela época se viram todos reunidos". Como afirma o próprio pintor.

A crítica a esses pintores é feita seguindo uma orientação formal, e não temática, como Tadeu Chiarelli deixou a entender. Claro que Gonzaga Duque poderia ter elogiado o motivo escolhido pelos artistas, ou poderia perdoar alguns defeitos de desenho em vista do tema, mas não o fez. E, no futuro, substituiria o ideal dos temas históricos pela pintura de costumes.

A crítica que Gonzaga Duque fez ao título pomposo de *Escola Brasileira* dado à exposição de alguns quadros dos períodos ao qual ele denominou "Movimento" e "Progresso" se estende ainda à questão da tradição:

> Conclui-se, pois, que a esta arte faltam – feição nativa e originalidade, primordiais para a fundação de uma escola. Vejamos agora um outro ponto:
> Se a nossa arte não tem uma estética nem no seu ensinamento, existem tradições, como admitir a existência de uma Escola Brasileira? (...) não pode existir uma escola brasileira porque a feição que caracteriza a nossa arte é o cosmpolitismo, e um país para ter uma escola precisa, antes de tudo, de uma arte nacional.

É importante notar que, quando Gonzaga Duque afirma a

inexistência de uma arte nacional, não o faz de bom grado. É com pesar que escreve essas palavras, e, se o faz, é com o intuito de incentivar os artistas de seu tempo a seguir algumas metas que encaminharão as artes plásticas brasileiras para a verdadeira arte nacional.

Em 1888 Gonzaga Duque ainda obedece a um certo espírito positivista que lhe orientou os primeiros trabalhos. É este espírito que o faz se sentir na posição de orientar a arte nacional para que ela encontre o seu caminho. Entretanto, com a Proclamação da República, o autor, assim como muitos outros intelectuais, abandona o positivismo. Como dizem Francisco Foot Hardman e Vera Lins na introdução de *Revoluções Brasileiras:* resumos históricos:

> Gonzaga Duque participou, como tantos escritores e intelectuais de sua geração, do processo de encantamento-desilusão com os rumos do regime fundado na divisa positivista de *ordem e progresso*. Os ritmos, estilos e formas de expressão desse envolvimento desencantado com a república do progresso terão resultados múltiplos e variados, mas que atingirão (...) as experiências e obras de autores como Silva Jardim, Raul Pompéia, Euclides da Cunha e Alberto Rangel. Gonzaga Duque lhes faz companhia, nesta vertente dos *antigos modernistas*. Todos foram republicanos de primeira hora e se desiludiram. Nenhum deles foi positivista canônico: guardaram sempre algo de um ceticismo melancólico que, pouco mais tarde, redunda em literatura *artística* ou em memorialismo de resistência.

O desencanto de Gonzaga Duque com a República Positivista foi tamanho que, anos depois, escreveu um artigo para a revista *Kosmos* sobre um projeto de reestruturação da Escola Nacional de Belas Artes, após um escândalo de corrupção na escolha do júri de uma mostra. Gonzaga Duque e o pintor Rodolfo Amoêdo lideraram o projeto, que democratizava o acesso às escolas de artes, mas

precisavam de apoio. Conseguiram que Décio Villares apoiasse a causa, mas como diz Gonzaga Duque no artigo *O Aranheiro da Escola*:

> O Sr. Décio, aceitou-nos, chegou a manifestar por nossa causa certo enthusiasmo, e após duas ou tres solemnes conferencias, a que assistiram pessoas que nos podiam coadjuvar, começou teimosamente a nos exigir orientação positivista nos projectados cursos!...
> Estava perdida a nossa esperança. Desistimos da tentativa e desanimados, cada qual foi tratar da sua vida como poude.

Com o passar dos anos, então, Gonzaga Duque abandona as idéias positivistas e se aproxima cada vez mais do simbolismo, tentando identificar o estilo individual do artista, ao invés de tentar criar uma escola brasileira.

Tais idéias já apareciam em *A Arte Brasileira*, quando Gonzaga Duque discorre sobre o desenho do movimento na *Batalha de Avaí* de Pedro Américo, ou então no estilo rápido de pintar de Castagnetto, que às vezes chegava a usar os dedos ou a espátula ou o que estivesse mais próximo. Esta tendência, que já era clara no jovem crítico de 25 anos, com as decepções com o positivismo tomam corpo e ganham forma.

Em *Graves e Frívolos* Gonzaga Duque faz uma crítica à gravidade vazia dos acadêmicos, que sustentada por valores positivistas ia se tornando cada vez mais autoritária, sisuda, grave. Como diz Vera Lins na introdução de *Graves e Frívolos*:

> Aqui o paradoxo já está no título, que junta graves e frívolos. A gravidade da crítica, para Gonzaga Duque – doutoral e encasacada, porque feita por *cientistas casmurros e positivistas ferozes*, que privilegiavam a alegoria histórica e solene, não é isso que pretende. Junta-se à frivolidade dos que estão do lado da arte, da ficção, do símbolo que é depuração da idéia, conhecimento.

Gonzaga Duque, então, passa a exigir que a obra de arte

revele uma poesia escondida, uma melodia, uma atmosfera, e não apenas que a técnica do desenho seja perfeita, como são em geral as exigências das academias. As paisagens surgem então como grandes temas, da mesma forma como as pinturas de costumes aparecem nos trabalhos de Belmiro de Almeida e de Almeida Júnior.

A beleza, a poesia é o que há de importante na obra de arte. Gonzaga Duque está em compasso com algumas teorias da crítica moderna, a modernidade que se antepõe ao modernismo futurista, a modernidade de Baudelaire. Como diz Vera Lins:

> O conceito de moderno e de novo de Gonzaga Duque são diferentes dessas idéias em nossa vanguarda modernista. Para o modernismo futurista, a novidade é a industrialização, como uma natureza que se impõe como experiência ao homem moderno. O novo é visto como invenção a partir de uma *tabula rasa* e não como algo a ser revelado pela produção poética, um ainda não-consciente. O simbolismo se mostra um anti-futurismo.

Enfim, Gonzaga Duque se afasta definitivamente das suas idéias a respeito da arte nacional. De acordo com Tadeu Chiarelli, mais que um afastamento gradativo, o crítico se mostra impaciente em relação às idéias de uma possível arte genuinamente brasileira, mesmo que tomando como base suas antigas idéias de que a arte nacional deveria se desenvolver a partir de pinturas históricas, paisagens ou temas retirados de romances e poemas brasileiros.

> É interessante perceber que, em 1904, para Gonzaga Duque já não importa muito se o tema de uma pintura é regionalista ou não. Agora parece até perdoável para o crítico que alguns artistas desejem de vez em quando fundar uma arte nacional, através da produção de *pinturas de costumes*. Perdoável, porque não parecia coisa mais tão importante....

O fato de existir ou não uma arte nacional deixa de ter importância para Gonzaga Duque, sua preocupação maior deixa de ser

a temática, para ser a atmosfera. O simbolismo surge em sua crítica e em sua literatura. Agora o que se exige do artista é que ele saiba criar uma atmosfera, não mais um técnico acadêmico. Um imagista nefelibata, como defenderia Gonzaga Duque em *Graves e Frívolos*.

Em *Mocidade Morta*, romance que narra a história de um grupo de jovens que se empenham na tentativa de criar uma arte genuinamente brasileira, Gonzaga Duque se revela descrente e desiludido. O personagem Camilo, que é crítico de arte e mentor intelectual do grupo Zut é o único que realmente se importa com a necessidade da independência cultural do Brasil. Os outros, dentre eles Agrário, artista que encabeça o grupo, estão no movimento por terem sido rejeitados nos salões da Academia ou por não terem conseguido a bolsa de estudos na Europa.

Gonzaga Duque mostra nesse romance a decadência dos ideais de uma geração, que se rebela na falta de perspectiva, mas se conforma e se acomoda com o tempo, restando no fim, unicamente a preocupação pura e sincera do crítico ingênuo.

3.2. Monteiro Lobato

Além de ser reconhecido por sua obra infantil, Monteiro Lobato também ficou famoso por sua atuação em defesa de um ideal nacionalista, que incentivou uma série de campanhas como a pelo saneamento básico e a pela nacionalização do petróleo.

Sua postura como crítico de arte não foi diferente, sendo que a idéia do nacionalismo às vezes atingia as raias da xenofobia. Entre os anos de 1915 e 1919, período em que eram freqüentes as

suas contribuições para os periódicos *Estado de São Paulo* e *Revista do Brasil*, expôs um plano estético brasileiro valorizando sobretudo a língua, a arquitetura e o povo brasileiro, execrando toda e qualquer influência estrangeira.

De acordo com Tadeu Chiarelli, em seu livro *Um Jeca nos Vernissages*, a crítica de arte paulistana nas primeiras décadas do século XX seguia duas linhas distintas: a crítica de serviço, de caráter nacionalista, se preocupava em relatar as novidades e os acontecimentos no campo das artes, servindo para orientar o público no que diz respeito à atividade artística de seu tempo; e a crítica militante, que se propunha a discutir a vida artística do estado e do país, de modo a sugerir políticas, identificar tendências e opinar sobre o futuro das artes.

Quem inaugura esta segunda vertente é Monteiro Lobato, em artigo intitulado "A propósito de Wasth Rodrigues", publicado em janeiro de 1916 na *Revista do Brasil* e depois modificado para o livro *Idéias de Jeca Tatu*, que reúne as melhores e mais importantes críticas do autor. Como diz Tadeu Chiarelli

> O artigo sobre Wasth chama a atenção do público e da crítica por trazer explícita uma proposta para a arte brasileira, a qual, apesar de ir ao encontro do sentimento nacionalista que envolvia São Paulo na época, chocava e assustava, pela veemência e radicalismo, até um intelectual como Oswald Andrade.
> O texto (...) inaugura a crítica militante na imprensa paulistana. Ele sintetiza o pensamento que o autor desenvolverá posteriormente e ao mesmo tempo transforma o "desejo de uma arte nacional" – tímido na crítica de serviço do Estado – num programa definido a ser alcançado.

A proposta para a arte brasileira que Monteiro Lobato deixa explícita neste texto, que recebeu o título de "A Paisagem

Brasileira” em sua segunda publicação, é primeiramente política. O crítico combate o costume de o estado paulista oferecer bolsas de estudo no exterior aos artistas de destaque. Para ele, a Europa pode oferecer uma técnica mais apurada, mas o preço que o artista paga não compensa. O jovem estudante perde a nacionalidade, paga com “*o* sacrifício da já de si instável alma brasileira”.

Sobre a situação desses pintores quando retornam de suas temporadas de estudo no exterior, Lobato diz:

> Á maioria ganha o desalento; caem na calaçaria da pintura de atelier, com apostrofes de ódio contra a natureza incompreendida, e entram a vegetar a triste vida do artista impotente para quem a cavação perante o governo é o supremo engodo.
> Outros desistem de viver numa terra “impossível”.
> Alguns, raríssimos, os fortes, adaptam-se. Reencetam com paciência uma nova aprendizagem e vencem.

Wasth Rodrigues toma parte no último grupo. Não sucumbiu à tendência da desnacionalização. Lobato o vê como um exemplo a ser seguido, embora raramente os artistas o façam. Por isso, indigna-se com o incentivo do estado em oferecer esta forma de subsídio aos artistas. Para o crítico, este é um modo de se atrasar o desenvolvimento da arte nacional, almejada desde os tempos de Porto-alegre.

Pode-se dizer que o paisagista Wasth Rodrigues serviu de pretexto para que Monteiro Lobato escrevesse um artigo opondo-se à forma como o estado incentivava a desnacionalização da arte brasileira. Esta idéia voltará a ser defendida em vários textos do crítico sobre a questão do estilo no país. No entanto, antes de desenvolvermos mais profundamente a idéia da crítica militante de Monteiro Lobato, devemos entender os limites de suas proposições

em relação às artes, e quais seriam as verdadeiras preocupações do autor.

Antes de dar início a suas contribuições para os periódicos das primeiras décadas do século XX, Lobato revelou tendências à atividade de pintor. Entretanto, a família frustrou seu desejo de se matricular na Escola Nacional de Belas Artes, e fez com que o autor do *Sítio do Pica-Pau Amarelo* se dedicasse às letras, no curso de Direito.

Monteiro Lobato nunca perdeu o interesse pelas artes plásticas, de modo que quando surgiu a oportunidade de defender suas concepções estéticas como crítico, e não como artista, não deixou de fazê-lo. Seu ideal nas artes era o naturalismo. Assim como Gonzaga Duque, Lobato não se identificava com a Academia, preferia que o artista interpretasse a realidade a seu modo, sem no entanto fugir de sua representação. O que interessava a Monteiro Lobato não era a fidelidade do que se via, mas a forma como o artista imprimia o seu estilo na obra, como diz José Carlos Meihy:

> Sem dúvida o Lobato pintor e crítico de arte era devoto da tradição da arte verdadeira e para ele a verdade artística contrapunha-se aos modismos. O tema seria o modelo e a fonte de inspiração. A técnica deveria ser um meio de melhor reproduzir, com fidelidade, o que se pretendia retratar. Logicamente Lobato prezava um certo algo mais que, de qualquer forma, estaria em decorrência da imagem captada.

O caminho que Monteiro Lobato enxergava para a evolução das artes brasileiras passava pelas obras de Almeida Junior, que incorporavam grande parte de suas idéias estéticas. Este artista de São Paulo cursou a Academia Imperial de Belas Artes, viajou

para dar continuidade a seus estudos na Europa e voltou para o Brasil disposto a se embrenhar no interior do país e iniciar um processo de pinturas regionalistas.

Sobre a estréia de Almeida Junior, na exposição de 1884, Gonzaga Duque comenta:

> Como disse, Almeida Junior é entre os artistas contemporâneos um dos que maiores disposições mostram e mais qualidades possuem para acompanhar o movimento artístico de seu tempo. Desde essa exposição até hoje não sei e ninguém sabe o que ele tem feito. Dizem que vive em sua província, pintando retratos.
> É pena que vocação artística desse feitio se isole e viva embrenhado no interior de uma província, onde pode erigir fortuna, porém, obscuramente. Quem estréia de uma maneira tão brilhante deve procurar corresponder à confiança que despertou.

Almeida Junior, nessa época, corporificava uma das esperanças que Gonzaga Duque sustentava acerca da criação de uma verdadeira arte nacional. Entretanto, em sua crítica ao salão de 1904, publicada na revista *Kosmos* e posteriormente no livro *Contemporâneos*, o autor critica a pintura de costumes de Modesto Brocos, e aproveita para atacar também Almeida Junior:

> Essa maneira foi usada por Almeida Junior, que havia perdido as excelentes qualidades technicas da estréa para se transformar num pintor pastoso, amaneirado e duro. Obteve, porém, successo e não pequeno. Chegou a fazer discipulos. Mas, considerada a nossa incultura esthetica e essa intermitente pretensão de fundamentar uma arte nacional com a pintura de costumes, o exemplo poderia ser acolhido, e attenuado pelo apuro educativo dos nossos artistas.

Em 1904 Gonzaga Duque já mostrava impaciência em relação à idéia utópica de criação de uma arte verdadeiramente brasileira, deixando de perdoar deslizes técnicos em função do nacionalismo expresso no tema. No entanto, Monteiro Lobato concorda com Gonzaga Duque quando afirma que grande parte dos artistas brasileiros

pagam o seu tributo ao Brasil imitando a arte de Almeida Junior:

> Para desencargo de consciencia, uma ou outra telazinha nacional, as mais das vezes um caipira picando fumo. Porque a pintura indigena ainda não transpôs a etapa do caipira picando fumo. Des'que Almeida Junior, o precursor, o artista educado lá (Europa) que melhor reagiu contra a corrente, rasgou picadas novas com o seu picador de fumo, não houve espreme-bisnagas que se não julgasse obrigado a pagar esse tributo de captação ao caipira. A modos que, lá pelo ano 3.000, a arqueologia restauradora de nossa época por meio das telas coevas chegará a uma única conclusão: "Naquela metade de século, no Brasil, o caipira picava fumo". Só, mais nada.

Observamos então que nem Gonzaga Duque era inimigo das telas de costume ou ligadas ao regionalismo, e nem Monteiro Lobato defendia esse tipo de arte sobre todas as coisas. Vemos que ambos os críticos desejam uma boa arte. Gonzaga Duque não identificou o estilo do autor na obra analisada, percebeu erros de composição e técnica, enquanto Monteiro Lobato criticava a falta de criatividade, que já se fazia irritante em seu tempo. Os críticos, então, concordam em um ponto: a obra de arte deve ser bem produzida, bem planejada, e os artistas não devem esconder suas imperícias técnicas atrás de uma suposta temática nacional.

A arte de costumes, no Brasil, se confunde com a arte regionalista, visto que a última, da forma como Almeida Junior a via, não deixava de refletir cenas domésticas e habituais. Assim, notamos que a arte brasileira, para ambos os críticos, pode estar nesse tipo de tema, mas que a idéia da arte nacional nunca seria aceita para preencher o espaço que caberia à criatividade ou à técnica.

De acordo com o projeto de arte nacional realizado por Monteiro Lobato, o regionalismo está intimamente ligado à evolução

estética brasileira. Entretanto, este projeto toca em outros pontos, que serão analisados a seguir, com base no livro *Idéias de Jeca Tatu*.

Este livro reúne uma série de artigos sobre artes em geral que foram publicados na imprensa paulistana, a maioria deles na *Revista do Brasil* ou no *Estado de São Paulo*. Tais artigos não tratam apenas de artes plásticas, mas de arquitetura, literatura, teatro e cultura brasileira. No entanto, o que nos interessa para o presente trabalho é a análise dos artigos em que Monteiro Lobato expõe seu plano estético.

A organização das críticas que compõem o livro se dá de uma forma bastante peculiar. Monteiro Lobato faz questão de abandonar a ordem cronológica de publicação dos textos e ressaltar os nove primeiros capítulos, que problematizam a questão do estilo e da arte nacional e propõem uma série de transformações na política e nos costumes culturais do país. A partir do décimo capítulo, o autor não se preocupa mais em desenvolver uma nova tese, mas sim em reafirmar as teses nacionalistas que já haviam sido expostas na primeira parte do livro, e argumentar em favor das mesmas.

Logo, o primeiro capítulo, intitulado "A Caricatura no Brasil", faz um passeio pela arte de vários países do mundo, mostrando um bom conhecimento em relação às diversas manifestações desta "arte de matar às claras", como diz o escritor. Monteiro Lobato inicia o texto justificando o porquê da escolha do tema, dizendo que "anda para cinco meses que abrir um jornal vale tanto como abrir um porco de ceva, tal o bafio de sangue que escapa dos telegramas, das crônicas, de tudo". E continua manifestando a

necessidade de leitura de um artigo mais leve, “onde os pés não chapinhem em lama de sangue”.

O artigo, entretanto, está longe de ser suave. Após um breve histórico da caricatura no mundo, o autor pergunta: “E entre nós?” A partir de então se origina uma crítica mordaz da história brasileira. O texto passa a ser tão sarcástico como uma caricatura. Um exemplo é o trecho que fala da vinda de D. João VI para o Brasil: “Infelizmente nenhum caricaturista acompanhou o transporte de tanta caricatura para as terras do Novo Mundo”.

Lobato cita uma série de publicações que se utilizaram de caricaturas para empreender uma crítica política ou de costumes no país, dentre as quais as mais importantes foram as que envolveram o artista Angelo Agostini, sem dúvida um dos maiores caricaturistas brasileiros. Entretanto, essa arte serviu apenas de pano de fundo para que Monteiro Lobato estreasse sua atuação na crítica brasileira e demonstrasse o teor nacionalista de sua crítica.

Este artigo de estréia, entretanto, comete uma grande injustiça com a arte brasileira do período anterior à mudança da corte portuguesa para a colônia:

> Até á vinda de D. João o Brasil não passava de indio e matareu no interior e senhores, feitores e escravos nos nucleos de povoamento da costa, muito afastados entre si e rarefeitos. Em toda essa fase o Brasil não dá de si nenhum bruxoleio de arte.

Observamos que Monteiro Lobato ignora completamente a arte colonial brasileira, seja a arte mineira, baiana, fluminense ou pernambucana. Esta incorreção, no campo das artes será retratada no artigo “A questão do Estilo”, quando o autor defende uma

arquitetura neocolonial a fim de recuperar o que há de genuíno na arte brasileira. É necessário notar que, se o artigo "Caricatura no Brasil" foi publicado em 1915, "A Questão do Estilo" foi publicado dois anos depois, dando tempo para o crítico amadurecer suas posições em relação a sua crença na arte nacional.

O segundo artigo do livro, intitulado "A criação do estilo", reflete a fisionomia que as cidades brasileiras adotam, ou melhor, a falta de fisionomia própria das cidades brasileiras, que copiam e misturam as feições das ruas, das casas e dos parques estrangeiros.

Monteiro Lobato acredita que o estilo das cidades "Não vem dos grandes mestres das artes plásticas, mas de humildes artistas sem nome", como o marceneiro, o serralheiro, o entalhador e outros trabalhadores que não têm oportunidade de uma educação estética. Lobato defende a tese de que não devemos esperar que as ruas, praças e casas brasileiras tenham alguma feição própria se as pessoas que realizam as pequenas partes que constituirão a obra como um todo, não têm a preocupação de fazer um trabalho próprio.

A solução para este problema, de acordo com o autor, está em se aproveitar o Liceu de Artes e Ofícios para "cuidar da educação artística do operário, ensinando-lhe o bom gosto, desabrochando-lhe o senso da arte, norteando-lhe o impulso da criatividade", porque isso *é* "dar moldes indeterminados, mas individualíssimos, à cidade futura".

Monteiro Lobato continua, dizendo que esse procedimento é *criar estilo*. Também explica o que é estilo:

> Estilo é a feição peculiar das coisas. Um modo de ser

> inconfundivel. A fisionomia. A cara.
> Não ter cara é um mal tamanho que as cidades receosas de cria-la propria importam mascaras alheias para fingir que têm uma.

Uma vez exposto o problema central e explicitada a solução, o autor parte para uma análise mais detalhada da perda de estilo, aproveitando o ensejo para criticar a sociedade burguesa paulistana, que parece se interessar mais na cópia do estilo francês do que na criação de um próprio:

> Nossas casas não denunciam o país.
> Mentem á terra, ao passado, á raça, á alma, ao coração. Mentem em cal, areia e gesso, e agora, para maior duração da mentira, começam a mentir em cimento armado.
> Dentro de um salão Luiz XV somos uma mentira com o rabo de fora. Porque por mais que nos falsifiquemos e nos estilizemos á francesa, Tomé de Souza e os 400 degredados berram no nosso sangue....

No prefácio da primeira edição de *Idéias de Jeca Tatu*, Monteiro Lobato diz que a imitação é uma força criadora à medida em que serve para que processos sejam assimilados. O decalque é um roubo e o plágio é macaquice. Vemos então que a sociedade burguesa é vista por Monteiro Lobato como a grande *macaqueadora* do estilo francês, pois, além de imitar, sente que toma parte naquele estilo, o que não é verdade. O sangue dos degredados grita, como diz o escritor.

Continuando o artigo, Monteiro Lobato critica a seção de modelagem do Liceu de Artes e Ofícios no qual só figuram ninfas, faunos, sátiros e bacantes, ao invés de temas de nosso folclore, como o saci. Lobato finaliza o texto pedindo para que o Liceu proclame o "sete de setembro estético", visto ser aquela uma ótima oportunidade para tanto.

Temos mais dois artigos que tratam do estilo. O próximo, que

já foi mencionado, trata da questão da arquitetura neocolonial, defendida por Lobato como "decorrente natural do estilo com que os avós nos dotaram". Lobato introduz o tema criticando a sociedade que nega esse estilo por identificá-lo como obra de negros. Lobato, ao contrário, entende que

> Sempre vivo, sempre em função do meio, se quer fugir á pecha de rastacuerismo deve retomar a linha do passado e desenvolvê-la á luz da estesia moderna. (...). Côe-se arte colonial através dum temperamento profundamente estético, filho da terra, produto do ambiente, alma aberta á compreensão da natureza: e a arte colonial surgirá moderníssima, bela, fidalga e gentil como a lingua barbara de Vaz Caminha sai bela, fidalga, gentil e moderníssima dum verso de Bilac.

O próximo artigo, que conclui a série de textos sobre o estilo, é uma resposta a uma crônica de um crítico chamado Stockler das Neves. Monteiro Lobato comenta a arquitetura de vários países como China, Holanda, Egito, Rússia e Espanha, chegando à conclusão de que não há povo sem estilo, uma vez que esse fenômeno contrariaria a lei biológica da adaptação.

Apenas países novos como os sul-americanos ainda não chegaram a ponto de construir uma identidade própria nessa questão, mas Lobato acredita que ainda há tempo:

> Mas, pela não termos hoje é absurdo negarmo-nos direito á fisionomia. Se ainda não a temos, te-la-emos. E a prova está em que já surgem tendencias do fato. Já nos examinamos ao espelho, já procuramos em que sentido se vão cristalizando ou se devem cristalizar os nossos traços fisionomicos.

De acordo com Stockler das Neves, os arquitetos não deveriam retomar algumas linhas tradicionais, indignando Monteiro Lobato. Este é o último artigo da série sobre a necessidade de construção de um estilo próprio para o Brasil.

Vimos então que o autor defende que o brasileiro deixe de copiar estilos estrangeiros e comece a criar o próprio. Defende a idéia de que o estilo faz parte da identidade do país. Muitas das conclusões de Lobato serão repetidas por todo o livro, embora nunca com a mesma ênfase nas idéias.

Terminada a série sobre a cara, a fisionomia que o país deveria afirmar, valorizando sobretudo a arte nacional e o interior, *Idéias de Jeca Tatu* segue com os artigos mais importantes no que diz respeito à construção da arte nacional. O primeiro deles, intitulado "Estetica Oficial", trata do prêmio de viagem concedido aos artistas de destaque.

Como vimos anteriormente, Lobato não aceita esta forma de subsídio às artes. Diz que a viagem ao exterior, na maioria das vezes, causa o afrancesamento da visão dos jovens artistas, que ainda não têm um caráter nacionalista completamente formado:

> O mal da orientação oficial é grande; anula dois terços das aptidões artisticas medradas no país; cria "epaves" sociais, boiantes na onda dos boulevards como rolhas servidas; aumenta no país o numero dos incompreendidos maldizentes; e impõe aos fortes, sob pena de naufragio, um redobro de trabalho na tarefa de reaclimação estetica.

Lobato defende aqui que a política do governo em relação às artes deveria ter um caráter mais nacionalista, ao invés de afrancesar os artistas brasileiros. "É preciso frisar que o Brasil está no interior, nas serras onde moureja o homem abaçanado pelo sol; nos sertões onde o sertanejo vestido de couro vaqueja....

Aqui Monteiro Lobato exprime o seu desejo de uma arte nacional voltada para o interior, longe do litoral *praguejado de imigracionismo*, e acusa o governo de não contribuir para a

evolução dos planos para a arte brasileira.

A idéia da arte nacional se completaria em outros dois artigos: sobre Pedro Américo e Almeida Junior. No primeiro destes, o autor sustenta com cuidado, visto que Pedro Américo era conhecido como o maior pintor brasileiro, que o artista

> ...não era brasílico. Tinha a alma condoreira daqueles para quem a pátria é o mundo. Dessa feição psíquica resultou tornar-se o maior dos pintores brasileiros e o menos brasileiro dos nossos pintores.

Monteiro Lobato não perde uma oportunidade para acusar o artista de falta de nacionalismo. O que nem Gonzaga Duque e nem Monteiro Lobato conseguem perdoar em Pedro Américo é o fato de que ele foi um dos raros artistas talentosos o suficiente para conseguir fundar uma escola nacional e, apesar de seus quadros de batalha, não o fez. Preferiu dedicar suas pinturas a alegorias ou temas bíblicos, desperdiçando assim o seu talento.

O escritor de *Urupês* finaliza o artigo sobre Pedro Américo dizendo que este artista foi, inegavelmente, o maior pintor brasileiro, até o aparecimento de Almeida Junior. A partir de então as opiniões passaram a divergir.

No artigo sobre Almeida Junior, Lobato sente a necessidade de, mais uma vez, evocar Pedro Américo, para sustentar a superioridade do primeiro. Isso porque Almeida Junior centrou sua pintura em temas regionalistas e retratou o jeca, figura que, para Monteiro Lobato, corporifica o verdadeiro povo brasileiro.

Assim, Lobato traça o seu plano para a construção da tão sonhada arte nacional. Mas ao ver suas idéias a respeito do naturalismo nas artes sendo frustradas com o modernismo, abandona

a crítica de arte, se dedicando a outro assuntos.

3.3. Mário de Andrade

Diferente de Gonzaga Duque e Monteiro Lobato, Mário de Andrade não explicita um projeto de arte nacional em seus textos. Apesar disso, foi um dos personagens da história brasileira que mais lutou pela criação e pelo desenvolvimento de uma arte própria para o Brasil.

Isso se explica à medida que estudamos suas crônicas e os ensaios, e observamos que esses textos mantêm um caráter eminentemente pedagógico. O interesse de Mário não era fundar uma escola brasileira ou montar um projeto que devesse ser seguido pelos artistas. Ao contrário, desejava que os artistas pesquisassem, refletissem e que fizessem uma arte original.

Assim, ao invés de publicar textos indicando os caminhos da arte nacional ou do estilo próprio, como fez Monteiro Lobato, o crítico publicava textos defendendo idéias estéticas, retomando e valorizando a arte colonial e as tradições brasileiras. Tais escritos tinham o poder de fazer pensar tanto os artistas como o público, estabelecendo um debate sobre a estética no país.

A produção crítica de Mário de Andrade se divide em duas vertentes: crônicas e ensaios. As primeiras, destinadas ao público dos jornais, eram mais suaves, embora ricas em idéias e sugestões. Os ensaios contam com análises profundas sobre estética ou sobre a obra de determinados artistas.

Tanto os ensaios como as crônicas trabalhavam três temas essenciais em Mário, que seriam a da pesquisa das tradições e do

folclore brasileiro, a do Barroco e a do expressionismo. O autor ainda se serve da Estética, da Etnografia e da História da Arte como ferramentas para suas análises.

A ligação de Mário de Andrade com o Expressionismo vem desde a exposição de Anita Malfatti em dezembro de 1917. A partir de então passa a estudar o movimento, chegando a compreendê-lo como uma idéia estética atemporal, fazendo relações com as estilizações góticas e barrocas.

José Augusto Avancini, em seu livro *Expressão Plástica e Consciência Nacional em Mário de Andrade*, afirma:

> Mário buscou na cultura alemã uma compensação para a esmagadora presença francesa em nossas letras e artes e ao seu exagerado cosmopolitismo, deformador de uma cultura ainda não de todo firmada e com características definidas. Seus amplos estudos de história da arte e, em particular, das artes alemãs o habilitaram a compreender em profundidade o sentido do expressionismo, suas raízes na cultura alemã desde o gótico e as variadas conotações do seu conceito.

Observamos na passagem que Mário não era a favor da influência francesa no Brasil mas, diferente de Monteiro Lobato, não nega todo e qualquer estrangeirismo. O Expressionismo surge para o crítico como uma forma de recuperar e valorizar a arte barroca brasileira. Isso fica evidente quando se analisa o trabalho conjunto de sua obra.

Em uma série de crônicas intitulada “Da criança-prodígio”, o autor argumenta que as crianças, por ainda não terem uma inteligência lógica completamente formada, conseguem se expressar de uma forma diferente através das artes plásticas:

> A criança é especialmente o ser sensível à procura de expressão. Não possui ainda a inteligência abstraideira completamente formada. A inteligência dela não prevalece

e muito menos não obumbra a totalidade da vida sensível.

Mário enumera alguns artistas plásticos que se utilizam desse mesmo tipo de expressividade em suas obras, ou seja, artistas que permitem que a inteligência ocupe um segundo plano na produção da obra. São personalidades como Picasso, Goya ou Rodin.

Observamos deste modo que o crítico defende o expressionismo não como um movimento datado, mas como uma forma de expressão que é natural no ser humano. A expressão da criança é realizada da forma mais natural possível, e alguns artistas também se expressam do mesmo modo, ignorando as normas do bom desenho e construindo o quadro a partir de valores mais ligados à atmosfera que se deseja passar.

Entendendo o expressionismo como um estilo natural das crianças e de determinados artistas, o escritor se torna livre para identificar esses elementos de expressão em obras de artistas que viveram em períodos anteriores à criação do movimento. Logo, Mário pode encontrar focos expressionistas na obra de Aleijadinho, por exemplo, explicando as distorções e estilizações dos trabalhos do final da carreira do artista, como mostram os trechos a seguir:

> A obra de Congonhas, freqüentemente genial, várias vezes sublime ainda, turtuveia. É irregular, mais atormentada, mais mística, berra num sofrimento raivoso de quem sabemos que não tinha paciência muita, apesar das leituras bíblicas....

Mais abaixo, explicando as diferenças entre as duas fases de Aleijadinho, diz que a primeira é a sã, quando ainda não portava a Zamparina, enquanto a segunda fase é a atormentada:

> Me parece muito importante repisar esta realidade histórica. O sentimentalismo ambiente, esquecido das datas, se inclina a ver nas obras do Aleijadinho, as

> obras do doente, sofrendo horrores (...). O aparecimento da doença divide em duas fases nítidas a obra de Aleijadinho. A fase sã de Ouro Prêto e são João d'El-Rei se caracteriza pela serenidade equilibrada, e pela clareza magistral. Na fase de Congonhas do enfermo, desaparece aquêle sentimento renascente da fase sã, surge um sentimento muito mais gótico e expressionista. A deformação na fase sã é de caráter plástico. Na fase doente é de caráter expressivo.

Vemos na passagem então dois tipos diferentes de deformidades, a primeira ligada à plástica da obra de arte, uma deformação que se origina na inteligência da composição. A outra deformidade, pela qual o crítico se interessa mais, é a que se origina naturalmente com o sofrimento. Aquela que representa a dor do artista revelada pela obra de arte.

Para Mário de Andrade, o Expressionismo excede a cultura alemã. A expressão é natural do ser humano, de modo que a arte brasileira cabe muito bem dentro desse estilo. O Expressionismo, neste caso, se encontra com outro tópico da crítica de arte de Mário: a recuperação da arte colonial.

De acordo com José Augusto Avancini, o poeta cresceu em um ambiente nacionalista, que ganhou força com a Proclamação da República em 1889.

> Um nacionalismo laico e republicano desenvolve-se a partir dos anos 90 do século passado, atingindo sua máxima repercussão com a obra de Euclides da Cunha (...). Mário cresceu e amadureceu nesse ambiente de contínua agitação nacionalista que visava a afirmação da nacionalidade nascente, assim como o resgate do passado até então desprezado pelas elites. A esse fervor nacionalista Mário aliou o amor às coisas populares que aprendeu com Sílvio Romero, como também o apreço ao passado como fonte de informação e inspiração. Com essa bagagem, Mário inicia sua peregrinação e descoberta do Brasil com sua primeira e grande viagem realizada em 1919 a Minas Gerais....

Essa viagem a Minas rendeu a Mário uma série de artigos

publicados na *Revista do Brasil*, em que o crítico discutia a arte religiosa brasileira. Ele não desejava que essa arte fosse retomada, mas levada em consideração por artistas e intelectuais. Não seria mais possível ignorar todo o período do barroco, como se fez no século XIX.

Para o escritor, a importância da arte colonial vem do fato dela ter existido. Ela não marcou nenhum momento, não criou nenhuma escola, mas existiu, e isso já é motivo suficiente para que fosse estudada com detalhes. É necessário notar que a arte colonial brasileira, a partir da vinda da Missão Francesa, deixou de ser estudada. Deste modo, Mário de Andrade fazia um esforço para que toda a riqueza brasileira da colônia fosse redescoberta.

Desejava estudar a arte colonial a partir de duas necessidades básicas, conforme José Augusto Avancini:

> ...a necessidade de uma pesquisa histórica detalhada, verdadeiro trabalho arqueológico de remontagem de nossa história, ao qual se dedicou no fim de sua vida (...); segundo, a possibilidade que via muito real do aproveitamento de motivos para a criação plástica contemporânea nacional, religando assim o passado colonial com um presente desnorteado pela presença de várias correntes em disputa e de diferentes orientações, as quais, para o crítico paulista, desvirtuariam o estabelecimento de uma verdadeira expressão nacional, facilitando a implantação de modelos culturais estrangeirizantes.

Mário revelou o Barroco como o estilo fundador da arte brasileira, de modo que a importância de seu estudo, que primeiramente se devia ao fato dessa arte *ter existido*, cresceu e passou a ser fonte para trabalhos relevantes no que diz respeito à construção da consciência nacional. A arte colonial mineira também revelou, na figura de Aleijadinho, um abrasileiramento da arte

européia, em que o artista utilizou soluções que caracterizariam e profetizariam a inventividade do povo brasileiro:

> O Brasil deu nele o seu maior engenho artístico, eu creio. Uma grande manifestação humana. A função histórica dêle é vasta e curiosa. No meio daquele enxame de valores plásticos e musicais do tempo, de muito superior a todos como genialidade, êle coroava uma vida de três séculos coloniais. Era de todos o único que se poderá dizer nacional, pela originalidade de suas soluções. Era já um produto da terra, e do homem vivendo nela, e era um inconsciente de outras existências melhores de além-mar (...). De fato Antonio Francisco Lisboa profetizava para a nacionalidade um gênio plástico que os Almeida Juniores posteriores, tão raros! são insuficientes para confirmar.

Observamos neste ponto que Mário de Andrade encontra no Barroco a promessa da originalidade do brasileiro. Entretanto, a vinda da corte portuguesa para o Brasil e a influência da arte francesa sobre nossa cultura acabou interrompendo por um século toda a inventividade desse povo.

Outra questão que se coloca em sua crítica é o estudo das tradições e do folclore brasileiro. Esta vertente de pesquisa se torna mais nítida no romance *Macunaíma*, em que o autor se lança na etnografia e procura criar um personagem que caracterize o povo brasileiro.

No romance, Mário de Andrade descreve várias lendas indígenas de tradição oral, imortalizando-as no papel. Além disso, procura estudar o povo brasileiro e suas características, concluindo que nosso herói é amoral, indolente, oportunista, medroso e preguiçoso. Macunaíma reflete o brasileiro quando nasce negro, mas se lava e passa a ter a pele branca. O povo valoriza o branco. Entretanto, Macunaíma não tem uma alma branca. Sua alma é negra, branca, mulata, índia e o que mais houver na formação do

brasileiro.

Mário, ao voltar seus estudos para a formação de uma possível etnia brasileira, bem como para a construção de nossa sociedade, tenta identificar um caráter essencialmente particular para que, a partir daí, tenhamos elementos para definir um estilo próprio no que diz respeito às artes. É um esforço para que o brasileiro encontre sua identidade observando a tradição da cultura popular, ao invés de submeter-se às tradições européias.

Deste modo, Mário acaba resgatando as idéias de Monteiro Lobato para as artes. É verdade que Lobato se limitou a indicar que os artistas deviam aproveitar o folclore brasileiro, enquanto o autor de *Paulicéia Desvairada* foi às vias de fato: estudou, pesquisou e trouxe esse folclore para a sociedade urbana.

Enquanto para Monteiro Lobato o povo brasileiro se manifestava na figura do jeca, para Mário de Andrade ele estava espalhado pelo país, e para conhecê-lo se fazia necessário uma viagem através do Brasil. Mário, ao invés de partir de pressupostos, foi conhecer as tradições brasileiras em seu berço, e aproveitou para refletir e traçar um perfil da gente do país. Só assim se construiria uma visão de arte nacional.

Vemos então que o estudo das tradições brasileiras aliado à nossa arte colonial e à estética expressionista formam o que poderíamos considerar o projeto de Mário de Andrade para a construção de uma verdadeira arte brasileira. Estes três elementos são, freqüentemente, utilizados juntos, um reafirmando o outro, raramente aparecendo isolados no texto. O que faz a ligação dessas idéias é a Estética, a História da Arte ou a Etnografia.

No artigo de 1928 sobre Aleijadinho notamos a presença desses três elementos. Mário introduz o artigo contextualizando a época vivida pelo artista e chega a mencionar uma certa influência que a colônia exercia sobre a metrópole. Essa influência se dava tanto economicamente, com a atividade dos judeus, como culturalmente:

> As liras de Gonzaga fazem furor em Portugal, muito relidas e muito cantadas. A modinha então, nem se fala! (...). Caldas Barbosa, apesar de mestiço, é aplaudidíssimo nas reuniões e serenins de Lisboa, e apesar de padre, é pelas modinhas que consegue aplauso.

A história das artes brasileiras serve de apoio a Mário de Andrade, sendo seguida pela etnografia, quando aborda a formação do povo brasileiro:

> Mas a prova mais importante de que havia um surto coletivo de racialidade brasileira, está na imposição do mulato. (...). De todos êsses exemplos principiam nascendo na Colônia, artistas novos que deformam sem sistematização possível a lição ultramarina. E entre êsses artistas brilha o mulato muito.

Observamos a etnografia quando se menciona a formação do povo brasileiro. Entretanto, o que se revela interessante na passagem é a questão da deformação que os brasileiros, em especial os mulatos, provocam nas escolas européias. Isso se dava tanto pela falta de modelos a serem copiados pelos nossos artistas, que na maioria das vezes nunca haviam estado na Europa, como pela criatividade da raça em formação, que contribuía com soluções próprias para a História da Arte do Brasil.

Vemos que o artista mulato da colônia se aproximava do artesão, mas imprimia e modificava o estilo importado da metrópole, o que o transformava em inovador. Isso se dava pela necessidade que a colônia sentia de pessoas que tivessem a

capacidade de projetar igrejas, esculpir imagens e adornos. Notamos aí a passagem da *Low Cult* para a *High Cult*, o momento em que o artesão toma conhecimento da arte erudita e a incorpora ao seu fazer.

A série de artigos sobre as facilidades de expressão plástica nas crianças se encontra com esse momento da arte brasileira. Os artistas não deixam de ter uma visão estética infantil, se comparados com os europeus. Não existia na colônia uma cultura plástica com os paradigmas europeus. Assim, os barrocos se tornam livres para se expressar plasticamente, uma vez que não conhecem nem a inteligência da representação e nem a virtuosidade das técnicas de produção da obra de arte.

A tradição e o folclore participam do Barroco quando observamos que os artistas/artesãos, na deformação que realizavam da cultura européia, introduziam em sua arte um universo diferente, próprio, ligado às tradições locais que vinham se construindo com a formação de nossa sociedade. Essas tradições mesclavam tanto mitologias européias, como idéias africanas e histórias indígenas.

Mário segue contextualizando o momento histórico e reafirmando a necessidade de uma representação artística na colônia. A necessidade era urgente e, não havendo possibilidade de se importar mão-de-obra especializada em assuntos de arte, os artistas foram encontrados entre os mulatos.

Entrando no verdadeiro tema do artigo, Aleijadinho, Mário toca em dois pontos importantes: o primeiro deles é a denominação de artista primitivo, e o outro é a necessidade do brasileiro se

ver valorizado pelo estrangeiro antes de notar o próprio valor.

> Durante todo o século passado se esqueceram dêle Aleijadinho), e mesmo os que o amam agora e lhe salientam o valor, o deformam as mais das vêzes por cruéis incompreensões. Me parece importante sobretudo evitar que lhe ajuntem à personalidade o epiteto de "primitivo". Primitivo por que? Em relação a que? Com a palavra vaga, que tanto pode significar primário como turtuveante iniciador de orientações estéticas novas, a gente salva a própria incompreensão e principalmente o medo das feiuras.

O autor refuta a afirmação de que Aleijadinho seria primitivo uma vez que não vê motivos para tanto, a não ser a incompreensão das pessoas a respeito das deformações características da fase em que o artista se encontrava doente. Tais deformações, para Mário, não são sinais de primitivismo, mas de um expressionismo natural do artista, como foi dito.

O outro ponto importante é a questão de que o brasileiro necessita antes da aprovação do estrangeiro para depois se aceitar:

> O Aleijadinho não teve o estrangeiro que... lhe desse gênio. E por isso nós não acreditamos em nós. O que os brasileiros sabem no geral é que teve um homem bimaneta neste país, que amarrava o camartelo nos côtos dos braços e esculpia assim. E isso os impressiona tanto, que contam pros companheiros, e êstes pros seus companheiros.

Sua crítica é claramente destinada à elite brasileira e aos artistas acadêmicos. Isso porque esses artistas não procuraram o Barroco como fonte de inspiração, e porque a elite ignorou por um século a existência de uma arte diferente da de origem européia.

Mário de Andrade analisa então as duas fases de Aleijadinho, a primeira, saudável, e a segunda, vítima de zamparina. O artigo é concluído com a exaltação do Barroco Colonial e do Aleijadinho como criadores de soluções importantes para a arte que vinha do

estrangeiro.

Um outro artigo que merece ser analisado é “O artista e o artesão”, escrito em 1938 como aula inaugural para os cursos de Filosofia e História da Arte da Universidade do Distrito Federal. Mário de Andrade reflete sobre o papel do artista e o que o diferencia do artesão. Além disso, faz uma crítica da concepção de arte do seu tempo.

O texto inicia afirmando “Que a arte, na realidade não se aprende”, e segue explicando que o que se aprende é o processo de movimentação do material. Este processo se aproxima do artesanato, de modo que “todo artista tem de ser ao mesmo tempo artesão”.

Entretanto, Mário concorda que não se deve confundir artesanato e técnica, e diz:

> O artesanato é a parte da técnica que se pode ensinar. Mas há uma parte da técnica de arte que é, por assim dizer, a objetivação, a concretização de uma verdade interior do artista. Esta parte da técnica obedece a segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo o que êle é, como indivíduo e como ser social. Isto não se ensina e reproduzir é imitação.

O crítico ainda divide a técnica da produção de obras de arte em três: o artesanato, a virtuosidade e a solução pessoal do artista, ou o seu talento na produção. Dessas três, o artesanato é a que tem o caráter mais pedagógico, pois ensina a trabalhar com o material que será utilizado na produção da obra de arte. A virtuosidade seria o conhecimento do artista sobre várias técnicas e estilos de artistas, o conhecimento de como pessoas diferentes solucionaram de formas contrárias questões que se impõem na produção da obra.

A terceira manifestação da técnica é a “mais sutil, a mais

trágica, porque ao mesmo tempo imprecindível e inensinável". É, então, a forma como o artista vai resolver as questões que lhe aparecem na produção da obra. É o que lhe caracterizará a obra e definirá seu estilo.

Após essas explicações, Mário de Andrade faz um passeio pela História da Arte, observando vários casos em que a utilidade da obra superava a beleza. Nota que esta só se tornou finalidade da produção artística com o Renascimento. Não mais a beleza ideal dos gregos, mas uma beleza materializada, uma beleza alvo de uma pesquisa objetiva.

A partir de então se aproxima da beleza contemporânea, fruto de uma individualização maior do artista e da conseqüente valorização da terceira manifestação da técnica: o talento, que não se ensina. Daí a necessidade de pesquisa na arte moderna, uma vez que cada artista deve encontrar o seu estilo próprio, a sua forma de expressão particular.

Mário observa que é por essa necessidade de pesquisa e individualização do artista que a arte moderna foi tão criticada pelos acadêmicos:

> Mas da outra banda nos chegam os reacionários, os que se revoltam contra os modernos em nome de não sei que "leis eternas da beleza"; vêm mesmo os que se intitulam de "anti-modernos", ingênuamente virtuosísticos, falando em nome do passado, ou da tradição, ou apenas do bom senso. (...). Na verdade não são todos êstes, reacionários, tradicionalistas ou anti-modernos, sinão representantes fatais do mesmo espírito do tempo, e cada um dêles traz sua receita, sua solução, sua verdade pessoal.

Entretanto, mais abaixo o próprio autor critica a arte de seu tempo. Fala da necessidade de se impor um limite cuja única finalidade é a de ser quebrado. Diz que a pesquisa levou os

artistas a perderem de vista a questão da técnica artesanal e que "se tornou um joguete de suas próprias liberdades". Que o artista passou a ter mais importância que a obra, e reafirma a necessidade de que se coloquem restrições à arte para que possam ser derrubadas.

> É preferível ficar na entressombra fecunda, que é só onde podem nascer as assombrações. A fixação dos conceitos nos levaria fatalmente a uma organização sistemática do nosso pensamento artístico, nos levaria a uma Estética, nos levaria a filósofos, sinão a filosofantes, e não aos artistas que devemos ser.

Seu desejo é que o artista reconheça algumas limitações para que, ultrapassando essas barreiras, deixe de se estagnar e possa dar continuidade à pesquisa que a arte se propõe desde o Renascimento.

E é esse limite que Mário de Andrade tanto almeja para as artes que ele procura discutir, sugerir, debater, mas nunca impor aos artistas. Procura um limite que seja inspirador para as artes brasileiras, mas que possa ser quebrado, e que novamente se construam outros limites que serão novamente quebrados.

Mas mesmo em suas censuras, o crítico se nega a impor qualquer idéia. Não obriga, mas discute uma série de pontos que podem auxiliar o artista na produção da obra. Mário convence pelo discurso, sua escrita revela as posições de quem se debruça exaustivamente sobre determinado tema para chegar a tal resultado, e por conseguinte, convence o interlocutor, que chega a duvidar de suas mais profundas convicções.

Foi assim, com esse discurso que o autor de Macunaíma resgatou o Barroco, criticou a arte oitocentista, defendeu as

estéticas modernas, sobretudo as que interagiam com o expressionismo e estudou a alma brasileira a partir das características de sua formação. Mário de Andrade conseguiu revelar o modernismo como uma arte de pesquisa a partir de seus próprios esforços e de sua veia de estudioso.

4. CONCLUSÃO

A origem da arte brasileira apresenta aspectos bastante particulares, se comparada com as manifestações artísticas de outros países, mesmo os que foram colonizados. Isso porque os responsáveis pelo seu florescimento não foram brasileiros. Em um primeiro momento, tivemos a arte Barroca, eminentemente sacra, em resposta à Reforma Protestante que tomava conta da Europa.

Obviamente o artista nativo do Brasil não deixou de imprimir o seu universo particular nas obras que produzia. Deformava e criava em cima dos cânones importados, mas isso não fazia da arte feita na colônia uma arte propriamente nacional. Era a tradução das estéticas européias.

No século XIX, com a vinda da Missão Francesa e conseqüente processo de substituição da arte religiosa pela laica, as técnicas artísticas ganharam maior importância e os artistas adquiriram um papel de relevo na sociedade, abandonando o estigma de artesão, que perseguia a todos aqueles que trabalhavam com as mãos.

A vinda da Corte Portuguesa para o Brasil, a Independência, a Regência, a Guerra do Paraguai e a conseqüente exaltação dos ânimos nacionais criaram um espaço interessante para as manifestações artísticas na segunda metade do século XIX. Foi esse contexto que permitiu e, praticamente exigiu, que Gonzaga Duque

escrevesse *A Arte Brasileira*.

O fenômeno da tomada de consciência nacional e os esforços realizados em todos os planos para que se construísse uma nação contribuíram para que *A Arte Brasileira* fosse lançado e constituísse o primeiro estudo sobre a História da Arte no país. Gonzaga Duque identifica uma necessidade de se construir uma arte que pudesse ser reconhecida como brasileira em qualquer lugar do mundo. Era uma necessidade que repercutia o desejo de uma nação que se queria independente em todas as esferas.

Influenciado pela Guerra do Paraguai e por sentimentos positivistas, o crítico prevê que o caminho da arte nacional passa pela transformação da temática das obras, que deveria priorizar a história, a literatura nacional e as cores do país. As preocupações de Gonzaga Duque se revelam coerentes com seu tempo, do mesmo modo como Monteiro Lobato, já no século XX, se preocupa com o estilo e com o folclore brasileiros.

Quando Gonzaga Duque se refere a uma temática retirada da literatura nacional, ele quer dizer da literatura de José de Alencar e de Gonçalves Dias, ou seja, manifestações da *high cult*. Isso porque o movimento dos intelectuais brasileiros acontecia no sentido de colocar o país em compasso com a Europa, produzindo obras que contassem com as mesmas qualidades, o mesmo desenvolvimento, a mesma modernidade.

Nos críticos do século XX, no entanto, vemos um esforço diferente. Tanto Monteiro Lobato como Mário de Andrade se voltam para o interior do país, para o folclore, para a *low cult*. Monteiro Lobato identifica o Jeca como um puro representante do

povo brasileiro e deseja que a arte nacional recupere a identidade e as idéias que cercam esse personagem.

Mário de Andrade vai mais além do projeto de Lobato. O autor de *Macunaíma* identifica vários personagens que em seu conjunto formam o povo brasileiro. Se preocupa com a formação de uma etnia brasileira e com a arte que esse povo está apto a produzir.

Vemos então que, enquanto Gonzaga Duque manifesta um projeto muito ligado a uma cultura erudita, Monteiro Lobato já abre um espaço para o folclore e para o povo brasileiro. Mário de Andrade amplia as idéias de Lobato e as leva ao limite, sugerindo que o brasileiro deve ter e conhecer sua própria identidade para poder constituir uma arte nacional.

A visão de Mário de Andrade se revela sem os preconceitos de Monteiro Lobato em relação à arte estrangeira. Isso porque sentia a necessidade de um debate estético para o Brasil, e notava que a arte estrangeira devia fazer parte deste debate uma vez que foi peça fundamental para o século XIX no país.

Entretanto Mário de Andrade retira o caráter estrangeiro da arte moderna. O expressionismo deixa de ser uma tendência alemã e se amplia, sendo uma tendência natural no espírito humano que ainda não teve uma educação na lógica artística. Assim Mário dá importância ao Barroco, estilo ignorado por Gonzaga Duque.

Monteiro Lobato não se preocupa em incentivar um debate acerca da arte nacional. Explica o seu projeto, mas não tenta fazer com que os artistas encontrem o próprio caminho em direção ao sentimento nacionalista. Mário de Andrade, ao contrário, sugere uma série de idéias com o único objetivo de instalar um debate

estético no país.

Dentre as questões que o crítico modernista discute, está a do artista e do artesão. Mário de Andrade não se mostra preparado para o rompimento desta relação que se faria em meados do século XX. Ele sente necessidade da existência de limites que os artistas possam quebrar, ao contrário da ausência completa de restrições, que acaba permitindo tudo.

Neste ponto Mário se aproxima de Monteiro Lobato e de Gonzaga Duque, uma vez que nega determinada estética. Mas mesmo assim, se o faz, é discutindo. Apresenta argumentos e cede em suas posições quando é necessário. Monteiro Lobato não cede nunca. Quando vê as suas idéias contrariadas com o movimento modernista, abandona a crítica de arte, se dedicando a outras questões de interesse nacional.

A respeito dessa idéia de arte nacional, observamos que é uma discussão muito interessante e necessária para o estudo da transição do século XIX para o XX. É também muito justificada, uma vez que este foi um período de afirmação do brasileiro enquanto nação criativa, capaz e, sobretudo independente.

É necessário observar, no entanto, que o objetivo de chegar a essa tão sonhada arte independente não foi nunca alcançado. Não se formou no Brasil uma Escola Brasileira, já que os artistas modernistas se utilizaram sobretudo de tendências européias. Embora tenham feito trabalhos originais e criativos, as ferramentas utilizadas foram as mesmas propostas pelas vanguardas estrangeiras.

Poucos artistas brasileiros conseguem se sustentar enquanto

representantes originais de uma arte produzida a partir de elementos puramente brasileiros. Desses artistas, encontramos nas artes plásticas o nome de Vicente do Rego Monteiro, que usou em seus quadros elementos das sociedades indígenas brasileiras. Na literatura temos outros exemplos, como o próprio Mário de Andrade ou Guimarães Rosa.

A partir de meados do século XX, o eixo central das artes plásticas deixa de ser a Europa e se transfere para os Estados Unidos. A partir de então o sonho da arte nacional perde espaço para outras formas de criação. Era a globalização que chegava ao universo plástico.

5. BIBLIOGRAFIA

1) ADES Dawn. *O Dada e o Surrealismo*. Barcelona: Ed. Labor do Brasil, 1966.

2) ANDRADE, Mário. *Os filhos da Candinha*. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1963.

3) ------.Aspectos das artes plásticas no Brasil. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1965a.

4) ------. O baile das quatro artes. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1965b.

5) ------. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

6) ------. *Será o Benedito!:* artigos publicados no Suplemento em Rotogravura de *O Estado de São Paulo*. São Paulo: EDUC, 1992. Org. Telê Porto Ancona Lopes.

7) ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

8) ARTE no Brasil. Introdução de P. M. Bardi. São Paulo: Nova Cultural, 1986.

9) AVANCINI, José Auguso. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade.* Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.

10) AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira.* São Paulo: Melhoramentos, 1964.

11) BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.

12) BETHENCOURT DA SILVA. Belas Artes. In: REVISTA brasileira, 1879.

13) BUKARIN, N. A arte como produto da vida social. In: PLEKANOV, J. e outros. *Sociologia da Arte*. São Paulo: Ed. Cultura, 1945.

14) CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages.* São Paulo: Edusp, 1995.

15) COLI, Jorge. *O que é arte.* São Paulo: Brasileira, 1988.

16) ------. *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional.* Tese de livre docência. Campinas: UNICAMP, 1997.

17) CONRAD, Joseph. *O coração das trevas.* Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 1984.

18) COSTA, Cristina. *Arte: resistências e rupturas*: ensaios de arte pós-clássica. São Paulo: Moderna, 1998.

19) FERREIRA, Félix. *Belas Artes:* estudos e apreciações. Texto copiado de publicação digital, ArteData, 1998.

20) GONZAGA DUQUE-ESTRADA, Luís. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929.

21) ------. *Mocidade morta.* Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/MEC, 1971.

22) ------. *A arte brasileira.* Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

23) ------. *Graves e frívolos*: por assuntos de arte. Prefácio de Vera Lins. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

24) ------. *Revoluções brasileiras*: resumos históricos. Org. Francisco Foot Hardman e Vera Lins. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

25) GROSSE, Ernest. *Origens da arte.* São Paulo: Ed. Cultura, 1943.

26) LANDERS, Vasda Bonafini. *De Jeca a Macunaíma:* Monteiro Lobato e o Modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

27) LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1959a.

28) ------. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1959b.

29) ------. *Conferências, artigos e crônicas.* São Paulo: Brasiliense, 1964a.

30) ------. *Prefácios e entrevistas.* São Paulo: Brasiliense, 1964b.

31) LOBO, Hélio. *Manuel de Araújo Pôrto-alegre.* Rio de Janeiro: Agir, 1945.

32) MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Monteiro Lobato e o outro lado da lua. In.: *Modernidade e Modernismo no Brasil*.//Org. Annateresa Fabris. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

33) PESSOA, Fernando. *Obra poética.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

34) REVISTA crítica de arte: edição especial dedicada ao projeto da Antologia da Crítica de Arte no Brasil. Rio de Janeiro: ABCA, 1981, n°4.

35) RICHARD, André. *A crítica de arte.* São Paulo: Martins Fontes, 1988.

36) ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil*: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 2.ed. 1922-1945. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.