

CRISTINA PIERRE DE FRANÇA

**ESTEVIÃO SILVA E HÉLIO OITICICA . BRASILIDADE, A
SENSAÇÃO REVISITADA**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE VISUAIS
ÁREA DE HISTÓRIA E CRÍTICA DE ARTE

Rio de Janeiro
2002 (Out)

T/24
2002

CRISTINA PIERRE DE FRANÇA

**ESTEVÃO SILVA E HÉLIO OITICICA . BRASILIDADE, A
SENSAÇÃO REVISITADA**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM
HISTÓRIA E CRÍTICA DA ARTE**

ORIENTADORA: PROF. DRA. MARIA LUISA LUZ TÁVORA

Rio de Janeiro, 2002

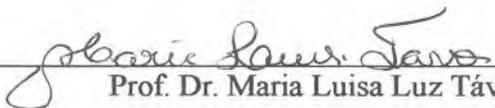
CRISTINA PIERRE DE FRANÇA

**ESTEVIÃO SILVA E HÉLIO OITICICA . BRASILIDADE, A
SENSAÇÃO REVISITADA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais d Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito necessário á obtenção do grau de Mestre

Orientadora: Prof. Dr. Maria Luisa Luz Távora

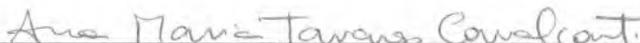
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Maria Luisa Luz Távora .

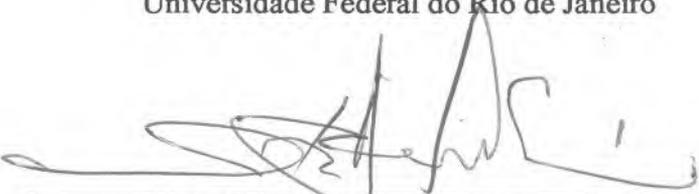
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Presidente da Banca Examinadora



Prof. Dr. Ana Maria Tavares Cavalcanti

Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof. Dr. Marcus Tadeu Daniel Ribeiro

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

FRANÇA, Cristina Pierre. *Estevão Silva e Hélio Oiticica. Brasilidade. A sensação revisitada*. Rio de Janeiro. UFRJ, 2002.

Dissertação de Mestrado Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal do Rio de Janeiro.

I – Arte Brasileira séc. XIX e XX ; II – Brasilidade
III – Paisagem e Natureza-Morta

Dedico esse trabalho à minha mãe Dalria, a meu
irmão Claudio
e a todas as pessoas da família que se mobilizaram para me apoiar.

“DA ADVERSIDADE VIVEMOS”

Hélio Oiticica

Agradecimentos

A todos os professores e mestres que me incentivaram durante esse trajeto, especialmente ao Prof. Guilherme Sias Barbosa.

As professoras Ana Cavalcanti e Maria Luisa Távora pela inestimável ajuda em momentos-chaves dessa pesquisa.

Aos funcionários da biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes, da Biblioteca Nacional e do Museu D. João VI.

A Marcelo e Rosane Fonseca pela leitura e sugestões

A equipe da FUNARJ, especialmente da Diretoria de Museus pela solidariedade; obrigada Beht Affonso, Vera Oliveira, Márcia Bibiane, Marica Izabel Lima, Jorge São Romão e aos demais colegas.

A Leonardo Nazar pela ajuda nos últimos momentos com o texto de inglês.

A Elizabeth Lisovsky pela revisão em tempo recorde.

A todos os meus amigos e parentes que agüentaram o meu mau humor.

RESUMO

Este trabalho faz uma investigação acerca da brasilidade nas artes visuais. Seu mote principal é de apontar a permanência de características dessa temática, que permanecem representadas dentro da produção nacional, por um período mais extenso do que observamos a primeira vista. A brasilidade pode ser definida como uma particularização do nacionalismo, nesse sentido está relacionada a um sentimento de pertinência e proximidade a um lugar e a uma terra específica que é o Brasil. Esse conceito foi basilar porque apontou para a caracterização de brasilidade encontrada na obra dos artistas Hélio Oiticica (séc. XX) e Estevão Silva (sec. XIX) a partir de dois pontos: o lugar e a sensação. O lugar porque ambas as obras remetem a um espaço específico que caracteriza o Brasil. Estevão na representação de frutas nacionais e Hélio Oiticica na invenção de ambientes que se voltam para este lugar específico. Em segundo lugar a obra dos dois artistas promove uma ampliação das sensações e dos sentidos de seus espectadores. Em Estevão Silva essa ampliação passa pelo virtual, quando o paladar é ativado pela sua pintura em que as frutas estão abertas e prontas para o deleite. Em Hélio Oiticica essa sensação é também ampliada principalmente através da supra-sensorialidade, em que são ativados os dados perceptivos do espectador na sua relação com a obra de arte, através de vivências como andar, dançar ou tocar. Mais do que uma coincidência entre esses artistas, este trabalho considera que essa seja uma forma singular de produção na arte brasileira.

ABSTRACT

This work is an investigation into Brazilian visual art, or better still into "Brasilidade". Its *raison d'être* is to show that there are characteristics of this issue ("Brasilidade") that have remained in the Brazilian art for longer than we imagine at first sight. "Brasilidade" can be defined as a private way of nationalism. It is thus connected with the feeling of belonging and the approach to a specific place or country, which is Brazil. This concept is the basis of the work, because it signs at the characterisation of "Brasilidade" found in the works of Hélio Oiticica (XX century) and Estevão Silva (XIX century) from two starting points: the sensation and the place. The place because the works of both artists send to this specific space that characterises Brazil. Estevão in the presentation of Brazilian fruits and Oiticica in the invention of environments that turn to that specific place. Secondly the workbody of both artists increase the sensation and the senses of the viewer. Estevão increases this by using virtuality; which amplifies taste in these pictures for by open fruits, ready to be delighted. Hélio uses this sensation too is amplified through the supra-sensorialidade when the viewers' perception is activated by their relationship with Hélio's work, they need to dance, to walk, to touch. More than mere coincidence, this work believes that this is one singular way for the Brazilian people to make their art.

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO	5
2 – A QUESTÃO DA BRASILIDADE	14
2.1 – ORIGEM E SIGNIFICAÇÃO	14
2.2 – O NACIONALISMO BRASILEIRO	20
2.3 – A IDÉIA DE BRASILIDADE NA ARTE	33
3 – A ARTE BRASILEIRA NO SÉCULO XIX	39
3.1 – SENTIDO DA ACADEMIA NO BRASIL E A CONSTRUÇÃO DE UM MODELO CIVILIZATÓRIO	44
3.2 – PAISAGENS E NATUREZAS-MORTAS COMO REPRESENTAÇÃO DO BRASIL REAL	58
4 – A PINTURA DE ESTEVÃO SILVA E SUA RELAÇÃO COM A BRASILIDADE	89
4.1 – SUA ATUAÇÃO E O REALISMO EM SUA OBRA	95
4.2 – O SENTIDO DE “BRASILIDADE” EM SUA OBRA	117
5 – A ARTE BRASILEIRA NO SÉCULO XX	137
5.1 – O NACIONAL NO MODERNISMO	140
5.2 – A DÉCADA DE 60	148
6 – HÉLIO OITICICA E A BRASILIDADE	160
6.1 – O TRABALHO DE OITICICA E A IMERSÃO DA BRASILIDADE EM SUA OBRA	162
6.2 – A PLURI-SENSORIALIDADE NO PROJETO DE OITICICA	171
6.3 – AS RELAÇÕES COM O SENSÓRIO DO SÉCULO XIX	194
7 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	203
8 – BIBLIOGRAFIA	212

1 – INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é a compreensão da arte brasileira, precisamente no que diz respeito a sua forma e caráter. O ponto de partida é a obra do artista plástico Hélio Oiticica. O tema, entretanto, não é a sua obra, e sim a conexão entre o seu trabalho e as outras produções artísticas que cotejam a questão da brasilidade na arte.

Nesse sentido, a pesquisa foca sua atenção em sua produção durante a década de 1960, apontando mais especificamente para as obras que servem como modelo para a compreensão desse caráter, uma vez que nelas Oiticica discute a questão do nacional na arte e da brasilidade em si.

Um olhar mais atento evidencia que esses trabalhos de Oiticica possuem raízes mais remotas do que as sinalizadas pelo artista, que as identifica com o Modernismo Brasileiro e com a Antropofagia, do final dos anos 20. Acreditamos que estas propostas podem estar conectadas com um momento mais distante, mais precisamente, com a segunda metade do século XIX.

Nesse período, alguns artistas procuravam uma representação mais realista do Brasil, de sua paisagem e “cor local”,¹ aludindo às paisagens, às flores e às frutas brasileiras e à sensação que provocavam no espectador. Tais representações apresentam uma semelhança com a obra de Oiticica, pelo menos no que se refere às sensações e, talvez, estejam muito próximas de um modo peculiar do brasileiro inventar a sua arte.

Assim, a hipótese inicial deste trabalho é de que a brasilidade proposta por Oiticica na década de 1960 conecta-se com esse passado mais longínquo do século XIX.

Dessa maneira, iniciamos uma investigação do oitocentos brasileiro, momento em que a produção artística adquiria um caráter laico no nosso país. A proposta original era fazer este estudo tendo como vetor apenas a obra de Oiticica, entretanto, uma ida à Exposição Comemorativa Brasil + 500 revelou-nos a obra de Estevão Silva, até então um artista que desconhecíamos. Nessa mostra, durante a visita orientada, foi dito que o pintor espalhava pedaços de frutas atrás dos quadros, pelos salões onde expunha seus trabalhos, fato comentado pelo pintor e ex-professor da Escola de Belas Artes Quirino Campofiorito em seu livro sobre a arte do século XIX.

Tal comentário aguçou nossa curiosidade e redimensionou nossa pesquisa, porque esta atitude nos pareceu, no mínimo, inovadora para aquele momento da historiografia da arte nacional, ainda sob a influência do academismo. Essa ação de Estevão Silva constituir-se-ia de aspectos relacionados à sensorialidade, apresentando um ponto de contato que a aproximava da obra de Oiticica, produzida cerca de setenta anos após sua morte.

¹ Esta denominação tem o significado que o escritor Gonzaga-Duque lhe atribui em seu livro *Arte Brasileira*, Rio de Janeiro, Ed. Hombaerts e Cia., no qual discute a arte do país, denominando de cor local a busca de uma especificidade da luz e da cor próprias do Brasil.

Nesse sentido, este trabalho foca sua atenção na produção destes dois artistas: Estevão Silva (1845 – 1891) e Hélio Oiticica (1947 – 1980), especificamente na maneira como cada um deles desenvolve a questão da brasilidade em suas obras. Assim, optamos por trabalhar apenas com as naturezas-mortas de frutas em relação a Estevão Silva, e apenas com os Penetráveis, Bólides e Parangolés em relação a Hélio Oiticica. Consideramos que existem vários pontos de contato entre a produção de ambos, relativos à sensação e à definição de um lugar específico.

Esta pesquisa simultaneamente inscreve e redimensiona a obra de Oiticica no interior de uma tradição da arte brasileira que, paralelamente, reavalia e valoriza o trabalho de Estevão Silva, apontando para a singularidade de sua obra na arte nacional.

A produção de Estevão Silva se inscreve entre as manifestações de arte do séc. XIX. Este período representou uma mudança de rumo na arte nacional, que até então seguia um caminho norteado pelo aspecto religioso. Essa transformação foi iniciada com a chegada da Família Real portuguesa e de toda a sua corte. No que diz respeito à arte, a catalisação dessas mudanças foi determinada pela vinda da Missão Artística Francesa.

Esse grupo de artistas que se estabeleceu no Brasil durante o oitocentos provocou intensas mudanças técnicas e estéticas na produção de arte no Brasil, dominando o cenário artístico nacional. Os aspectos mais profundos dessas mudanças foram a introdução do estilo neoclássico e a sistematização de um modelo de ensino. Os dois fatos aliados à necessidade de invenção de uma nacionalidade imagética, circunstanciados por questões políticas e culturais, influenciaram toda uma geração de artistas. Seus paradigmas nortearam a produção brasileira de arte por um período que, em última análise, se estendeu pelo menos até a década de 20 do século seguinte.

Apesar desse domínio formal de um modelo de produção artística, por volta de 1850 e mais precisamente durante a década de 80 do século XIX, apresentavam-se algumas práticas artísticas que relativizavam os parâmetros definidos na arte pela Academia. Notadamente no interesse pela pintura de paisagem que juntamente com a natureza-morta ocupavam um lugar menor em importância entre os gêneros, mas que, mesmo assim, inspiraram alguns de nossos artistas mais prestigiosos do período como Antonio Parreiras, Eliseu Visconti, Rodolfo Amoedo, entre outros.

Em ambos os gêneros, a inspiração e o tema principal eram locais, eram o Brasil, suas diversas paisagens, suas frutas mais características, a intensidade de suas cores e de sua luz, que por vezes era confundida com mau gosto. Havia uma referência aos trópicos, à floresta ainda não dominada pela civilização e pela racionalidade. Nessas práticas a questão do ideal foi posta de lado em detrimento de um naturalismo, de uma emoção e de um realismo mais intensos, tópico a ser tratado no terceiro capítulo.

A sutileza de algumas dessas considerações foi deixada de lado pelo ideário moderno que se estabeleceu no século seguinte, pelo menos em seus primeiros setenta anos. A grande problemática do século XX se concentrava no estudo da Arte Moderna.

Podemos afirmar que, durante o século XX, uma grande questão da produção de arte nacional concentrou-se na atualização de nossa arte frente à produção européia, notadamente a das vanguardas artísticas, históricas, das décadas de 1910 e 1920. Nos anos 20, viu-se o desenvolvimento do modernismo brasileiro.

Durante os anos 50 e 60 do mesmo século vimos esse paralelismo da arte brasileira, em consonância com a produção mundial mais recente, incluindo aqui a produção dos Estados Unidos. Apesar dessa questão, não podemos ignorar que, nesses intercursos, a brasilidade surgia como um assunto subjacente. Foi assim na segunda fase do modernismo

brasileiro pós-24², e também durante a década de 1960, com movimentos como o Tropicalismo e o teatro político de caráter panfletário.

Com relação ao nacional na arte, podemos encontrar algumas situações ou proposições plásticas que relacionam obras de artistas de diferentes movimentos ou tendências, mesmo de épocas distintas. Assim, assinalamos pontos de contato e de identificação entre a obra de Hélio Oiticica e a de Estevão Silva, na medida em que existe em ambos um apelo à sensação, que não se limita apenas à visualidade, mas inclui também os sentidos presentes na contemplação de uma obra de arte, e a que os dois artistas remetem em suas obras. E esse ponto de identificação se configura quando esses artistas estão trabalhando, conscientemente ou não, com a questão do Brasil e com a brasilidade.

De pronto, o primeiro problema que essa pesquisa enfrenta é o de definir o que seja a brasilidade, e como essa idéia se faz presente na arte nacional, qual é esse caráter que para nós permanece em diferentes momentos. Estas questões são desenvolvidas por diversos teóricos que se debruçam sobre essa problemática, alguns com um pensamento eminentemente sociológico ou político, como Nina Rodrigues, Roberto Moreira, Alberto Torres, entre outros. Entretanto, pela natureza dessa pesquisa, fazemos uma opção pela visão cultural, privilegiando autores como Hermano Vianna, Dante Moreira Leite, Lúcia Lippi, Gilberto Freire e Renato Ortiz, e obras como “O Mistério do Samba”, “A Questão Nacional na Primeira República”, “O Caráter Nacional Brasileiro”, “Cultura Brasileira e Identidade Nacional”, além de Sílvio Romero com seu “Compêndio Histórico da Literatura Brasileira”.

² Confrontar com Aracy do Amaral *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

Inicialmente podemos dizer que esse caráter de brasilidade não é algo espontâneo, é uma construção cultural que perpassa todas essas obras. Como uma construção, possui elementos de invenção de uma mitologia justificadora do sentimento de ser brasileiro, criada em meados do séc. XIX, que faz parte do projeto civilizatório do país.

Dessa busca da civilização, de iluminação da cultura brasileira nas áreas das ciências, letras e artes, fazem parte a construção de uma Biblioteca Nacional, do Jardim Botânico e, também, o processo de implantação de uma Academia Imperial de Belas-Artes, que conduz à construção de uma imagética idealizada do país, pós-independência.

As obras que destacamos nesse trabalho são posteriores a esse momento, são produzidas no final do Império e próximas ou em pleno regime republicano. Trata-se de imagens que buscam uma representação do Brasil, não na produção dos quadros históricos - idealizações de um passado ainda presente, mas que buscam retratar o país de uma maneira realista.

São pinturas que buscam uma representação do Brasil não idealizado, que não se constituem a partir de uma cena histórica, mas retratam o país de maneira mais próxima e mais íntima, baseadas na verdade da paisagem e das frutas brasileiras.

O estudo desses gêneros 'menores' e da questão do realismo é o ponto fundamental de nossa abordagem acerca da arte do século XIX, e é dentro dessas produções que indicamos a existência de dados que permanecem na historiografia da arte nacional, mesmo que de forma subliminar, e que, de alguma maneira, articulam ou configuram a questão da brasilidade que investigamos.

A questão da agregação de outras sensações, além da visão, às artes plásticas já era um fato na arte do país, conforme abordaremos no capítulo 3, a respeito dos Cosmoramas e Panoramas na cidade do Rio de Janeiro, que ensejavam uma ampliação do sentido visual

para o sinestésico, fato que chegou a ser aventado pelo crítico do jornal *O País* em uma de suas crônicas.

Esta contextualização da produção artística no século XIX é o objeto do capítulo 3, em que destacamos principalmente as contradições entre idealismo e realismo. Essas manifestações que se desenvolvem sobretudo a partir de 1850 e se intensificam a partir da década de 1890.

Para isso apoiamo-nos no texto de Giulio Carlo Argan, “Arte Moderna”, em que expõe o debate estético que se estabelece entre os diversos movimentos ocorridos no intercurso dos séculos XVII e XIX, com uma visão estética que supera a limitação imposta pela história e pelos movimentos artísticos. Simultaneamente, procuramos também verticalizar algumas questões propostas por alguns desses movimentos como o realismo, que está mais em consonância com o recorte que optamos por narrar nesse capítulo. Além de Argan trabalhamos também com os textos de Francis Franscina e Linda Nochlin que tratam do tema.

Como estamos trabalhando com gêneros específicos, a pintura de paisagem e a de natureza-morta, valemo-nos também de trabalhos da História da Arte acerca do tema. Sobre a paisagem utilizamos a obra de Kenneth Clark “El Arte del Paisage” e uma coletânea de textos sobre o assunto organizada por Heliana Salgueiro. Sobre natureza-morta utilizamos o livro de Norbert Scheneider, “Naturezas-mortas”, e um catálogo escrito por Ingvar Bergstrom, “Still-lifes of the Golden Age”, que esclareceram alguns aspectos relativos a esses gêneros.

No século XX, destacamos principalmente a década de 1960, quando Oiticica volta sua produção para a questão da brasilidade, procurando entender a complexidade desse momento específico da arte brasileira e as injunções políticas que essa arte representava,

naquele momento. Apontamos principalmente para a volta da figuração depois de uma década onde o mote da produção brasileira era a abstração.

Com relação à especificidade da obra dos dois artistas estudados, procedemos a uma investigação com respeito ao contexto histórico de cada um dos séculos no qual cada um viveu e produziu e ao estudo específico de sua produção.

Assim, do capítulo 3 sobre o século XIX passa-se ao capítulo 4, que trata especificamente do artista Estevão Silva. O mesmo acontecendo em relação a Hélio Oiticica, no capítulo 6, que sucede ao capítulo 5 sobre a arte brasileira no século XX.

A pesquisa sobre Estevão Silva se concretiza tanto na leitura de livros de escritores seus contemporâneos, quanto na leitura de crônicas nos principais jornais da cidade do Rio de Janeiro, em diversas críticas às suas exposições. Entre seus contemporâneos destacamos: Gonzaga-Duque e sua “Ate Brasileira”, Laudelino Freire, “Galeria Histórica dos Pintores do Brasil”, Coelho Neto, “A Conquista”, João Ribeiro, Arthur Azevedo, e Manoel Carneiro, que já apontavam para a questão do sensório na obra do artista, principalmente nos artigos de periódicos como: *O País*, *O Mequetrefe*, *Diário Ilustrado* e a *A Semana*, entre outros.

Com relação a Oiticica, investigamos basicamente em catálogos e livros, mas principalmente nos próprios textos deixados pelo artista. Os suportes histórico-teóricos nessa investigação foram buscados em Aracy do Amaral, Mário Pedrosa, Daisy Peccinini, Luciano Figueiredo e Hélio Oiticica.

O trabalho de Oiticica de que tratamos refere-se a uma segunda etapa de seu programa inventivo, retrata um momento posterior ao concretismo e ao neoconcretismo de sua obra. Na década de 1960 a produção de arte brasileira estava em consonância com a produção mundial de arte, tanto da Europa quanto dos Estados Unidos. Justamente nesse

aspecto encontramos o ponto de contato entre as obras de Hélio Oiticica neste período, quando o artista recorre às sensações para representar um lugar específico e um sentimento de brasilidade.

Da produção de Hélio Oiticica, destacamos exatamente a da década de 1960, apontando mais especificamente para obras como os Bólides, os Parangolés e a Tropicália, e os aspectos formais e estruturais dessas produções e suas relações com a questão do nacional na arte, com a brasilidade.

Nossa análise das obras terá um caráter conteudístico, embora não desprezemos suas características formais, iremos nos ater à constituição dessas produções dentro da questão que privilegiamos nessa pesquisa, que é a brasilidade.

2 A QUESTÃO DA BRASILIDADE

O constante aspecto primaveril das árvores, das várzeas, das montanhas, do céu, de tudo que nos cerca, imprimiu, por outro lado, em nosso senso estético as duas qualidades que melhor o distinguem: a efusão lírica da poesia, o colorido vivo da paisagem na pintura. Lirismo e paisagem são, destarte, as notações mais vivazes de nossa capacidade artística.

Silvio Romero

2.1 – ORIGEM E SIGNIFICAÇÃO

Nossa análise de termos como nacionalismo, patriotismo e brasilidade tem o objetivo de estabelecer as áreas de conceituação desses vocábulos – partindo do âmbito mais geral até a sua particularização e os limites que serão demarcados nesse estudo, sobretudo no domínio em que esses vocábulos serão utilizados no texto.

Quando nos referimos a nacionalismo e patriotismo estamos fazendo uma relação de pertencimento a um determinado lugar geográfico. Entretanto, uma verificação mais apurada nos mostra que essa visão embasada no senso comum nem sempre é pertinente. Ambos os termos se inscrevem na esfera da ideologia que, embora tenha sido criada posteriormente, acabou abarcando os dois primeiros.

O termo ideologia nasceu na França no final do século XVIII e inicialmente estava relacionado ao estudo “da origem e da formação das idéias”.¹ Designava também um conjunto de valores e princípios que assinalavam determinada visão e ação sobre o mundo.

Atualmente, a ideologia tem um sentido negativo, sobretudo devido à crítica formulada por Karl Marx e Friedrich Engels. Nessa perspectiva, a ideologia é associada à manutenção de uma superestrutura que mantém oculto o domínio de uma classe sobre outra, e estabelece a verdade da parte dominante como representação da verdade geral. Para esses dois cientistas políticos, a ideologia relaciona-se com a dominação política de um grupo sobre outro.

Compreendendo esse dado de domínio mais amplo, devemos desvelar as nuances que distinguem as idéias de nacionalismo – que se constitui num âmbito mais geral, e de patriotismo – que se localiza num âmbito mais específico sob o domínio de um lugar específico.

O nacionalismo está relacionado à idéia de nação. Historicamente, as primeiras nações foram constituídas durante as monarquias absolutas e se configuraram a partir da unificação de diversos feudos e condados através da figura de um rei e de vários territórios “num mesmo corpo político”.² O termo está relacionado à noção de estado que pode ser descrita como o estabelecimento de uma determinada cultura, formulada por um grupo de indivíduos, que se fundamenta sobre um passado, uma origem étnica, uma língua, uma religião e uma cultura comum, situadas num mesmo espaço geográfico. Trata-se de um conceito unificador, de caráter mais geral, fomentado a partir da idéia de uma cultura

¹ Japiassu, Hilton e Marcondes, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro, 1990. p. 127.

² Kujawski, Gilberto de Mello. *Patriotismo e nacionalismo*. São Paulo. Massao Ohno Ed., 1997. p. 11.

comum mais do que de um território comum. Isto significa que o nacionalismo não está necessariamente vinculado à idéia de um lugar específico; sua concepção tem contornos mais gerais que se circunscrevem sobretudo ao caráter cultural.³

Nesse sentido, o patriotismo incorre num aspecto inverso, estando conectado a um sentimento pessoal, de amor à pátria, ao solo natal, de cada indivíduo em relação à terra em que nasceu. Assim, seria comum o sentimento de identificação entre o indivíduo e sua pátria, entre o indivíduo e sua terra - presentes nessa assertiva “meu amor à pátria como a mim mesmo”.⁴ O patriotismo se constitui em um projeto de produção comum e, principalmente, de identidade, que se estabelece de maneira individual e no âmbito do lugar.

Especificando ainda mais, tem-se o conceito de brasilidade. De acordo com o dicionário de Aurélio Buarque de Holanda, a brasilidade é uma propriedade distintiva do brasileiro e do Brasil, tem relação com brasileirismo. Pode ser descrita como um caráter próprio dos que aqui nasceram e, por isto, possuem como característica comum o amor ao país.

O termo brasilidade só aparece no século XX. Podemos considerar, então, a palavra brasiliana como sua antecessora. Segundo Antunes Paranhos,⁵ foi Araújo Porto Alegre o “inventor da palavra brasiliana, hoje tão divulgada e até empregada por uma grande editora para designar a série de publicações que se refere ao nosso país...”. A primeira vez que um termo de significado similar apareceu foi na obra de Araújo Porto Alegre, quando este editou uma série de livros cujo tema eram as coisas do Brasil, às quais chamou de

³ Essa conotação pode ser vista na história da humanidade, tanto no caso histórico dos judeus, que se constituem como uma nação mesmo sem um território comum, quanto no de alguns povos que, mesmo quando migram, mantêm o lastro de sua identidade original.

⁴ Kujawski, Gilberto de Mello. *Patriotismo e nacionalismo*. São Paulo. Massao Ohno Ed., 1997. p. 15.

brasileiras. Esse livro fazia uma referência à questão do nacional e tinha como objetivo implementar o conhecimento do país.

Historicamente, a definição de brasilidade se relaciona à ideologia nacionalista. Entretanto, numa outra perspectiva, o termo nos revela que este está mais vinculado à idéia de pátria em sua conexão e identidade com a terra e todas as conseqüências daí advindas – como a noção de pertencimento e sensações inerentes a essa conexão, do que a uma idéia de âmbito mais geral. Nesse sentido, o uso do termo nacionalismo neste trabalho estará relacionado a uma idéia mais geral e globalizante – de identificação entre um indivíduo e uma cultura. O patriotismo estará conectado à idéia de proximidade com o solo, além da idéia de cultura, enquanto que a brasilidade especializaria ainda mais essas relações, estaria submetida a uma especificidade que necessariamente relaciona as noções de identidade cultural entre os indivíduos e essa terra específica - o Brasil.

Assim, tanto o patriotismo quanto à brasilidade incorporam idéias de contigüidade que os aproximam do indivíduo, revestindo-se de aspectos ligados ao sensível e à percepção da realidade, e todos os mecanismos fisiológicos de sua apreensão, como a visão, o tato, o paladar, o olfato e a audição.

No caso brasileiro, o debate sobre a nacionalidade, que é sempre incluído na tentativa de condução do geral para o particular, em seu sentido mais geral sofre uma grande variação de abordagens, que se localizam ora na questão geográfica, ora na questão étnica, ora nas referências históricas ou ainda psicológicas. Esses diversos matizes mostram a complexidade do tema, que além disso varia também de acordo com a época, o local e os indivíduos que o formulam.

⁵ Paranhos, Antunes. *O pintor do Romantismo* (Vida e obra de Manoel do Araújo Porto Alegre) Porto Alegre e Rio de Janeiro, Zélio Valverde Ed., 1943.

Existe na noção de nacionalismo um paradoxo localizado na tentativa de unificar as diferenças, de generalizar e de aplicar caracterizações pertinentes a apenas uma das partes e considerá-las pertinentes e comuns ao todo.⁶ Desse modo, estas características passam a ser compreendidas como inatas e essenciais e não como uma construção simbólica. Por outro lado, quando se aborda o problema, no caso do Brasil, ele se apresenta como indagação, como um tema em aberto, permanentemente reformulado e re-buscado. Pode-se constatar essa realidade pela quantidade de trabalhos, monografias, teses e artigos sobre o assunto.

Tanto a problemática da brasilidade quanto aquelas referentes a qualquer tipo de nacionalismo estão relacionadas a uma idéia de identidade coletiva, como representações mentais, construções que se consolidam historicamente a partir de um passado e de um destino em comum entre os indivíduos que, via de regra, dividem um mesmo espaço geográfico.

“As transformações no entendimento e na utilização do conceito de nacionalismo foram definidas pelos problemas que cada nação enfrentou ao procurar a realização de um destino comum, que proporcionasse à sua população uma auto-identificação e um sentido de pertencimento.”⁷

As idéias que se relacionam ao nacionalismo trazem em si o conceito de identidade, que se constitui tanto no âmbito externo quanto interno. No primeiro caso, ela se relaciona às diferenças entre os povos, enquanto no segundo demarca as igualdades e similitudes entre os homens de uma mesma nação. Assim, toda identidade nasce destes dois

⁶ Oliveira, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo, Brasiliense, 1990. p. 8 ss.

⁷ *Ibid.*, p.11.

movimentos pendulares, de uma distinção entre os que não a compartilham, e uma equidade entre aqueles que a dividem.

Psicologicamente este ideário é preenchido por sentimentos de raízes mais primitivas, que se estabelecem em nossa relação com o outro e com a realidade contingente. De acordo com Dante Moreira Leite essa experiência se configura em duas atitudes opostas: a admiração que resulta na aceitação de outro grupo ou a estranheza que se encaminha para o desprezo e a recusa⁸ do outro. Com respeito às emoções, essas relações podem ser explicadas pela sensação de segurança que o homem possui diante do conhecido enquanto que de lado oposto, existe uma desconfiança diante do que ainda não se conhece ou do novo.

Por vezes essas relações entre o indivíduo e seu grupo ocorrem de maneira inversa, causando sérios problemas e vários conflitos na história da humanidade. Às vezes, o indivíduo sente desprezo pelo próprio grupo, um fato que resulta na xenofilia; outras vezes a rejeição é dirigida ao grupo estranho, ocasionando a xenofobia. Ambas são perigosas porque desencadeiam relações de ódio e de beligerância.

A brasilidade se configura, então, como uma construção a partir da ambiência e da relação entre esta e os aspectos sensoriais dos indivíduos. Assim, a homogeneidade cultural é resultado de uma invenção e a brasilidade uma de suas criações.⁹ Significando que se sentir brasileiro é uma construção, que não consiste absolutamente de algo natural – é um artifício que se desenvolve a partir de algumas contribuições simultâneas, explícitas ou implícitas ao longo de nossa história, seja através das leis, da linguagem, da mitologia, da religião ou das manifestações artísticas.

⁸ Leite, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. S. P., Biblioteca Pioneira de Ciências Sociais, 1969.

⁹ Sobre o assunto ver Hermano Vianna. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

2.2 – O NACIONALISMO BRASILEIRO

O surgimento das Ciências Sociais no século XIX - que se ocupam das questões relativas ao nacionalismo, se caracteriza pela tentativa de fundamentá-las já em sua origem com um estatuto científico, o que em última instância as articula como verdades absolutas. Essa afirmativa é importante para compreensão de como as teorias sociais influenciaram as mentalidades durante esse período, uma vez que, nesse momento, a ciência adquire uma perspectiva dogmática.

Existe uma parte significativa dessas ciências que se ocupa da questão da identidade nacional e das características de cada povo ou sociedade, procurando entender a existência das diferentes sociedades sob uma vertente positivista que se configura nas relações de causa e efeito dos fatos. Não foi diferente na sociedade brasileira. Inúmeros autores apresentaram estudos sobre a cultura nacional, entre esses destacamos Sílvio Romero, Euclides de Cunha e Nina Rodrigues, no século XIX.

Segundo Renato Ortiz, os três autores podem ser considerados como precursores das Ciências Sociais no Brasil.¹⁰ Apresentam uma concepção de brasilidade¹¹ fundamentada sobre o meio e raça como categorias determinantes da realidade brasileira.

Numa perspectiva mais afastada, podemos identificar as teorias e ações relacionadas ao ideário a respeito da brasilidade no século XIX – como tributárias de duas vertentes. Na primeira metade do oitocentos, essas teorias tinham um cunho romântico, na segunda metade, existia o domínio teórico do caráter positivista-determinista.

¹⁰ Ortiz, Renato. *Cultura brasileira x Identidade nacional*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1986. p. 13.

¹¹ Embora o termo ainda não existisse, eles estavam pensando num nacionalismo próprio do Brasil.

Dante Moreira Leite identifica a essência do nacionalismo brasileiro com o romantismo. Aqui vale um esclarecimento: o romantismo não é um movimento unitário, existem várias correntes em sua configuração. Nesse sentido, o romantismo brasileiro não se alinha com o modelo dos primeiros românticos da escola de Jena,¹² de caráter simultaneamente emocional e desmedido – com pendor metafísico, que perpassam necessariamente o problema do espírito frente ao mundo. Alinha-se com o romantismo de caráter cultural, ligado a uma “segunda geração” de teóricos e autores simultaneamente relacionados a um ideal iluminista como Johann Wolfgang Goethe, Johann Gottfried Herder ou Jean-Jacques Rousseau. Nessa perspectiva, alinham-se a uma visão idílica da natureza e com uma forma de civilização inspirada na pureza primitiva dos povos.¹³

Segundo Lucia Lippi,¹⁴ era o modelo de Herder que estaria em voga no Brasil, formulando um romantismo calcado sobre questões como o passado comum de um povo, sobre suas construções culturais, sobre seu folclore e, sobretudo, sua autenticidade. O ponto de destaque desse movimento era o resgate do passado dos primeiros habitantes de uma nação, que se revestiria de características simultaneamente míticas e modelares. Esse povo seria mais puro, mais original e representaria o verdadeiro caráter da nação, ainda não ‘contaminada’ pelo contato com outros povos e por outras culturas que fatalmente mudariam sua constituição primitiva.

Portanto, algumas das idéias relativas ao nacionalismo no séc. XIX buscam construções que configurem e legitimem sua unidade nacional, primeiro no presente, depois na história de seu passado e finalmente nos mitos. No caso de nosso país,

¹² Cidade onde os primeiros românticos como Schlegel e Novalis formularam as idéias iniciais do romantismo, reconduzindo a idéia do mito e das dimensões do irracional e ilimitado ao pensamento romântico.

¹³ Ver Lucia Lippi Oliveira. Op. cit.

identificou-se esse primeiro habitante, o elemento original dessa construção de mitologia, com a figura do índio - que se constituiria no elemento telúrico de nossa ancestralidade e que, simultaneamente, se articularia com o ideal romântico exposto por Rousseau na figura do bom selvagem.

Ocorre que esse índio habitava o lugar, mas não o país, por isso mais tarde houve a necessidade de criar uma nova mitologia, identificando o país com as suas três raças formadoras: o branco, o negro e o índio.

Esse mito se consolidou no imaginário e no pensamento nacional e permanece ainda em nossa mentalidade, como podemos constatar nesse texto do artista Hélio Oiticica, escrito em 1968, após um ano da exposição da 'Nova Objetividade Brasileira', em que explica sua intenção com a obra "Tropicália".

"... na verdade quis eu com a Tropicália criar o mito da miscigenação - somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo - nossa cultura nada tem a ver com a européia, apesar de estar até hoje a ela submetida: só o negro e o índio não capitularam a ela ... Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita européia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia de nossa terra, que na verdade são as únicas significativas, pois a maioria dos produtos da arte brasileira é híbrido, intelectualizado ao extremo, vazio de um significado próprio."¹⁵

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Oiticica, Hélio. "Tropicália" in *Aspiro o Grande Labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986. p. 108.

Esse arcabouço inventado, travestido de mitologia e lenda revela um pouco sobre a corrente ideológica que até hoje se constitui no pensamento brasileiro acerca de nossa origem cultural, que se mostra bastante profunda e enraizada.

Euclides da Cunha, Nina Rodrigues e Sílvio Romero, considerados por Renato Ortiz como “cientistas sociais”, apresentam uma interpretação do Brasil calcada sobre outros parâmetros. Para os três primeiros, os fenômenos do país estariam determinados pela geografia e pela raça. Segundo Ortiz:

“A compreensão da natureza, dos acidentes geográficos esclarecia os próprios fenômenos econômicos e políticos do país. Chegava-se, desta forma, a considerar o meio como principal fator que teria influenciado a legislação industrial e o sistema de impostos, ou ainda, que teria sido elemento determinante na criação de uma economia escravagista. Combinada aos efeitos da raça, a interpretação se completa (...) A história brasileira é, desta forma, apreendida em termos deterministas, clima e raça explicando a natureza indolente do brasileiro.”¹⁶

Tratamos aqui da obra de Sílvio Romero, porque seu trabalho privilegia o aspecto cultural quando busca determinar o caráter brasileiro.

A obra de Sílvio Romero foi escrita com a perspectiva de mostrar a “individualidade ideal de uma nação”¹⁷ a partir de sua literatura, entendida como uma forma de expressão da nacionalidade. Logo, está sob a égide da cultura - sob uma perspectiva geral. Tal como as outras histórias de caráter mais geral - a história literária do período também estava investida de métodos que a aproximavam das ciências naturais, na medida em que pretendia

¹⁶ Ortiz, Renato. Op. cit. p. 16.

uma visão objetiva do fenômeno investigado, fundamentada em aspectos empíricos e verificáveis. Nesse sentido, era ponto central de sua análise as idéias relacionadas a um ideário de progresso e de civilização retiradas do projeto iluminista.

Na introdução de seu livro, Sílvio Romero afirma que a literatura brasileira¹⁸ é resultado de “três fatores fundamentais: o meio, a raça, as correntes estrangeiras”.¹⁹ Para ele, a cultura de um povo se origina da combinação desses três fatores nas suas mais diversas criações espirituais.

Nesse trabalho nos deteremos apenas na questão do meio, embora reconheçamos que a questão raça também tenha um papel substancial em nosso panorama cultural. Nesse aspecto, devemos estar atentos para a mitologia das três raças formadoras, que se constitui ainda num mito muito presente em nossa vida cultural – como podemos ler no texto de Hélio Oiticica, anteriormente apresentado.

Nesse arcabouço teórico, Sílvio Romero avalia o meio e a raça como fatores permanentes e essenciais, porque constituem o “organismo e a alma”²⁰ da literatura; enquanto considera a influência estrangeira como variável externa, o fator móvel e mutável dessa relação de forças que compõem a nacionalidade.

Para Sílvio Romero, o meio é um fator inseparável da natureza e seu ambiente, incluindo-se nele todas as variáveis como: temperatura, clima, geologia e acidentes geográficos.

¹⁷ Ventura, Roberto. “História e crítica em Sílvio Romero”. In Romero, Sílvio. *Compêndio histórico da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Imago, 2001.

¹⁸ O autor utiliza a literatura como substrato teórico e estende sua reflexão acerca da produção literária às demais produções do país, identificando nela características que compõem o caráter de nossa gente e do nosso espaço. Quando o autor se refere à literatura brasileira existe uma particularização, uma singularidade que interpretamos como uma aproximação do termo brasilidade, embora este vocábulo não existisse ainda no século XIX.

¹⁹ Romero, Sílvio. *Compêndio histórico da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Imago, 2001. p. 23.

²⁰ Idem, p. 24.

No caso do Brasil, Silvio Romero reconhece a diversidade climática devido principalmente a sua ampla extensão territorial. Entretanto, avalia que apesar dessa multiplicidade existe uma simetria, um equilíbrio nas terras brasileiras inexistente em outros países, tanto da América quanto da Europa. Desse ponto de vista, atribui uma posição de diferença em relação tanto à centralização dos países europeus quanto à descentralização da América Latina. Para Silvio Romero, a singularidade do nosso país está ancorada na possibilidade de unidade na multiplicidade.

O ponto chave da reflexão de Romero é a atribuição da unidade nacional como conseqüente ou paralela à própria unidade do território. Assim, nessa visada sobre o país, Romero considera que

“... a união brasileira, antes de ser uma dádiva da história política, era já uma exigência da natureza; mas essa unidade não é incompatível com a variedade, que a própria extensão do país, dividida em trinta ou quarenta zonas geográficas diversas, é a primeira a indicar e a impor”.²¹

O autor pondera ainda que o meio se constitui como principal influenciador da atividade econômica do país e responsável por sua divisão em zonas “mineiras, cafeeiras, açucareiras, criadoras ou extrativas”²² e também da atividade estética, que é a que nos interessa mais fortemente.

Assim, aponta a natureza como um dos aspectos mais distintivos do país, através da variedade e beleza das suas regiões, que invocam os talentos a se apresentarem, afirmando:

²¹ Idem, p. 27.

²² Idem, p. 28.

“São Luís do Maranhão até além das fronteiras do Brasil surge o panorama da mata marítima, a mata que entra pelo mar ou o mar que entra por ela adentro.”²³ e ainda:

“Em terra, a prodigiosa mutabilidade dos aspectos do céu e do solo escapa a qualquer definição. A região dita da mata, ao longo da zona marítima, é variadíssima de feições. Outeiros, campos, trechos de florestas, serras, cascatas, rios, riachos, vales, encostas e descalvados, de tudo se encontra, e cada trecho tem a sua fisionomia.”²⁴

Essa intensa variedade, segundo Sílvio Romero, tem para as artes duas conseqüências: na literatura a existência de uma “efusão lírica” e na pintura o “colorido vivo da paisagem”, avaliando que “lirismo e paisagem são, destarte, as notações mais vivazes de nossa capacidade artística”.²⁵

Por outro lado, o escritor também propaga a idéia de que o homem é influenciado diretamente pelo meio, numa perspectiva determinista de que o meio define o homem.²⁶

Nesse sentido, atribui ao clima diferenciado e tropical do país, excessivamente úmido e quente, a causa do temperamento “bilioso”²⁷ do homem brasileiro. Esses fatores climáticos, na versão de Sílvio Romero, são os responsáveis pela condição negativa dos seus habitantes, considerados por ele como “anêmicos, apáticos, achacados em qualquer

²³ Idem, p. 29.

²⁴ Idem, p. 30.

²⁵ Idem, p. 32.

²⁶ Idem, *ibid.*

²⁷ Para fazer essa afirmação, Sílvio se apóia na ciência do período – na opinião de médicos, geógrafos e higienistas.

grau de desarranjos hepáticos”.²⁸ Assim, os habitantes do sertão ou do extremo sul teriam um temperamento comprometido e determinado pelo clima de sua região.

O segundo fator que, segundo Sílvio Romero, define a nacionalidade é a raça.

O escritor considera que dentre os elementos “étnicos” que compõem o povo brasileiro: o português, o índio e o africano, apenas o primeiro possui uma cultura que se pode configurar como civilizada. As duas outras são por ele consideradas inferiores. E o elemento português, que ele considera superior, se viu transformado, segundo ele, “pela ação do meio e pelo cruzamento com os índios e com os africanos, cruzamento produtor de mestiços de todos os graus que formam a grande maioria da população brasileira”.²⁹

Considerando este fato como uma desvantagem, Romero acredita que a solução se encontra no “planejamento” dessas ligações entre as várias raças que compõem o panorama racial brasileiro – para formar um povo indiferenciado e mestiço³⁰ com predomínio da raça branca.

Romero foi um porta-voz dessa mentalidade do séc. XIX, de caráter positivista determinista, que pretendia ser objetiva, científica e analisar cada fato em suas relações de causa e efeito. De maneira geral, esse pensamento sobre o país tinha uma feição profundamente negativa.³¹

²⁸ Romero, Sílvio. Op. cit., p. 40.

²⁹ Idem, p. 47.

³⁰ Sílvio Romero prega uma idéia de unidade racial. Sua teoria tem um caráter eminentemente racista uma vez que, em seu entender, em todos esses cruzamentos deveria haver o predomínio do elemento branco. Para que houvesse a unidade proposta por ele, as ligações entre os “dois povos inferiores” – negros e índios -- deveria ser evitada, para que mais tarde houvesse uma “natural diminuição destes [negros e índios], e se dêem, ao contrário, em escala cada vez maior com indivíduos da raça branca”. Esse trecho pode ser lido no livro já citado, p. 59. Essa teoria do escritor é conhecida como branqueamento.

³¹ Esse pessimismo, essa visão negativa do Brasil, era uma das características dos pensadores que articulavam a questão da identidade nacional no final do oitocentos brasileiro. Desse modo, a teoria da mestiçagem estava em sintonia com a elaboração mental dos pensadores daquele período. Cf. com Renato Ortiz. Op. cit.

A mestiçagem se consolidou na cultura nacional em fins do século XIX, e estava no âmbito das idéias positivistas que caracterizavam a identidade de um país a partir de modelos fundamentados em questões geográficas ou raciais. Dentro dessa lógica, havia uma causalidade de caráter maniqueísta que identificava causas e efeitos sempre a partir de dados factuais, que eram interpretados como verdades absolutas. Portanto, não se tinha em conta que a apreensão destes já continha uma versão intrínseca norteadada por uma ideologia que determinava seu caráter.

Assim, a miscigenação era simultaneamente um dos fatores de identidade do país e causa de seu atraso. Isto é, segundo essa mentalidade a mistura de raças era vista como uma forma de degeneração e de enfraquecimento das espécies.

Ao grande percentual de índios, negros e mestiços em nossa população,³² era imposta a responsabilidade pelo atraso e desatualização do país frente às nações civilizadas. Deve-se ressaltar que esse pensamento tinha no século XIX um estatuto pseudo-científico que só foi inteiramente superado no século seguinte.

O pensamento de Silvio Romero a respeito do Brasil apresenta uma negatividade e um caráter reacionário que não tem mais lugar nesse momento intelectual, superados pela antropologia cultural mais atualizada. Entretanto, alguns dos fatores que ele levanta, sobretudo com respeito ao modo como a arte vê o país, são ainda hoje relevantes. Vários artistas apresentam a idéia de Brasil a partir da natureza, principalmente os pintores paisagistas, que o fazem a partir do local e da paisagem, enfim, do meio em que estão inseridos.

Durante o século XX, a tendência positivista arrefeceu e vimos o surgimento de cientistas sociais como Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freire, Alfredo Bosi, Renato

Ortiz e Hermano Vianna, que continuaram pensando o Brasil e a questão da identidade a partir de uma reflexão de base cultural.

Dentre esses teóricos, Hermano Vianna produz uma antropologia mais recente, em que discute a invenção da mitologia brasileira e da teoria da miscigenação. Investiga em seu livro *O mistério do samba*³³ sobretudo o momento em que essa mestiçagem deixou de ser uma característica negativa de nossa identidade, como no final do século XIX e início do XX, e se transformou em algo singular e de caráter positivo – “em uma invenção da tradição”.³⁴

Hermano Vianna realizou um estudo acerca de uma mudança que se estabelece pelos anos 20 e que altera o foco de visão de mestiçagem.³⁵ Esta deixa de ser vista como negativa, passando a algo de positivo e que agrega em si a idéia de uma singularidade, de um jeito de ser próprio do brasileiro, calcado sobre essa herança mestiça. Ele identifica essa mudança de foco com a “transformação do samba em ritmo nacional brasileiro, em elemento central para a definição da identidade nacional, da brasilidade”.³⁶

Interessa-nos neste estudo a questão das três raças formadoras de brasilidade, tão cara em nossa identidade cultural. Assim diz Hermano Vianna:

“O mistério do samba está ligado a outros mistérios brasileiros, tão centrais como o próprio samba para o debate sobre a definição da identidade nacional no Brasil. (...) O mistério da mestiçagem (...) tem para os estudos sobre o pensamento brasileiro a mesma importância e a mesma obscuridade do mistério do samba para a música

³² Ver Renato Ortiz. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo. Brasiliense, 1985.

³³ Vianna, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar/ UFRJ, 1995. p. 20 e ss.

³⁴ *Idem*, p. 20.

³⁵ Este texto originalmente foi a tese de doutorado do autor, defendida em 1994, na UFRJ – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Nacional.

³⁶ Vianna, Hermano. *Op. cit.*, p. 27.

popular no Brasil. Como pode o fenômeno da mestiçagem, até então considerado a causa principal de todos os males nacionais (via teoria da degeneração), 'de repente' aparecer transformado (...) na garantia de nossa originalidade cultural e mesmo na nossa superioridade de civilização tropicalista?"³⁷

Perpassando essa idéia está o ideário de construção de uma identidade inventada e abrangente, que a tudo agrega, como é o caso da brasilidade, "um exemplo de invenção da tradição ou de fabricação de autenticidade brasileira..."³⁸ e que adquire um status de autenticidade.

O autor atribui a Gilberto Freire essa mudança no caráter da mestiçagem.

"... O Brasil passou a ser definido como a combinação, mais ou menos harmoniosa, mais ou menos conflituosa, de traços africanos, indígenas e portugueses (...). A cultura brasileira, mestiçamente definida, não é mais causa do atraso do país (...) é a garantia de nossa especificidade."³⁹

A mestiçagem vista como o único elemento de criação, singularidade da cultura nacional, assim como a questão da intensidade da nossa natureza tropical, seu exotismo e exuberância passaram a ser vistos como algo de original e único que nos diferenciava dos outros. Único elemento de autenticidade.

Segundo Roberto Moreira,⁴⁰ a questão da identidade nacional sempre foi debatida por nossos intelectuais, embora nem sempre de maneira explícita. Essa recorrência decorre

³⁷ Idem, p. 30.

³⁸ Idem, p. 35.

³⁹ Idem, p. 56 e 57.

⁴⁰ Moreira, Roberto. Internet- <http://www.so.unb.br/roberto/index.htm> Originalmente este artigo foi apresentado como palestra na Universidade Católica de Brasília em 1996 e publicado nos *Cadernos da*

da tarefa de “compreender e explicar o país, produzindo interpretações que procuravam responder aos desafios da sociedade que estudavam”.⁴¹ Para isso utiliza-se das mais variadas temáticas possíveis, desde aquelas relacionadas à interferência dos meios físicos até as que se fundamentavam na questão racial, que caminham de um pessimismo absoluto ao ufanismo. Teorias que o analista divide em dois grandes grupos configuradores: um “referente ao estrangeiro” e outro centrado na “diversidade interna”, e que correspondem às categorias da identidade – a externa e a interna – já expostas anteriormente.

Devemos concordar com Roberto Moreira quando o autor assinala os motivos pelos quais há uma resistência e mesmo uma crítica ao tema da brasilidade.

“Critica-se a teoria da identidade. Há sempre uma certa atitude de depreciação ou de menosprezo pelo tema, como impertinente ou superado, porque a categoria identidade seria algo hegeliano, idealista, conservador. ... Quando se fala de identidade nacional as críticas são ainda maiores, porque esta noção remete às idéias nacionalistas que podem conduzir a formas de racismo e xenofobia, ao imperialismo e à guerra. Mais ainda, a idéia de identidade nacional seria criticável porque as formulações a respeito tendem a se transformar em manipulação ideológica, com fins políticos, portanto sem valor científico, visando reforçar o Estado em favor das classes dominantes, pela dissolução das diferenças, forjando uma unidade inexistente e reificando algo que é simbólico e historicamente construído.”⁴²

Católica no ano seguinte, fragmento da tese de doutorado *Identidade e Pensamento Social no Brasil*, defendida em 1993 na Universidade de Brasília, que analisa a questão da identidade nacional e da cultura brasileira

⁴¹ Idem.

⁴² Idem.

Entretanto, apesar das críticas assinaladas, existe ainda a necessidade de um olhar atento para esta problemática, a brasilidade ainda não mostra uma visibilidade que permita uma caracterização mais precisa. Talvez isso decorra de uma impossibilidade de sua própria constituição como uma unidade permanente.

Dois tipos de dados caminham paralelamente na construção da noção da identidade. Um deles é o histórico, o outro se encontra na área da cultura. Enquanto os referenciais da história se relacionam ao passado e são elementos já constituídos, os subsídios culturais são móveis, ainda estão em andamento, conectam o presente ao passado e ao futuro. Como consequência, além da procura e da busca da identidade brasileira, existe um outro fato pertinente, que é a idéia de que esta identidade ainda está em processo, como um projeto em permanente execução.

A brasilidade se conjuga no esforço de escolher os elementos culturais que melhor se prestem a sistematizar as concepções de igualdade e de unidade, de responder a indagações sobre quem somos ou o que pretendemos como nação.

Nesse sentido, fica claro que a brasilidade é uma construção teórica, uma invenção que necessita de símbolos que a representem. Para que essa construção seja bem-sucedida, é fundamental que se configure como autêntico algo que foi construído ao longo do tempo.

Hermano Vianna chama esse processo de “fabricação de autenticidade brasileira”;⁴³ um processo no qual é necessário que se naturalize o artifício, através de criações de mitologias, de mudanças de um passado – para que este pareça algo naturalmente existente. Hermano explicita esse pensamento do seguinte modo:

“como todo processo de construção nacional, a invenção da brasilidade passa a definir como puro ou autêntico aquilo que foi produto de uma longa negociação. O autêntico é sempre artificial, mas para ter ‘eficácia simbólica’, precisa ser encarado como natural, aquilo que ‘sempre foi assim’ ...”⁴⁴

Foi assim com o samba, que inicialmente se constituía como a música de um determinado grupo, mas que depois de um certo período de embate passou a ser uma categoria musical na qual os brasileiros se incluem de maneira natural e aceitam como um ritmo tipicamente nacional. É assim também com a pintura de paisagem, da qual todos se sentem donos.

2.3 – A IDÉIA DA BRASILIDADE NA ARTE

Subjacente à construção de uma idéia de brasilidade perpassa uma intencionalidade que integra vários dos movimentos e projetos culturais do país. Seja implicitamente, como nos projetos civilizatórios postos em prática no século XIX, em que se inclui a formação da Academia de Belas Artes; porquanto a idéia de Brasil⁴⁵ ainda não estava amadurecida em um estatuto de nação independente, o país era ainda uma colônia portuguesa; seja explicitamente, como no Modernismo Brasileiro e ainda na exposição da Nova

⁴³ Vianna, Hermano. *Op. cit.*, p. 35.

⁴⁴ *Idem*, p. 152.

⁴⁵ Nesse momento o Brasil ainda não tinha sua unidade garantida; era necessária uma sedimentação do sentimento de pertencimento de um povo a uma pátria.

Objetividade Brasileira, em que existiam projetos de discussão a respeito de uma imagem ou de uma arte no país.

Especificamente durante o século XIX houve uma alteração⁴⁶ nos valores da brasilidade em voga naquele período. A Missão Artística Francesa que chegou ao Brasil para implantar a Academia integrou-se aos esforços de construir uma nova civilização, mais de acordo com o espírito racional do iluminismo que via a história como um fator de ciência e racionalidade.

Este espírito, no Brasil, assumiu um caráter híbrido e paradoxal, na medida em que juntava sistematicamente a prática neoclássica a um romantismo com características clássicas, isto é, simultaneamente buscava temas em passagens do país e as transformava em atos heróicos, em “momentos” representados de maneira clássica.

Pinturas de grande formato, como as de Pedro Américo e Vítor Meirelles, atendiam a essa demanda. Era nessa pintura histórica que os pintores oficiais tentavam criar uma imagem brasileira, não calcada sobre a realidade, mas sobre um ideal construído e representado de maneira grandiosa e segundo um ideário europeu de civilização, no qual o Império Brasileiro se baseava. Era o Brasil oficial e acadêmico que nessas telas construía um projeto de pátria⁴⁷ que, naquele momento, investia na criação de uma imagem que fornecesse ao povo a idéia de uma nação ideal e unida.

⁴⁶ Estamos nos referindo à pintura histórica – que inicialmente daria conta desse passado mitológico e idealizado como forma de inventar um país de passado comum. Na segunda metade do século, existe uma mudança nesse perfil e alguns artistas começam a valorizar e representar o país de maneira realista - tendo como temática não mais um passado distante, mas o presente.

⁴⁷ Naquele momento a unidade territorial brasileira não era ainda definitiva, ainda estava se constituindo, em meio a algumas revoltas e lutas internas que, mesmo sem a dimensão das grandes rebeliões civis, deixavam uma atmosfera de incerteza.

Entretanto, Araújo Porto Alegre já preconizava, em meados do século XIX, a necessidade de se retratar a paisagem do Brasil, o que equivale dizer: o país real. Defendia Porto Alegre que “Os nossos paisagistas devem ser americanos, porque da natureza da América e particularmente da do Brasil é que tirarão a sua glória e o seu pão.”⁴⁸

Essa pintura da natureza brasileira de maneira mais realista só aconteceria algumas décadas mais tarde. Gonzaga Duque chegou a assinalar em seu livro *Arte brasileira*, escrito inicialmente em 1888, que havia um falseamento da paisagem e da “expressão local”.⁴⁹

Alguns pintores abandonaram seus estúdios e, num procedimento análogo aos paisagistas da Escola de Barbizon, passaram a pintar ao ar livre; a ter como tema a paisagem, a natureza-morta com as frutas e as flores brasileiras, a luz e as cenas do cotidiano nas quais se incluía uma perspectiva de construção e de reconhecimento, com a intenção de captar e reproduzir “cor e ar locais”.

Pintar paisagens era estar em sintonia com o Brasil em sua realidade local, e, simultaneamente, oferecer alternativas à pintura fixada pelo ensino oficial, que hierarquizava as telas de acordo com sua temática.⁵⁰ Essa prática de pintura paisagística estava mais claramente vinculada a uma representação realista do que à problemática da brasilidade.

Por outro lado, a pintura histórica apresentava uma perspectiva idealizada do país em cenas de batalhas e marcos da história nacional, como a primeira missa ou a coroação de D. Pedro I.

⁴⁸ Araújo Porto Alegre Apud Alfredo Galvão. *Manuel do Araújo Porto Alegre. Separata Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 1959. p. 41.

⁴⁹ Duque-Estrada, Luis Gonzaga. *Arte brasileira*. Rio de Janeiro, Hombaerts e Cia., 1888. Reeditado em 1995. p. 261.

Ambas as versões de representação se perpetuaram por várias décadas dentro da historiografia nacional. Os temas históricos e as paisagens foram explorados por diversos artistas como: Antonio Parreiras, Eliseu Visconti, Lucílio e Georgina de Albuquerque, Rodolfo Amoedo, entre outros. Esses artistas, que viveram até as primeiras décadas do século XX, continuaram com uma produção, mesmo que mediada pelo realismo e pelo contato direto com a natureza, semelhante àquela desenvolvida na Academia Imperial de Belas Artes, uma fórmula que se cristalizou na arte nacional e se esgotou com o passar do tempo.

Nesse sentido, as questões relacionadas à representação de brasilidade eram mais visíveis no Modernismo Brasileiro, já no século seguinte. Nos anos 20 e 30 os artistas tinham um projeto cultural *a priori*, de criar uma imagética brasileira própria, atualizada segundo as vertentes da arte internacional. É esse o mote de artistas como Anita Malfatti, Vítor Brecheret, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Candido Portinari, entre outros.

Assim, começa a aparecer nas telas a representação do Brasil: das festas populares, das quermesses, de nossas casas do interior, das estações de trens, de nossas lendas mais caras, em que se misturam visões dos vários segmentos culturais que configuram o país.

Também no modernismo, o tema que definia a brasilidade estava relacionado à paisagem, à representação da terra, da flora e da fauna e também dos tipos brasileiros. Superada a primeira etapa de atualização estética em relação às correntes européias, o modernismo procurou fomentar uma imagem que conduzisse a um auto-reconhecimento.

⁵⁰ Voltaremos ao assunto em capítulo posterior, para entender essa afirmação à luz do contexto da arte acadêmica do período.

No caso do modernismo, existia já um predomínio do pensamento estético como fomentador da idéia de brasilidade. O manifesto antropofágico já se configura sobre esse domínio. Da poesia, mais do que o das ciências sociais, da intuição mais do que da razão.

Embora o Modernismo se constituísse inicialmente a partir de uma prática renovadora, contrária às produções tributárias do modelo acadêmico, sua fórmula imagética, tal qual aquela, também se esgotou em regionalismos, que nada mais eram do que a permanência de uma velha imagem.

Essa imagem, que inicialmente era moderna na década de 1920, na década de 1940 não se adequava mais ao contexto do país, que esperava uma industrialização e um ordenamento de base cada vez mais racional. Com a década de 1950, testemunha-se o surgimento das produções abstratas.

Hélio Oiticica foi um artista dessa produção abstrata. Entretanto, sua produção ganhou contornos próprios e diferenciados. Na década de 1960, propõe uma discussão acerca da brasilidade como um desenvolvimento lógico do trabalho que vinha desenvolvendo.

Nessa produção apresentava a brasilidade sob a ótica de uma cultura urbana e popular. Simultaneamente, Oiticica apresentava e colocava em xeque a questão da própria representação 'estratificada e exótica' da paisagem brasileira, mesmo que a partir de sua negação.

Nessa perspectiva, acreditamos que existam algumas questões de arte relativas à brasilidade que permanecem nas produções artísticas do país. É sobre elas que gostaríamos de nos deter nesse trabalho.

Dessa maneira, optamos por trabalhar com dois artistas cujas obras apontam para este sentido de brasilidade, que se constitui a partir de um lugar específico. Além disso, eles

apresentam também obras nas quais incide de maneira decisiva a questão do sensorial na relação entre suas produções e o espectador. Estes dois artistas são Estevão Silva e Hélio Oiticica. E talvez esse seja um fator, um caráter de nossa arte.

3 – A ARTE BRASILEIRA NO SÉCULO XIX

Todas as vezes que penso sobre as artes figurativas, lembra-me sempre que elas se fazem sob a cultura progressiva dos sentidos. Primeiramente a visão, pela arquitetura e pela pintura, depois o ouvido, pela música. E eu imagino que em um futuro remotíssimo por um refinamento de artistas 'blasés' haverá uma cultura do olfato e uma arte do cheiro."

J.R.

Dois acontecimentos marcaram a conexão cultural entre a prática artística e as tentativas de representação de brasilidade no país durante o século XIX: o primeiro foi a transferência da corte portuguesa para o Brasil e o segundo foi a chegada da Missão Artística Francesa, formada por um grupo de artistas conceituados, que vieram ao Brasil com a intenção de formar uma escola de arte.

A vinda desse grupo de franceses ao Brasil foi iniciativa de Antonio de Araújo e Azevedo, Conde da Barca, encarregado dos negócios públicos, que encomendou ao Marquês de Marialva, então representante de Portugal na França, a contratação de artistas e de artífices para implantação de uma escola de arte semelhante ao modelo acadêmico estabelecido na França. Essa arregimentação foi facilitada pela situação que estes artistas

estavam vivendo em seu país de origem, como simpatizantes do governo destituído de Napoleão.

Após mais ou menos um ano de negociações, os franceses desembarcaram no Rio de Janeiro, chefiados por Joaquim Le Breton. Além dele, participavam dessa Missão: Pedro Dillon, João Baptista Debret, Nicolau Taunay, Augusto Taunay, Augusto Henrique Victor Grandjean de Montigny, Simão Pradier, Francisco Ovide, C H. Levasseur, e L. S. Maunié; chegando ao Rio de Janeiro em 26 de março de 1816.

O processo de instalação da Missão e construção de uma academia no Brasil foi confuso pois não havia um compromisso formal, um contrato que vinculasse o grupo francês ao governo.¹ Por isso, a implantação da Academia Imperial só se efetivou de fato dez anos depois, no ano de 1826. Essa demora deve-se muito provavelmente à injunção de dois fatores: a intensidade das intrigas e a efetiva falta de condições econômicas do país para implementar o projeto de fundação de uma Academia Imperial de Belas Artes.

A vinda da Missão Artística Francesa e a implementação de uma Academia de Artes entre nós foi considerada por um extenso período de tempo como o “ponto de partida” na arte nacional.² Na verdade, os partidários dessa opinião faziam tábula rasa de toda a produção artística colonial, cuja função prioritariamente religiosa era considerada por eles, em comparação com a arte produzida pelos neoclássicos, como inferior e desprovida de

¹ Os episódios da chegada da Missão e sua instalação no Brasil podem ser encontrados no texto de Adolfo Morales de Los Rios. *O ensino artístico, subsídios para sua história – um capítulo 1816-1889*. Rio de Janeiro. S.e., 1938. Mário Pedrosa, “Da Missão à Semana de Arte Moderna” em *Acadêmicos e Modernos*. Textos Escolhidos III. São Paulo, EDUSP, 1998 e ainda em José Carlos Durand, *Arte Privilégio e Distinção, 1855 – 1985*. São Paulo, Perspectiva, 1989.

² Nesse sentido é importante ler os textos de Laudelino Freire. *Galeria histórica dos pintores do Brasil*. Rio de Janeiro, Oficinas Gráficas Liga Marítima Brasileira, 1914 e Argeu Guimarães, “História das Artes Plásticas no Brasil”, in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Congresso Internacional da História da América, Rio de Janeiro, vol. XIX, 1922.

estética. No texto apresentado no Congresso Internacional de História da América, Argeu Guimarães assim comenta a chegada da Missão Francesa:

“Aos franceses devemos o mais largo ensino acadêmico de grande arte. Durante os tempos coloniais, os nossos modestos artistas desconhecem, quase por completo, o gênio estético da humanidade em suas magníficas eclosões de toda a Europa.”³

Laudelino Freire⁴ considerava a Missão Artística Francesa como marco zero na historiografia da arte nacional. Em seu livro a respeito dos pintores e da pintura brasileira afirma que a constituição efetiva de uma arte brasileira só se realiza a partir da chegada do grupo francês, assinala ainda que as produções de arte anteriores à chegada da Missão Artística eram destituídas de valor.

Seguindo esse modelo de pensamento, o historiador apresenta uma periodização na qual fica clara sua posição, tanto em seu livro sobre História da Pintura no Brasil, quanto no texto apresentado por ocasião do I Congresso de História Nacional, em que discute o mesmo assunto, reafirmando suas considerações. Desse modo, divide a história da arte brasileira em duas grandes fases: a precursora e a histórica.

Para ele, a fase precursora se iniciou com a chegada de Maurício de Nassau em 1637 e se estendeu até a chegada dos artistas franceses em 1816 - o momento em que se iniciou a segunda etapa e que permaneceria até o momento em que escreveu seu texto.

³ Guimarães, Argeu. Op. cit., p. 458 e ss.

⁴ Freire, Laudelino. Op. cit.

Na primeira fase, o historiador não apresenta nenhuma divisão, por considerar que, nessa etapa, a colônia não apresentava recursos apropriados para o desenvolvimento de uma produção mais elaborada,⁵ afirma ainda que:

“tudo o que possuíamos ... não podia ser considerado senão como manifestações forasteiras de uma longa fase precursora na qual ficaram lançados os primeiros germes da pintura para artistas estrangeiros que por circunstâncias diversas chegaram a pisar em terras brasileiras (...).”⁶

Como manifestações forasteiras o autor entende todos aqueles pintores europeus que estiveram em viagem pelo país, e que por aqui permaneceram por um curto período, impossibilitando a criação de um ensino regular de arte nos moldes da Europa.

Nesta classificação, o autor comete o equívoco de ignorar as manifestações de arte barroca e indígena, que só viriam a ser valorizadas no Modernismo Brasileiro. Laudelino Freire se detém apenas na arte produzida pelos pintores holandeses – Fransz Post e Albert Eckhout -- que acompanharam Nassau na invasão de Pernambuco, cuja data coincide com sua periodização inicial.

Quanto à segunda etapa, a histórica, que o autor considera mais significativa, refere-se aos anos posteriores à instalação da Missão Artística Francesa no país. Laudelino apresenta um esquema mais elaborado e divide esta fase em duas partes: a primeira, que chama de formação, e a segunda, que nomeia como desenvolvimento.

Localiza a formação entre 1816 e 1860. Nesta fase, ele inclui a fundação da Academia, a criação das Exposições Gerais e dos prêmios para os artistas que mais se

⁵ Freire, Laudelino. “História da Pintura no Brasil”. Rio de Janeiro. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. V, 1917. p. 779.

distinguiam. Esse período se estendeu até o momento em que os primeiros alunos da instituição começaram a se destacar no cenário da arte do país. Pintores como Vítor Meirelles e Pedro Américo são os primeiros expoentes dessa safra de artistas.

Devemos entender que para esse homem de pensamento, com claras implicações positivistas, tudo que atentasse contra o modelo de base clássica era desvirtuado para uma categoria menos importante. Sua interpretação deve ser creditada às questões culturais pertinentes ao próprio séc. XIX. Naquele momento da história da arte brasileira, havia uma mentalidade catalográfica oriunda do positivismo. Assim, as manifestações que não estivessem sob a égide do iluminismo, do racionalismo e do pensamento científico eram descartadas.

Nesse sentido, mesmo os críticos de tendências opostas às do autor acima, isto é, que de algum modo relativizavam a problemática clássica, mostravam um ranço positivista, como é o caso de Gonzaga Duque, em seu livro *Arte brasileira*. Opositor da Academia, escritor simbolista que de certa maneira incorporava a figura do dândi parisiense, mesmo ele apresentava em seu texto uma lógica da época em que a história e o positivismo norteavam o pensamento geral.

Arte brasileira foi publicado inicialmente em 1888. Pode ser compreendido sob vários aspectos: de um lado, buscava sistematizar e compreender a produção de arte brasileira, tanto pelo viés da história, quanto a partir de uma teoria sociológica de cunho determinista. Por outro lado, apresentava um caráter singular, onde incluía a própria atividade da crítica,⁷ de julgamento e análise de obra, que exercia em jornais da época.

⁶Freire, Laudelino. Op. cit. p. 7.

⁷Cf. com René Wellek. *Conceitos da crítica*. São Paulo, Cultrix, s.d.

Conduzia sua análise a uma proximidade com as obras e com os artistas seus contemporâneos.

Nesse texto, podemos observar claramente dois tipos de construções teóricas distintas, como bem assinala Tadeu Chiarelli⁸ na sua apresentação do livro. Gonzaga Duque apresenta lógicas diferenciadas; a primeira tem uma fundamentação “positivista” e determinista e está exposta nos capítulos de abertura e fechamento de seu texto, enquanto que nos capítulos centrais apresenta uma análise em que “artistas e certas obras são analisadas a partir de critérios estéticos que ... empresta do debate europeu ...”⁹ Assim, criticava o modelo de ensino acadêmico que perpetuava e cristalizava suas formas e que não permitia uma adesão maior às coisas do Brasil, como sua paisagem e cor local, e que impedia o exercício pleno de visualidade. A seu ver, nossos artistas não tinham uma interpretação consoante com o local e o interpretavam segundo o olhar de outro.

3.1 – SENTIDO DA ACADEMIA NO BRASIL E A CONSTRUÇÃO DE UM MODELO CIVILIZATÓRIO

Como já foi dito anteriormente, a vinda da corte portuguesa para o Rio de Janeiro está diretamente conectada com a mudança operada durante o oitocentos na cultura nacional e, principalmente, na cidade do Rio de Janeiro. Afinal, aportaram na cidade cerca de quinze mil pessoas de uma só vez.

⁸ Tadeu Chiarelli na Apresentação de Luis Gonzaga Duque-Estrada. *A arte brasileira*. Campinas, Mercado das Letras 1995.

“Em 1808 o povo do Rio de Janeiro, boquiaberto e postado no cais do Palácio, via desembarcar a Corte de Dom João VI: quinze mil servos tauxiados de fitas e cruces, e uma multidão de frades, freiras, desembargadores, repentistas, trapos e farrapos.”¹⁰

Esse acontecimento determinou uma mudança no estatuto da cidade, um alargamento de suas atribuições e funções, uma necessidade de ampliação da vida cultural, mais de acordo com um ponto de vista iluminista que estava em voga na Europa desde o século anterior.

A vinda da Missão Artística Francesa estava inserida no seio de outras medidas de caráter político e cultural concretizadas pelo governo português no Brasil, com o objetivo de civilizar a cidade. Nessa perspectiva fundam-se as “Academias da Marinha, de Medicina, Militar, de Belas Artes, as escolas do Comércio, de Agricultura e de Botânica além da Biblioteca e Museus.”¹¹

Essas instituições visavam implementar as atividades culturais e integrar o país a um modelo de civilização europeu.

Segundo Afonso dos Santos, a tarefa da Missão não se constituía apenas na criação e funcionamento de uma Academia Imperial. Esta era um dos agentes de um processo civilizador que o governo imperial pretendia implementar, de integração do país às correntes estilísticas da Europa.

“O partido estético adotado pela Academia, os vínculos com o classicismo e a experiência artística e cultural de seus integrantes estarão diretamente imbricados

⁹ Idem, p. 22.

¹⁰ Migliaccio, Luciano. “O século XIX”. *Catálogo da Exposição Brasil + 500 – Séc. XIX*. São Paulo, Fundação Brasil + 500, 2000. p. 42.

¹¹ Guimarães, Argeu. Op. cit., p. 425.

com o problema de construção da civilização no Brasil da primeira metade do século XIX, onde a institucionalização do Estado autônomo compreendia, na contrapartida da afirmação política, uma espécie de missão civilizatória.”¹²

O propósito inicial do grupo era fundar no país uma escola que promovesse a formação de artistas, além de proporcionar uma atualização da arte nacional, então extremamente distanciada da produção europeia. Podem-se interpretar essas inovações como uma tentativa de inscrever o país num projeto civilizador, de âmbito bem mais amplo do que a formação artística, e que se estendia também à esfera política, econômica e cultural. Aqui percebemos uma relação com o modernismo que se constituiu pelos anos 20 do século seguinte.

De fato, existia uma imobilização, não só no campo das artes, mas também nos campos institucional, econômico e social – todos eles estagnados pela condição colonial¹³ do país.

No caso específico das artes, não se permitia que nossa produção artística se libertasse do jugo da religião;¹⁴ eram poucos os trabalhos que não estavam sob a chancela da Igreja.¹⁵ Enquanto no Brasil a arte ainda estava vinculada ao Barroco tardio, na Europa estava em evidência um novo estilo e a sua contraposição, especificamente o Neoclassicismo e o Romantismo.

¹² Santos, Afonso Carlos M. dos. “A Academia Imperial de Belas Artes e o Projeto Civilizatório do Império”. In *Anais do Seminário EBA 180*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1998. p.132.

¹³ Essa situação limitava em muito a vida local. A proibição de manufaturas e da imprensa afetava não só a economia, como também a vida cultural do país, que se encontrava estática.

¹⁴ Este aspecto não se restringia à arte, mas envolvia toda a vida cultural, econômica e política da colônia que era asfixiada por Portugal. Não eram permitidas algumas manufaturas e indústrias, além de ser proibida a prensagem, entre outras formas de coerção.

¹⁵ No Rio de Janeiro o vice-rei Luís Vasconcelos implementava um programa de embelezamento da cidade com a construção do Passeio Público e alguns chafarizes, além disso incentivava a laicização das artes com suas encomendas de retratos e prédios públicos.

Só a partir da Missão foi iniciado no país um ensino de arte laico, simultaneamente profissionalizante e universal e, portanto, de caráter intelectualizado,¹⁶ distinto daquele ministrado anteriormente durante os períodos colonial e barroco, cuja essência estava ancorada tanto no aprendizado das técnicas, quanto na fé dos seus artistas-artesãos. Esse modelo inicial de aprendizagem estava muito próximo daquele utilizado nas corporações de ofício e nas guildas medievais – com um regime de aprendizado determinado pela relação entre mestres e aprendizes.

O padrão que a Missão implantava estava mais em consonância com os ideais iluministas e positivistas, em voga naquele período na Europa, que considerava a atividade plástica como algo essencialmente intelectual e necessário aos espíritos mais sofisticados do que o modelo anterior, sedimentado sobre a fé, a religião e o simbolismo de caráter mais realista e não-naturalista.

Seus métodos impunham uma hierarquização de temas e de tratamento de imagens que se cristalizariam no país no decorrer do século XIX. Se antes a arte brasileira estava relacionada estritamente à esfera religiosa, os artistas ligados à Missão mantinham uma estreita relação com a esfera política oficial, com seus quadros históricos e retratos de personalidades ligadas à corte.

Nesse processo, a Academia buscava a construção de um imaginário que correspondesse aos ideais do império brasileiro e que se calcavam na figura do Imperador,¹⁷ num projeto que, na prática, estendia a visibilidade das artes plásticas e suas temáticas, que, diferentemente do século anterior, não se atinha apenas ao tema religioso. Retratos, bustos,

¹⁶ Esse caráter é mais específico a partir da reforma Pedreira, implementada por decreto em 14 de maio de 1855 e assinada por Luiz Pedreira do Coutto Ferraz, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, quando se introduzem disciplinas como História da Arte e Arqueologia no currículo, embora essa última, de fato, não tenha ocorrido. Deve-se assinalar o esforço pela erudição de nossos artistas.

cenar históricas passam a integrar as novas temáticas, gêneros de pinturas e escultura pouco vistos no período anterior. Além disso, a Academia tinha o dever de “promover o progresso das Artes no Brasil, de combater os erros introduzidos em matéria de gosto, de dar a todos os artefatos da indústria nacional a conveniente perfeição, e enfim o de auxiliar o Governo em tão importante objeto”.¹⁸

Dentro desse projeto estava em jogo não só a manutenção do ensino artístico, mas também o estabelecimento de um gosto culto, de um refinamento que ainda não existia no seio do povo.

“... O povo na sua inculta educação artística aprecia vivamente os exercícios militares. É que às massas não se elevaram ainda a emoção da linha curva e da variedade ... não apreciam o desenho do parque inglês tortuoso e assimétrico, tem apenas o senso geométrico, austero, monótono e seco...”¹⁹

Assim, os aspectos pedagógicos da arte ultrapassariam o âmbito do ensino artístico e se estenderiam a toda população. As referências à elevação desse gosto popular circulavam nas crônicas de diversos articulistas do período, em jornais como *O País* e *O Diário Ilustrado*. Nesses textos é assinalada a necessidade da arte “desenvolver o gosto” e “educar a população”,²⁰ corroborando que as implicações e influência do ensino acadêmico superavam em muito a questão técnica e educativa de seus alunos e se estendiam aos

¹⁷ Santos, Afonso Carlos M. dos. Op. cit., p. 128.

¹⁸ Reforma Pedreira, implantada em 14-05-1855, título IV, art. 10.

¹⁹ J. R. in “Sete Dias”. *O País*. Rio de Janeiro, 24-05-1891, p. 1.

²⁰ Cardoso, Manoel. *O Diário Ilustrado* – Bellas-Artes, Rio de Janeiro, nº 87, 14-07-1887, p.2.

habitantes da cidade e do país.²¹ Essa educação artística entrava mesmo no âmbito desse processo civilizador do império brasileiro.

Pode-se interpretar esse projeto civilizador no que se refere à Academia de Belas Artes sob dois aspectos. O primeiro se refere à efetiva contribuição material desse gosto acadêmico no projeto iluminista do país, que é visível até hoje nos monumentos e prédios da cidade e na construção de alguns modelos pictóricos de caráter idealista, como os quadros históricos, utilizados até hoje principalmente nas aulas de história como ilustração dos fatos marcantes da história nacional. Entretanto, no que se refere à difusão e democratização desse conhecimento podemos considerar que ele estava distanciado de grande parte da população, mesmo passados cerca de cinquenta anos do início da atuação da Academia.²²

Por outro lado, esse projeto civilizatório apresenta ainda um segundo aspecto que se circunscreve aos diversos âmbitos de sua atuação. No caso específico deste trabalho gostaríamos de focar a Missão Artística Francesa e os aspectos relacionados à arte. Quando os franceses chegaram ao Rio de Janeiro, pretendiam integrar o Brasil “às grandes correntes européias da arte”.²³ Entretanto, o estilo que foi trazido pelos franceses já estava superado, ou pelo menos relativizado, pelo romantismo e suas várias experimentações estéticas.

O paradigma neoclássico, que foi introduzido no país como símbolo de atualidade, apresentava uma contradição. Esse movimento de arte não correspondia mais à verdade da

²¹ Ver texto de Argeu Guimarães. Op. cit.

²² Não existe a intenção de proceder a um estudo do sistema educacional do período imperial ou de qualquer período da história do país. Entretanto, se levarmos em conta que a maioria de nossa população era iletrada e que não havia efetivamente um sistema escolar capaz de abarcar a totalidade da população, podemos entender porque, mesmo em 1991, ainda não havia um sistema de arte com público e mercado mais efetivo que os Salões.

²³ Guimarães, Argeu. Op. cit., p. 407.

arte naquele momento. Portanto, essa consonância com a arte européia já se apresentava em descompasso.

Desse modo, não foi introduzido o modelo mais adequado quando o assunto era atualização, porque não refletia a intensa inquietação estética à qual a arte estava submetida e as transformações que estava sofrendo intrinsecamente.

O modelo pensado *a priori* com a implantação da Academia pretendia superar o atraso da Arte Brasileira em relação à Arte Européia, introduzindo no país as correntes contemporâneas de arte daquele período. Simultaneamente, havia um projeto que pretendia configurar uma imagética que representasse o Império. Entretanto, esse projeto trazia em si um paradoxo. Seu objetivo inicial estava fadado ao fracasso, porque os movimentos de arte começavam a apresentar uma grande inquietação, promovida, primeiro, pelos românticos, depois pelos realistas e por fim pelos impressionistas, já na segunda metade do século. Embora não possam ser considerados modernos, na plena acepção do termo quando relacionado à arte, esses movimentos já traziam à cena algumas considerações que ao final do oitocentos promoveriam a gradual autonomia da arte em relação a questões não estéticas e de natureza religiosa, literária ou histórica.

Para o historiador de arte e teórico italiano Giulio Carlo Argan, já na metade do século XVIII se delineava uma mudança nos moldes da arte, que se desenhava no embate entre clássico e romântico.²⁴ A arte clássica estaria relacionada ao mundo greco-romano e à cultura humanista do Renascimento, com ênfase na razão, na ordem, na proporção e na harmonia, enquanto que o romântico ou anti-clássico relaciona-se às idéias de desmedida, desproporção e emoção.

²⁴ Argan, G. C. *Arte moderna*. São Paulo, Companhia da Letras, 1992. Cap. 1, p. 11 e ss.

Para Argan, essa dicotomia não representava uma verdade absoluta, uma vez que considerava ambas como “duas concepções diferentes do mundo e da vida, associadas a duas mitologias diversas, que tendem a se opor e a se integrar à medida que se delineia nas consciências”.²⁵ Assim, avaliava tanto o classicismo quanto o romantismo como formas de idealização. O primeiro a partir da clareza que a tudo ilumina e o segundo a partir de uma “passionalidade ardente”²⁶ que obscurece e alude ao subjetivo e ao isolamento.

Nesse sentido, considera o Neoclássico como uma fase da “formação da concepção romântica”, na qual a arte se afasta gradualmente da natureza como fonte, como objeto privilegiado de sua investigação e experiência. O foco se desloca gradualmente da natureza para a própria arte.

Esse teórico tece suas considerações sobre a questão da natureza e da subjetividade do artista, para então delinear um quadro sobre o entendimento dessa passagem dos movimentos artísticos da metade do século XVIII ao século XIX. Fugindo à periodização mais comum, procurará entender as transformações que implementam essa mudança, não como uma transformação de movimentos mas de atitude a partir de uma temática literária, política ou social, diante da arte, inaugurando uma atitude moderna.

A arte se fundava na esfera da subjetividade, sobre o sentimento que define como “um estado de espírito frente à realidade”,²⁷ e que remete diretamente à questão da sensação, que nos interessa particularmente, como uma resposta aos estímulos tanto do mundo contingente, quanto do mundo interior.

²⁵ Idem, p. 11.

²⁶ Idem, p. 33.

²⁷ Idem, p. 33.

Traduz essa subjetividade em duas poéticas diferenciadas que se relacionam muito proximamente aos gêneros ou temas artísticos que comentaremos adiante. A primeira poética é de caráter pitoresco, enquanto a segunda se refere à poética do sublime.

A poética pitoresca se relaciona ao Iluminismo. Nela o indivíduo sente-se próximo e confortável junto a uma natureza dócil e construída. Por outro lado, a poética do sublime associa-se ao romântico, configura-se no isolamento, no medo, nos sentimentos aterradores. Essas duas poéticas refletem uma dialética, uma contradição entre indivíduo e coletividade, que ultrapassa o sentido da arte e remete a outras questões que permeiam toda a experiência humana.

Paralelamente, existe uma terceira via – que se estabelece fora desse idealismo e que pretende uma “objetividade” quase que científica de apreensão da realidade. Estamos nos referindo ao Realismo. Argan considera que o movimento era a

“superação simultânea do ‘clássico’ e do ‘romântico’ enquanto poéticas destinadas a mediar, condicionar e orientar a relação do artista com a realidade. ... Para além da ruptura com as poéticas opostas e complementares do ‘clássico’ e do ‘romântico’, o problema que se colocava era o de enfrentar a realidade sem o suporte de ambos, libertar a sensação visual de qualquer experiência ou noção adquirida e de qualquer postura previamente ordenada que pudesse prejudicar sua imediaticidade ...”²⁸

O Realismo é um movimento que pode ser classificado como “arte figurativa (1840 - 1880), dirige-se para a tentativa de dar à verdade objetiva uma representação imparcial do mundo real, baseada na meticulosa observação da vida contemporânea”.²⁹

²⁸ Argan, Giulio Carlo. Op. cit., p. 75.

²⁹ Nochlin, Linda. *Realism*. London, Penguin Books, 1978.

Entretanto, se pensarmos no significado filosófico do termo, este adquire conotações mais remotas, configuradas ainda na Grécia, referindo-se a uma tradição da filosofia que remonta a Platão e que opõe a ‘realidade verdadeira’ à ‘mera aparência’. Portanto, considera a existência de uma realidade autônoma e exterior ao conhecimento. Assim, “o conhecimento verdadeiro ... seria a coincidência ou correspondência entre nossos juízos e esta realidade”.³⁰

Desse modo, os artistas que caminham no interior dessa poética privilegiam a verdade e a sinceridade de suas representações, uma verdade tão intensa que pode, como no caso de Estevão Silva, trazer outras sensações ao fruidor de suas obras.

Não obstante a arte medieval ter um caráter não-naturalista, a continuação dessa tradição se estende adiante e podemos encontrá-la no comentário de Sebastian Frack, no qual ele afirma que “todas as coisas têm duas faces ... porque Deus decidiu opor-se ele mesmo ao mundo que se configura em aparência e deixar a essência das coisas para ele mesmo”;³¹ ou ainda no século XIX, quando se expressa no pensamento de Hegel que a “realidade verdadeira está além da sensação imediata e dos objetos que vemos a cada dia”.³²

Nesse sentido, a arte surge como algo não explicitado, porque sua existência não se realiza apenas em categorias como essência e aparência, uma vez que ao produzir um fenômeno, uma obra, esta se introduz na realidade, definindo a potência do artista e do ser humano de construção e invenção do real.

³⁰ Japiassú, Hilton e Marcondes, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990. p. 211.

³¹ Citado em Linda Nochlin. *Op. cit.*, p. 13.

³² *Idem*, p. 14.

“A arte cava um abismo entre a aparência e a ilusão deste mundo percível e mau, ...
Longe de ser simples aparência ou ilustração da realidade ordinária, as
manifestações de arte possuem a mais alta realidade e a existência mais
verdadeira.”³³

A esse respeito, o pintor Courbet refletiu sobre algumas questões pertinentes e atuais, inclusive em nossa vida contemporânea. Em muitas delas, dialoga com problemáticas que dizem respeito à própria constituição da imagem e que permanecem na pauta de discussão até hoje. Considerava que as imagens pertencem à mesma gama dos objetos e se caracterizam como produto da criação e da produção humanas; a diferença entre as imagens e os objetos seria que as primeiras são produto, fabricação do artista, enquanto que as outras podem ser produzidas por qualquer pessoa. Assim, seu conceito considera o artista não como um inventor, mas como um construtor de imagens que dá a “elas a força para competir, impor-se como mais real do que a própria realidade”.³⁴

A verossimilhança cumpre o papel de dar vida, de re-viver uma realidade, longe das convenções e das obrigações do mundo contingente, de certa maneira, paralelo e simultâneo a esse mundo.

O realismo na arte apresenta três acepções: a primeira é de uma analogia entre a representação e o objeto ou a sua descrição; a segunda se conduz na mera cópia ou espelhamento dos objetos e a terceira, na idéia da representação de uma idéia ou modelo das coisas existentes no mundo, eliminando o particular do objeto real.

Pode-se considerar que o realismo como movimento de arte não se delinea de forma diferente de toda arte representativa desde o século XV, entretanto o movimento traz

³³ Idem, *ibid.*

³⁴ Argan, G.C. *Op. cit.*, p. 34.

algo de inédito, porque não se enquadra em nenhum dos esquemas descritos acima, não pode ser avaliado apenas pela verossimilhança. Traz uma nova atitude diante da arte, certamente herdada de uma mentalidade empírica, identificada inicialmente nos pintores de paisagens ingleses como Constable ou Turner. Esta ação é profundamente norteadada por um apreço pela visualidade e por uma nova concepção de tempo imediato, que incide sobre essa produção.

Essa instantaneidade do olhar e da sensação visual, o embate com os esquemas e o já representado, o esforço para esquecer toda a produção anterior e inaugurar um novo modo de olhar e pintar é um caráter marcante da produção realista e se estende de Constable a Monet. Eles tentavam esquecer tudo o que tinham visto antes de pintar seus quadros e gostariam de ter adquirido o dom da visão apenas momentos antes de realizar uma pintura. O que estava em jogo era a “importância do confronto com a realidade fresca, conscienciosamente despindo suas mentes e seus pincéis de um conhecimento de segunda mão e de fórmulas prontas”.³⁵

A contigüidade com o instantâneo era uma aproximação com a contemporaneidade, não só de sua pintura, mas também do momento histórico; essa imediaticidade viria a ser uma característica marcante de modernidade presente no Realismo, e levada a sua radicalidade no Impressionismo, assim o

“Agora, hoje, o presente tornaram-se o ‘verdadeiro momento’, o ‘instante’. Sem dúvida a fotografia ajudou a criar esta identificação do contemporâneo com o instantâneo. Mas, num sentido mais profundo, a imagem fortuita do casual da mudança, do impermanente e instável parece mais próxima das qualidades

³⁵ Nochlin, Linda. Op. cit., p. 20.

experimentadas no cotidiano real do que o imaginário mais estável, equilibrado e harmonioso”.³⁶

Esse pensamento foi compartilhado por Baudelaire que considera que o moderno na arte apresenta a tensão entre o transitório, o fugidio e o eterno e imutável que simultaneamente se oferecem como signos da contradição da própria vida moderna.

Além desse caráter de presentidade, de absoluta fidelidade a um tempo e a um lugar definido, que é um dos aspectos essenciais do Realismo, encontram-se também outras motivações, as que são esclarecidas nos textos e declarações do pintor Courbet, um de seus principais representantes.

Na metade do século XIX o pintor “tentou a via do realismo integral”,³⁷ que para ele residia no desprestígio do ideal e representação. Em sua concepção, o realismo se inscreve na tentativa de mostrar a realidade na tela de maneira objetiva, sem referências ou julgamentos de ordem moral, religiosa ou estética e que dizem respeito à própria realidade, que deve ser pintada em sua concretude.

Numa declaração de 1861 Courbet afirmou:

“A pintura é essencialmente arte concreta e pode unicamente consistir na apresentação do real e das coisas existentes. Ela é como uma linguagem física completa, as palavras das quais consiste são todos os objetos visíveis, um objeto que é abstrato, não visível, não é existente e não está dentro do reino da pintura.”³⁸

³⁶ Idem, p. 25.

³⁷ Argan, G.C. Op. cit., p. 33.

³⁸ Idem, p. 23.

As atitudes dos realistas no que se relaciona a questões como imediaticidade e materialidade determinam o fato dos artistas desse movimento trabalharem com os aspectos visíveis e tangíveis dos objetos. Seu compromisso era de “libertar a sensação visual de qualquer experiência ou noção adquirida e de qualquer postura previamente ordenada que pudesse prejudicar sua imediaticidade,”³⁹ determinando sua imposição de trabalhar apenas com o contemporâneo.

Courbet afirmava que a natureza da arte era a contemporaneidade e que os artistas eram incapazes de reproduzir algo que não fosse relativo ao seu tempo, fosse do passado ou do futuro, numa clara condenação à pintura histórica e sustentando que os “pintores de um século são basicamente incapazes de reproduzir aspectos de séculos futuros ou passados”.⁴⁰ Uma opção que define uma busca pela verdade da arte, que era um outro mote do movimento.

Desse modo, a realidade teria que ser mostrada exatamente como ela se apresentava, com a máxima sinceridade, não importando a inexistência de beleza ou de riqueza, sem idealizações ou dramatizações. Courbet quer viver a “realidade como ela é”, eliminando toda ilusão, fantasia ou tendências do gosto.⁴¹ O seu realismo “ desfaz-se de todos os esquemas, preconceitos, convenções, tendências do gosto. Para tocar a verdade, ele elimina a mentira, a ilusão, a fantasia. Tal é o seu realismo, pura e simples constatação do verdadeiro”⁴².

O realismo na pintura do século XIX era um libelo a favor da sinceridade e da verdade na pintura, traduzindo os costumes, a mentalidade e a aparência daquela época,

³⁹ Idem, p. 75.

⁴⁰ Nochlin, Linda. Op. cit, p. 25.

⁴¹ Argan, G.C. Op. cit., p. 92.

⁴² Idem, ibid.

assinalando e dando importância à dimensão social. A sua condição era “contar a verdade, toda a verdade, e nada além da verdade”.⁴³ Portanto, não se restringiam suas representações a determinadas condições sociais, mais favoráveis. Era no comum, no vulgar, no trabalhador, no camponês que buscavam expressar essa verdade - numa aparente imparcialidade por seus temas:

“Courbet realizou tal demanda por verdade na arte. Seus camponeses, com suas ... posturas erradas, sua arte aparentemente menor, desajeitadas, grosseiras e primitivas composições podem ser equiparadas por seus admiradores com uma tentativa honesta para expressar a verdade de maneira subjetiva, e por seus inimigos com a deplorável falta de delicadeza e decoro. Realmente não são aos assuntos de Courbet que seus mais violentos opositores se opõem, mas a sua vulgaridade, falta de verniz e maneira não seletiva de apresentá-los.”⁴⁴

Para esses artistas havia tanta positividade nesse tipo de representação das coisas de baixo, daqueles que ficavam à margem da sociedade, quanto naquelas que se inspiravam nos setores mais prósperos da burguesia, por isso “eles procuram inspiração nos passantes, nos trabalhadores vendo francamente na miséria familiaridade e banalidade”.⁴⁵

3.2 – PAISAGENS E NATUREZAS-MORTAS E SUA UTILIZAÇÃO COMO REPRESENTAÇÃO DO BRASIL REAL

⁴³ Nochlin, Linda. Op. cit., p. 35.

⁴⁴ Idem, ibid.

⁴⁵ Idem, ibid.

A Paisagem e a Natureza-morta têm a mesma origem, os retábulos medievais;⁴⁶ ambas estavam inclusas, tanto nos primeiros planos quanto nos planos secundários, nas representações de passagens bíblicas ou da vida dos santos. Essas imagens apresentavam uma visão panorâmica de determinado lugar, ou interior, com representações alusivas a locais como jardins, florestas, interiores, e também continham um forte caráter anedotário, incluindo parábolas, relatos, estórias e lendas que povoavam a mentalidade medieval. Ambas eram representadas no entorno do tema principal nas representações medievais, onde apareciam como pormenor de cena, sem significação mais expressiva dentro do tema contado.

A laicização gradual da sociedade e a necessidade de se estabelecer novas formas de representação destas, podem ter sido relevantes para introdução de novas temáticas na Arte. Assim, gradualmente, essas figurações se isolaram e ganharam autonomia dentro da arte do Ocidente e se constituíram nos gêneros pictóricos que denominamos Paisagem e Natureza-morta, além de Retratos e Cenas de Gênero.

Enquanto o apogeu da natureza-morta⁴⁷ ocorre ao final do período renascentista e é principalmente uma arte dos Países Baixos e dos flamengos, a paisagem só vai obter sua autonomia a partir do século XVIII.

Esses gêneros estão relacionados tanto à questão do lugar que assinalamos nesse trabalho como uma referência a brasilidade, assim como também são instâncias poéticas encontradas tanto na obra de Estevão Silva, quanto na de Hélio Oiticica.

No caso específico da Arte Brasileira do oitocentos, eram esses os gêneros de pintura que faziam alusão ao país, não a partir do idealismo, mas a partir da realidade

⁴⁶ Podemos incluir também nessas produções visuais as tapeçarias e iluminuras.

empírica que se apresentava. Assim, gostaríamos de proceder ao estudo dos dois gêneros e examinar como a questão da sensação se constitui em seu interior. Esse mote é fundamental tanto para a análise das obras de Estevão Silva, no século XIX, quanto de Hélio Oiticica no século XX.

O termo paisagem é de origem francesa e remonta a 1549.⁴⁸ Inicialmente alude a idéia de “conjunto de países” e “de extensão de terra que a vista alcança”. A acepção da palavra em seu sentido moderno se materializa durante o Renascimento, quando se inicia um processo de domínio da natureza de maneira mais efetiva e ela se transforma em matéria-prima para a paisagem, esta última no domínio pictórico pode ser definida como “contemplação da natureza em profundidade, de um ponto de vista”.⁴⁹

Portanto, podemos compreender a paisagem como um discurso múltiplo, que ora se apresenta similar, ora antagônico à natureza.

Para Kenneth Clark,⁵⁰ a paisagem é o principal tema da pintura no século XIX. Segundo ele, ao longo do tempo a paisagem tem causado temor, curiosidade, fascínio. Em última análise, ela representa aquilo que o homem reconhece como exterior a si mesmo e que define sob a idéia de natureza. Assim, busca identificar os mecanismos mentais e espirituais que transformaram esse gênero de pintura desde a Idade Média – quando ainda era coadjuvante de um discurso alegórico – até o século XIX, quando o gênero apresenta uma autonomia formal a partir das diversas pesquisas formais introduzidas pelos artistas.

⁴⁷ Principalmente em relação ao número de obras e ao prestígio do gênero junto a um público que comprava esse tipo de obra, naquele período.

⁴⁸ Instituto Antônio Houaiss. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001. p. 2105.

⁴⁹ Kujawski, Gilberto de Mello. *A pátria descoberta*. Campinas. Ed. Papyrus, 1992. p.76.

⁵⁰ Clark, Kenneth. *El Arte Del Paisage*. Barcelona. Ed. Seix-Barral, 1994. p. 9. Nesse texto, o autor divide a paisagem em diversas espécies: paisagem simbólica, dos fatos, ideal, natural, etc., de acordo com a mentalidade do período ao qual está vinculada.

A primeira instância imediatamente percebida nesse gênero de pintura, ainda durante a Idade Média, foi a exacerbação ou aguçamento da via sensória a partir das sensações que a paisagem evocava. A segunda esfera diz respeito à questão local, que já está inclusa em sua origem etimológica, mas que só posteriormente iria ser destacada nas paisagens – quando elas aludem a determinados locais em determinado período de tempo.

No período medieval, K. Clark distingue dois momentos diferenciados em relação à natureza,⁵¹ um inicial de caráter negativo e um posterior de caráter positivo. O primeiro momento era baseado na crença de que a natureza promovia uma intensificação do prazer dos vários sentidos, um fator que a teologia medieval considerava extremamente indesejável para a elevação espiritual.

Nesse sentido a paisagem já em sua constituição inicial remete à questão da sensação, que será novamente tratada em momentos posteriores, nas produções artísticas em outros períodos, como nos panoramas do séc. XIX, ou na Arte Contemporânea em suas várias acepções, sobretudo no trabalho de Hélio Oiticica, de quem trataremos adiante.

Como já relatamos inicialmente, as sensações, no Período Medieval deveriam ser suprimidas porque remetiam a aspectos terrenos e corpóreos, que segundo essa mentalidade, afastavam o homem do mundo espiritual e tornavam-no mais consciente da materialidade do mundo terreno. Esse pensamento é consubstanciado na doutrina ascética promovida por Sto. Anselmo que sustentava que

“as coisas eram daninhas em proporção direta ao número de sentidos a que nos deleitavam, e portanto, classificou como perigoso o sentar-se em um jardim onde

⁵¹ Nesse momento o conceito de paisagem ainda não existia de maneira objetiva, este se efetiva a partir do Renascimento.

houvesse flores para satisfazer os sentidos da vista e do olfato, e canções e relatos para comprazer os ouvidos”.⁵²

Posteriormente, esse pensamento acerca da paisagem sofreu uma transformação resultante da idéia de que tanto os objetos quanto a natureza são reflexos do divino e portanto da presença de Deus. Esse ideário mudou as relações com a pintura de paisagem que passou a representar a idéia do Paraíso e de jardim.

Gostaríamos de estabelecer um recorte agora e introduzir algumas questões que se relacionam ao nosso país. A nosso ver, essa mentalidade que relaciona a pintura de paisagem ao Paraíso ou ao Jardim do Éden tem uma relação muito estreita com a visão européia acerca das terras americanas e sobretudo do Brasil.

Esta visão está relacionada a um caráter “psicológico coletivo”⁵³ e arquetípico nascido simultaneamente da fusão operada no Renascimento entre a religião e o pensamento clássico. Enquanto o clássico tinha essa visão de paraíso num passado imemorial representado pela idéia de uma idade do ouro, o cristianismo apresentava uma idéia de esperança no futuro, em que o paraíso se conduzia sob a forma de recompensa futura.

Nessa perspectiva, inicialmente não só o Brasil mas todo continente americano encarnava a idéia do Jardim do Éden, com sua natureza exuberante, com os índios despidos que lembravam o mito de Adão e Eva, descritos no Gênesis.

No artigo em que J. O. Penna analisa os mitos da terra brasileira, sob a ótica da psicologia, identifica esse momento inaugural do Brasil e relaciona-o às implicações

⁵² Clark, K. Op. cit., p. 15.

⁵³ Penna, J. O. de Meira. “Brasil. Os três mitos da terra.” *Revista Cultura*. Brasília. MEC, outubro a dezembro de 1972, ano 2, nº 8. p. 81 a 87.

posteriores que daí incidiriam, assinalando que o mito paradisiáco “de homens nus, vivendo na liberdade irresponsável do prazer e do ócio, vai permanecer como uma constante de nossa literatura e de nossa vida coletiva”.⁵⁴

Por outro lado, essas mitologias adquirem um sentido inverso ao do Paraíso. Quando o homem adentra no interior das florestas e das matas fechadas e hostis – com suas chuvas, fauna e flora desconhecidas, entra em contato com uma intensidade que produz alucinações, seres fantásticos e fantasmagóricos como “monstros” – estas indicações apontam para o obscuro e desconhecido, o contraponto do Paraíso que Penna chama de Inferno Verde.

Retornando agora à questão que se apresentava inicialmente, a idéia do jardim medieval, pode-se considerar que essa proximidade com a natureza transformou gradualmente esta pintura de simbólica em naturalista,⁵⁵ na medida em que buscava uma aproximação e uma representação da realidade, relacionada à visão e ao puro prazer da observação de um determinado lugar.

Nessa perspectiva, K. Clark apresenta Francisco Petrarca (1304-1374), poeta italiano renascentista, como iniciador de uma visão urbana e contemporânea desse gênero de pintura. Primeiro: quando assinala que a paisagem em Petrarca assume uma idéia oposta a de *urbis*, centrada na fixação em locais distantes e isolados, o que faz de Petrarca “o

⁵⁴ Idem, p. 83.

⁵⁵ O naturalismo como concepção filosófica nasce na Grécia. Os gregos consideram que artes como a Música, a Pintura, a Escultura eram de natureza mimética, isto é, tinham essencialmente a função de imitar a realidade. Essa relação não estaria relacionada à identidade mas a uma analogia ou semelhança com o que o objeto representava. Pode-se encontrar seus fundamentos na *Poética* de Aristóteles. Nesse livro ele trata da Poesia, da Tragédia e da Comédia. No Cap. I afirma que “a epopéia, a tragédia, assim como a poesia (...) são, em geral, imitações.” No terceiro parágrafo desse mesmo capítulo ele trata das outras artes, nas quais estão incluídas as artes de natureza visual, assinala: “Pois tal como há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras, (...) na verdade, todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente. ...” e ainda no Cap. XV, quando afirma: “Se a tragédia é imitação de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao reproduzir os modelos,

primeiro a expressar (...) o desejo de escapar do torvelinho das cidades para refugiar-se na paz do campo solitário”.⁵⁶

Em segundo lugar, quando afirma que esse escritor foi o primeiro a descrever a idéia de panorama, de uma visão aérea de um local num ângulo de trezentos e sessenta graus e do deleite que essa visão transmite ao espectador. Essa idéia é muito importante para a compreensão da ampliação dos sentidos na arte brasileira do séc. XIX.

Formalmente Clark identifica a luz como principal elemento da pintura de paisagem, e essa luminosidade pode ser obtida quando o pintor fica diante da natureza. Esta pintura luminosa deve ser resultado da observação direta dos fatos “dificilmente poderiam haver sido pintadas de memória, tinham que estar baseadas em estudos feitos diretamente do natural, ... de uma cena real”,⁵⁷ que se atém à representação direta de um acontecimento e de uma dada situação da natureza.

Essa via de aproximação com a natureza provoca duas atitudes que serão marcantes durante o século XIX e que podem ser entendidas como o arcabouço de toda representação de paisagem moderna:⁵⁸ uma francamente naturalista, baseada na realidade empírica e na luz objetiva – a representação flamenga; e outra que busca submeter essa realidade a uma certeza que, decerto, provém de uma realidade externa à arte como a matemática - que é configurada pela representação da paisagem na arte florentina. Esta

respeitando embora a semelhança, os embelezam. ...” Essa última passagem é importante para entender a idéia do idealismo.

⁵⁶ Clark, K. Op. cit., p. 21.

⁵⁷ Idem, p. 36.

⁵⁸ O termo moderno utilizado aqui se refere à classificação histórica que define os momentos que sucedem o renascimento como era moderna.

última se caracterizava, segundo Clark, pelo uso da “perspectiva científica, inventada por Brunelleschi”.⁵⁹

Essa acepção de uma obra segundo leis externas a sua própria existência, que regem a pintura de paisagem italiana, configuram o nascimento do homem moderno que pretende o domínio da natureza, submetendo-a à razão e a uma construção inicialmente mental.

Para K. Clark a representação simples “de uma verdadeira impressão visual”,⁶⁰ como a pintura flamenga, não era suficiente para os pintores renascentistas, essa impressão deveria estar acompanhada de associações literárias, que visassem a demonstração de pontos de vista edificantes e morais.⁶¹

A seqüência desse modo duplo da paisagem, ora ideal, ora natural, alterna-se durante os anos subseqüentes.

A paisagem ideal se caracteriza principalmente pelo ar de ordem e de permanência. As obras de Nicolas Poussin exemplificam esse tipo de produção, ele incorporava à sua pintura elementos de construção arquitetônica: como a geometria da seção de ouro ou o uso da vertical e da horizontal, organizados de maneira rítmica de modo a obter um equilíbrio ideal, alterando a verdade da natureza, submetendo-a aos modelos criados no seu pensamento; tendo que ao mesmo tempo caracterizá-la como natureza. Uma tarefa na qual tinha que conciliar o ideal ao real, o orgânico com o geométrico. Segundo K. Clark, essa pintura apresenta como principal dificuldade a impossibilidade de inclusão da

⁵⁹ Clark, K. Op. cit., p. 38. Podemos antever nas questões da arte renascentista uma relação muito aproximada com aquelas suscitadas durante os séculos XVIII e XIX entre o pitoresco e o sublime.

⁶⁰ Idem, p. 44.

⁶¹ Pode-se creditar essa determinação a uma herança clássica que estes artistas estavam retomando. Nessa perspectiva havia necessidade de um intelectualismo, nascido do conhecimento tanto da mitologia, quanto da literatura.

verticalidade nos aspectos naturais, porque a paisagem, segundo ele, “é essencialmente horizontal”.⁶²

A paisagem natural só ganha mais espaço a partir do final do século XVIII, não obstante ter havido uma corrente de artistas que deram continuidade a esse modo de representação. Entretanto, só durante esse período, que se estendeu de meados do século XVIII até o século XIX, foi que a pintura de paisagem alcançou uma aceitação mais extensa além de um pequeno grupo de conhecedores.

A base desse tipo de pintura certamente está assentada sobre a observação direta da natureza, no prazer empírico da observação, na “grande sensibilidade visual”⁶³ dos artistas, dos quais Constable era um dos representantes. Sempre atento à luminosidade, esse pintor trabalhava com os diferentes efeitos da luz, do “claro/escuro da natureza”,⁶⁴ enquanto aprimorava outras técnicas de representação, como os “traços interrompidos e os toques de branco puro”,⁶⁵ que influenciariam mais tarde a pintura francesa. Entretanto, ao lado da técnica havia o desejo também de assinalar, por meio dos efeitos dramáticos, o temperamento do que estava sendo pintado.

Dessa maneira, esse momento específico, fim do século XVIII e início do XIX, assistiu a um avanço da pintura de paisagem, que consistia de um lado, na continuidade das poéticas expostas anteriormente, e de outro lado, de alusão a questões relativas à valorização das experimentações as quais os movimentos de arte se propunham.

⁶² Clark, K. Op. cit., p. 103.

⁶³ Idem, p. 94

⁶⁴ Idem, p. 111.

⁶⁵ Idem, ibid.

Esse período coincide com o movimento romântico,⁶⁶ quando a paisagem se ergue como um gênero autônomo de pintura de maneira mais consistente. A paisagem que se definia anteriormente ora natural, ora ideal se configura durante esse período sob o domínio do pitoresco e do sublime. Giulio Carlo Argan⁶⁷ define esses dois modos de representação como uma forma complementar de visão de mundo.

Na visão de Argan a questão do pitoresco se relaciona inicialmente a uma idéia de jardim,⁶⁸ que por sua característica construtiva aproxima os dois conceitos. Nesse sentido, Argan nos apresenta os fundamentos do pitoresco definidos pelo teórico do termo, o pintor tratadista Alexander Cozens.⁶⁹ Para ele, a fonte de estímulos do artista é a natureza, e nesse sentido é sua função apresentar esses estímulos de maneira clara, a partir das sensações visuais, sem a interferência de esquemas geométricos como a perspectiva. Uma outra propriedade do pitoresco é a busca do variado, do diferente, do característico e singular em detrimento do belo ideal, “o característico não se capta com a contemplação, e sim com a argúcia ou a presteza da mente, que permite associar ou ‘combinar’ idéias-imagens, mesmo muito diversas e distantes”.⁷⁰

⁶⁶ Para G. C. Argan não existe uma oposição, mas sim uma complementaridade entre o romantismo e o neoclássico, o autor considera ambos como facetas diferentes de um mesmo movimento de revivescência histórica em curso e que supera as divisões anteriores entre clássico e romântico já assinaladas nesse trabalho. Por conta disso vai identificar intercâmbios formais entre os dois movimentos. No texto de *Arte moderna*, p. 12, escreve: “Pode-se, pois, afirmar que o Neoclassicismo histórico é apenas uma fase do processo de formação da concepção romântica: aquela segundo a qual a arte não nasce da natureza, mas da própria arte, e não somente implica um pensamento da arte, mas é um pensar por imagens não menos legítimo que o pensamento por puros conceitos.”

⁶⁷ Ver G. C. Argan, *Op.cit.*, cap. 1 e 2.

⁶⁸ De certa maneira o jardim representa uma metáfora da natureza dominada, porque nele há sempre uma interferência humana, nas espécies cultivadas, no desenho, na sua projeção que deixa bem claro que é um projeto humano conduzido pela experiência humana e não pelo divino. Por outro lado existe uma tradição medieval que relaciona paraíso a jardim: “Paraíso significa em persa ‘recinto amuralhado’ e é muito possível que esse valor especial que cobria os jardins no final da Id. Média seja herança das cruzadas...”

⁶⁹ Argan, G. C. *Op. cit.*, p. 18.

⁷⁰ *Idem*, p. 18.

Apesar da busca pelo original e singular, a “poética do pitoresco” apresenta uma natureza com traços de humanização, é uma natureza acolhedora, passível de modificação e correção que favorece “nos indivíduos o desenvolvimento de sentimentos sociais”.⁷¹ Assim é uma arte que “não imita nem representa”,⁷² antes disso integra-nos à natureza, re-inventado-a.

As poéticas do sublime foram definidas um pouco posteriormente às do pitoresco e refletem um pensamento algo diferenciado. A relação do sujeito diante da natureza se transforma. No sublime, o sujeito está diante de um ambiente hostil, desmedido, misterioso e fundem-se nele medo e fascínio, bem próximos do sentimento trágico, encontrados nas obras de Henri Fusili, William Blake e Caspar Friedrich. Argan descreve essa poética da seguinte maneira:

“O ‘sublime’ é visionário, angustiado: as cores, às vezes foscas, às vezes pálidas, desenho de tacos fortemente marcados; gestos excessivos, bocas gritantes, olhos arregalados, mas a figura sempre fechada num invisível esquema geométrico que aprisiona e anula seus esforços.”⁷³

Desse modo, a poética do pitoresco está relacionada ao Iluminismo – tem um caráter cientificista, que simultaneamente integra o indivíduo em seu “ambiente natural”; enquanto que a poética do sublime está conectada ao romantismo em que o indivíduo se isola e se torna refém de sua angústia. Para Argan existe uma complementaridade nas duas

⁷¹ Idem, p. 12.

⁷² Idem, p. 12.

⁷³ Idem, p. 19.

poéticas que, em última análise, “refletem o grande problema da época, a dificuldade da relação entre indivíduo e coletividade”.⁷⁴

Essa distinção entre o pitoresco e o sublime é importante para divisar em que âmbito essas poéticas instigaram a pintura de paisagem brasileira do século XIX. A natureza do nosso país oferece um caráter misterioso e assustador, na medida em que nossas florestas simultaneamente apresentam uma grande variedade e abundância de cores e formas, além de uma iuminosidade intensa que, encoberta pela copa e pelas folhas das árvores, apresenta efeitos dramáticos e obscuros.

Apesar disso, grande parte de nossa paisagem se apresentava sob a forma de panoramas, que se constituíam a partir do pitoresco, que não despertavam medo ou angústia, nem os sentimentos inomináveis e desmedidos da poética do sublime. Nessa paisagem tropical parecia existir uma harmonia com a natureza, um sentimento de bem estar e contemplação serena diante da paisagem.

Os panoramas brasileiros tinham a característica de uma paisagem composta,⁷⁵ de um simulacro da cidade no qual se condensava a vista, unindo e aproximando locais mais distantes. Desse modo “os artistas tentavam enquadrar e registrar o máximo em suas imagens. Seu olhar não só percorria a paisagem, selecionando mas também a recriava”.⁷⁶

Os panoramas como construção específica do século XIX, embora partam da idéia já descrita anteriormente, de uma visão estendida do espaço, apresentam algumas

⁷⁴ Idem, p. 20.

⁷⁵ Ver Eliane Considera. “Uma modernidade bem-comportada. O panorama da Baía e da Cidade do Rio de Janeiro de Victor Meirelles e Langerock”. Em *Paisagem e Arte. I Colóquio Internacional de História da Arte – CBHA/CIHA* Coordenação Heliana A. Salgueiro. São Paulo. H. A. Salgueiro, 2000. p. 287-294.

⁷⁶ Andrade, Tarcísio B. “Paisagem e arquitetura do Rio de Janeiro através do olhar dos artistas viajantes”. Em *Paisagem e Arte*. Op. cit., p. 326.

peculiaridades. Neles havia uma multiplicação dos ângulos de visão, buscava-se um olhar total, de maneira que o espectador se sentisse absolutamente envolvido.

O panorama e suas derivações, como os cosmoramas e os dioramas, constituíam-se em uma forma de espetáculo que exigiam uma contemplação que superava os aspectos meramente visuais, que iludiam os sentidos através de truques e maquinações, assimilando as novidades mecânicas e a tecnologia.

Podemos descrevê-los como grandes telas, algumas vezes de forma circular, que se instalavam em grandes espaços fechados. Esses panoramas tinham o objetivo de envolver o espectador, “através de composições circulares e gigantescas, que alcançaram grande sucesso”⁷⁷ de público.

O panorama tanto podia apresentar a paisagem integral como em painéis que recortavam o espaço de maneira sucessiva. Nesse caso, cabia ao espectador remontar a cena num ângulo de trezentos e sessenta graus, exigindo do espectador, segundo assegura Margarida Neves, “um exercício mais complexo do olhar para que a sensação de vertigem panóptica fosse vivida”.⁷⁸

Os cosmoramas quanto os dioramas eram derivações do panorama. O cosmorama já teria um efeito mais teatral. Pode ser descrito como uma combinação de diversos tipos de cenários, ampliados e colocados em forma circular. Além disso, existiam algumas figuras – neles o espectador se colocava no centro, “sobre uma espécie de mirante”,⁷⁹ e poderia existir uma ilusão de realidade, de se sentir como se estivesse observando a paisagem

⁷⁷ Neves, Margarida de Souza. “Panoramas” in *Visões do Rio de Janeiro na coleção Geyer*. Curadoria de Lourdes P. Horta. Petrópolis/Rio de Janeiro, CCBB, 2000. p. 27.

⁷⁸ Idem, *ibid.*

⁷⁹ “A voga dos cosmoramas”. *Boletim Belas Artes*. Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Belas Artes, 1945. nº 1. p. 5.

exposta ao ar livre.⁸⁰ Os dioramas foram invenções de Louis-Jacques Daguerre.⁸¹ Neles, o ponto principal eram os jogos de luzes e espelhos sobre as imagens. Além do lado artístico, havia também um aspecto comercial que alguns não compreendiam.

No caso do panorama no Brasil, um exemplo claro dessa posição que desvalorizava o caráter de espetáculo dos panoramas se encontra publicado no *Boletim de Belas Artes* n^o 1. Nesse texto, o articulista comenta que muitos pintores trocaram a pintura de cavalete por esse novo gênero com a intenção de ganhar “dinheiro fácil”.⁸² Por outro lado, o panorama apresentava uma característica que não deve ser ignorada e que residia em seu lado técnico, que de certa maneira antecipava o cinema – na forma, com suas grandes telas, e no impacto sensorial que causava no espectador.

Para muitos, como Margarida Neves, o sucesso dessas criações em todo mundo deve-se principalmente ao aparato técnico que muda a relação entre espectador e objeto. Segundo ela, os panoramas têm essa aderência do público porque são consequência

“da peculiar conjugação entre a técnica necessária para sua elaboração, a novidade de sua escala, de seu foco e de sua forma, e o efeito de teatralização do real que provocavam, fazendo do observador não apenas protagonista e centro da representação iconográfica, mas também seu exegeta. Diante de um panorama, o espectador se perde e se encontra, busca a visão total, que não é capaz de ter em seu cotidiano ao rés do chão e encontra o detalhe de cada fragmento familiar; assume a postura do analista objetivo e se entrega ao êxtase contemplativo”.⁸³

⁸⁰ De acordo com Margarida Neves, já existiam dois cosmoramas no centro do Rio de Janeiro pelos anos de 1837, estes eram colocados por Martins Penna numa peça como exemplos de encantamentos. Ver Margarida Neves. Op. cit., p. 28.

⁸¹ Idem, p. 27.

⁸² *Boletim das Artes*. Op. cit., p. 5.

Desse modo, existiam panoramas que eram verdadeiros engenhos mecânicos, como aquele descrito no Boletim de Belas Artes, construídos pelo pintor francês Theophile Poilpot. O artista montou na França um panorama chamado “Porto do Havre”, em que o espectador ficava num mirante em forma de embarcação que oscilava, por meio de engrenagens sofisticadas, dando ao espectador a sensação de estar de fato dentro de um navio no mar.

Outro exemplo foi do diorama construído em Chicago em 1893, por ocasião de uma exposição internacional comemorativa dos quatrocentos anos de descobrimento da América. Tratava-se de uma representação daquela cidade nas vinte e quatro horas de um dia. Esse efeito era obtido pela utilização e manipulação de luzes e espelhos que davam ao espectador a sensação de estar diante dessas horas, que ele podia percorrer em poucos minutos, dependendo do “sabor de seus passos”.⁸⁴

Não é por acaso que os panoramas e seus similares estavam relacionados às grandes exposições internacionais. Essas “invenções” estavam perfeitamente sintonizadas com esse novo mundo que se avizinhava. De certa maneira, eles eram uma apresentação do progresso, do engenho das novas tecnologias aplicadas a artefatos cada vez mais complexos.

Simultaneamente, eles também estavam relacionados a uma padronização que preconizava a industrialização,⁸⁵ que se iniciava em escala ampliada, e a vida feérica dessa população do século XIX, assimilando paralelamente a natureza, a modernidade e a civilização.

⁸³ Neves, Margarida. Op. cit., p. 29.

⁸⁴ Idem, p. 28.

⁸⁵ Em seu relato, Margarida Neves alude ao fato de se construir telas padronizadas com as seguintes dimensões: 15 metros de altura e 220 metros de largura.

Panorâmicas são as representações da cidade do Rio de Janeiro, que juntam a paisagem natural e a nova paisagem urbana que se constrói naquele momento, quase sempre aludindo a seu caráter cenográfico, diante das quais até grandes pintores se curvaram, como é o caso de Victor Meirelles, e que decerto estão inclusas num pensamento mais sensorial da arte que se coloca nesse momento. Nesse sentido, podemos entender a razão da arte desse momento privilegiar às sensações, como nas pinturas de paisagem e de natureza-morta.

O outro gênero ao qual a Academia atribuía menor valor e que também aludia ou se referia ao local no final do oitocentos brasileiro é a natureza-morta.

Para Claus Grimm, um autor que estuda o fenômeno desse tipo de representação, a natureza-morta é o resultado de uma resistência da pintura à crise iconoclasta que se estabeleceu com a “interdição da representação figurativa”,⁸⁶ pela introdução do protestantismo na cultura dos países nórdicos. Tal qual a paisagem, é um gênero de pintura que se origina da pintura religiosa da Idade Média na qual aparecia como um pormenor da cena, tanto no primeiro plano, quanto nos planos secundários. Assim como a paisagem, inicialmente a natureza-morta também era considerada pela religião como uma representação imantada pela sensualidade do mundo natural que, em última análise, desviava a atenção dos homens do caminho divino e das mensagens religiosas e, do mesmo modo, incorporou a certos objetos um significado místico, encontrando na contemplação do mundo físico sinais da existência divina.

O gênero ganha autonomia a partir do séc. XVI e alcança seu apogeu em fins desse mesmo período. Nesse momento aumenta o interesse pela exploração do mundo físico e da

⁸⁶ Grimm, Claus. *Natures Mortes*. Paris, Herscher, 1998. p. 14.

“rica variedade de espécimes do reino vegetal e animal”⁸⁷ que a ciência natural proporcionava. Assim surgiram as representações isoladas de flores, frutos, animais de caça e objetos, muitas das vezes utilizados como elementos simbólicos e ornamentais.

Segundo Claus Grimm, a nomenclatura de natureza-morta foi posterior às obras, isto é, a nomeação do gênero foi calcada entre os séculos XVI e XVII, como um conceito coletivo para designar um tipo específico de motivo pictórico, nesse momento recebia outras denominações como: “*fruytage* (quadro com frutos), *bancket* (banquete)”⁸⁸.

Esse gênero de pintura se originou nos Países-Baixos, e consistia no isolamento de certas figuras e imagens que apareciam na pintura religiosa em grupos de “vasos de flores, de vasos luxuosos, de mesas postas e de grupos de objetos cotidianos”,⁸⁹ como já foi assinalado anteriormente, após o séc. XVII viriam a ser denominadas de natureza-morta, *stilleben* e ainda de *still life*. A palavra holandesa *stilleven* significava ‘modelo inanimado’ ou ‘natureza imóvel’, mudando seu significado posteriormente, em 1675, através de Joachim von Sandrart, para “objetos imóveis”. Em 1779, Du Pont de Nemours adaptou o termo para o francês e o traduziu como ‘*natures mortes*’, pintura das coisas inanimadas, e ainda em 1780 – Jean Baptiste Descampos definiu “*nature morte*” como representação de objetos imóveis. É interessante constatar que o sentido desse gênero de pintura é justamente o contrário do seu significado na língua portuguesa. Nas línguas de tradição saxônica, esse gênero designa a permanência e a imutabilidade da pintura, que se immortaliza por efeito da arte.

⁸⁷ Bergstrom, Ingvar. *Still lifes of the golden age*. National Gallery of Art. Washington, 1989. p. 21.

⁸⁸ Schneider, Norbert. *Naturezas-mortas*, Colônia, Taschen, 1999. p. ??

⁸⁹ Grimm, Claus. Op. cit., p. 7.

Caracterizado pela sedução do olhar, esse gênero se deleita em representar e reproduzir efeitos cromáticos, de luminosidade e, sobretudo, táteis de objetos e seres de origem variada, como vidros, metais, flores, frutas, peles, panos etc.

Nesse aspecto seu principal objetivo é o de trabalhar com a ilusão, reproduzindo com o máximo de fidelidade e realismo o “cuidadoso arranjo dos objetos, do jogo de luz, mas acima de tudo do refinamento das técnicas usadas para transportar a textura dos materiais representados”.⁹⁰ O gênero se radica na ilusão e no *trompe l’oeil* como um fim em si mesmo – o que de algum modo o relaciona com questões suscitadas pelos artistas modernos, uma vez que essa despreocupação literária desloca sua representação do tema literário e anedótico para a estrutura do quadro.

Desse modo, os cultores do gênero iriam utilizar Zeuxis⁹¹ como modelo, por sua habilidade de iludir e de enganar os olhos, uma meta que foi perseguida por inúmeros pintores que desejavam obter tal efeito.⁹²

Determinou-se uma “meta-pintura”, isto é, uma pintura da pintura, onde os quadros se auto-representavam com elementos que levavam o espectador a crer, numa primeira visada, na efetiva existência do objeto pintado, como “uma cortina corrida para o lado parece estar pendurada à frente de um quadro”.⁹³ Esse tipo de representação de natureza-morta recebia o nome específico de pequeno-embuste.

⁹⁰ Bergstrom, Ingvar. Op. cit., p. 11.

⁹¹ Schneider, Norbert. Op. cit., p. 8. Esse autor vai fazer uso do anedotário para explicitar o poder que a ilusão adquire para o pintor de natureza-morta. Conta a lenda que Zeuxis foi louvado por pintar uvas tão reais que os pássaros se enganaram e que o próprio Zeuxis foi iludido ao tentar abrir uma cortina pintada por Parrasius.

⁹² A propósito, Zeuxis é citado também quando Gonzaga Duque refere-se à pintura de Estevão Silva, que diz não saber se os pássaros invadiam seu ateliê para beliscar as telas. Estrada, Luís Gonzaga Duque. Op. cit. p. 219.

⁹³ Schneider, Norbert. Op. cit., p. 12.

Nesse sentido é importante o comentário a respeito de uma natureza-morta do pintor Cornelius N. Gijbreschets (Figura 1)– “Reverso de um quadro”, 1670 – óleo s/tela 66,6 x 85,5 cm., em que está representado o chassis de um quadro:

“[a tela] pretende enganar o espectador, incitando-o a virar o quadro que ele julga estar ao contrário. ... O caráter abstrato do quadro associa-se bem ao caráter de mercadoria que lhe é associado. À primeira vista, um espectador atual tomá-lo-ia por pintura moderna. Não se trata ... de uma pintura abstrata comparável às coloridas composições bidimensionais suprematistas de Malevich. A representação exata das madeiras da moldura e da tela mostra que o principal objetivo do quadro é realçar a plasticidade, funcionando assim como substituto do objeto real”.⁹⁴

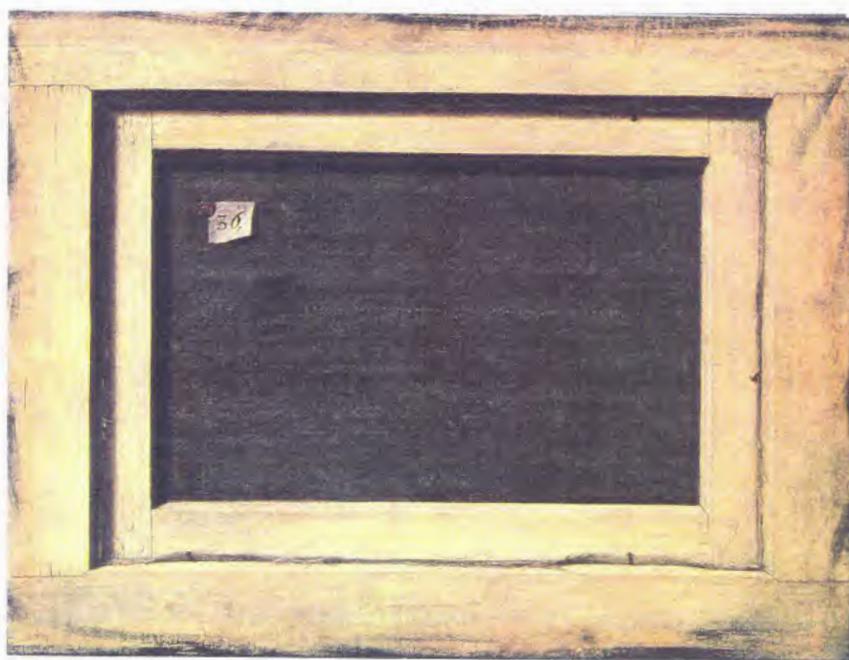


Figura 1
Cornelius Nobertus Gijbreschets-
Reverso de um Quadro, 1670 – óleo s/tela 66,6 x 85,5 cm.,

Esse ilusionismo não era recente, apareceu no final da Idade Média e envolvia questões ligadas à sensação. Sua base envolvia simultaneamente o estudo das leis da ótica, através do entendimento de seus princípios e dos mecanismos de visão, adaptando-os à bidimensionalidade do quadro, juntamente com o objetivo de provocar “falsas interpretações das percepções sensoriais”⁹⁵. Assim, essa pintura pretendia uma “reprodução minuciosa dos objetos, tendo em conta como se realiza o ato de olhar”⁹⁶.

É exigida do pintor desse gênero uma aguda e precisa capacidade de observação, um rigor quase científico que de muitos modos antecipou a “objetividade” dos pintores impressionistas e que, apesar do tema, leva em conta principalmente as questões relativas à técnica e à forma de sua produção. Nesse sentido:

“Os artistas estavam particularmente interessados nos efeitos da luz sobre a cor dos objetos, que variava bastante conforme a hora do dia. A temporalidade, a variabilidade e o acaso constituíam, assim, a matéria das experiências cotidianas, que influenciavam esses quadros e, mais tarde influenciariam o gênero da natureza-morta como forma especial de pintura. esses quadros acentuam ... o tema da vaidade e da transitoriedade de todas as coisas.”⁹⁷

Como consequência, procediam a um estudo metucioso e pormenorizado com a intenção de mostrar a instabilidade dos objetos em relação aos efeitos do tempo e da luz sobre eles.

⁹⁴ Idem, p. 23.

⁹⁵ Idem, p. 13.

⁹⁶ Idem, p. 14.

⁹⁷ Idem, p.16.

Norbert Schneider afirma que esse apego pela aparência, pela forma externa e transitória dos objetos contém uma analogia com uma vertente da filosofia medieval,⁹⁸ que compreende o mundo como a reunião de coisas individuais, as quais não podem ser apreendidas e reconhecíveis em sua essência, desse modo, apenas seu aspecto – mesmo que enganador – pode ser utilizado para confirmar sua existência.

A natureza-morta apresenta uma ambigüidade e uma ambivalência em sua constituição formal. De um lado exhibe representações simbólicas e emblemáticas e de outro expõe uma objetividade que beira o cientificismo na observação estrita dos fenômenos.

Para completar esse entendimento inicial da natureza-morta é necessário enfrentar um problema que diz respeito ao seu baixo *status* no interior da história dos gêneros artísticos.

Para Norbert Schneider, essa depreciação correspondia a um sistema filosófico baseado na Árvore de Porfírio,⁹⁹ um esquema geral que congrega o todo universal e que considera o homem como a criação mais perfeita, mais completa de Deus, por ser possuidor de uma alma imortal. Essa hierarquia na escala dos seres acabou por influenciar também a cadeia pictórica.

⁹⁸ Segundo esse autor, a doutrina seria uma espécie de nominalismo tardio.

⁹⁹ Schneider, Norbert. Op. cit. p. 8. Porfírio (c.232 - c.305), filósofo grego neoplatônico, influenciou fortemente os filósofos medievais. Sistematizou os universais (aquilo que se aplica a totalidade ou idéias gerais) sob a forma de árvores, que tinham como objetivo ilustrar a subordinação dos conceitos. Dessa maneira, ele dirige seu esquema do seguinte modo: do conceito mais geral = substância até chegar ao conceito de homem, o de menor extensão e de maior compreensão. Nesse sentido o homem seria aquele que corresponderia a uma irredutibilidade. Sua árvore segue o seguinte esquema: substância/corporal/animado/vivente/sensível/animal/racional/homem. Para maiores esclarecimentos ver Hilton Japiassu e Danilo Marcondes. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro., Jorge Zahar, 1990. p. 27 e 198.

Outra interpretação, de Ingvar Bergstrom relaciona esse fato à transição que ocorreu na passagem da arte medieval para a arte renascentista. Naquele momento houve uma divisão no trabalho artístico que se diferenciou entre liberal e artesanal, portanto esse autor acredita que essa hierarquização foca-se no desejo de demarcar essa diferença como assinala nesse trecho:

“As definições teóricas que colocam a pintura de natureza-morta como o final da escala dos piores temas(...) centram-se no desejo de demonstrar que a pintura pertence às artes liberais A mais elevada forma de expressão para um artista era a pintura histórica, na qual ele pode representar estórias desenhadas da bíblia e mitologia que contem assuntos morais e éticos essenciais para a existência humana.”¹⁰⁰

A natureza-morta representava a antítese da pintura histórica. A primeira se configurava na representação realista que dependia de fatores como a observação e habilidade técnica, baseada em aspectos manuais, enquanto que a segunda se fundamentava na idealização de uma mitologia ou fato histórico.

Samuel Van Hoogstraeten, um tratadista do século XVII (c. 1678) coloca a natureza-morta na categoria mais baixa em sua escala hierárquica de valores, na derradeira classificação dos gêneros artísticos. Desse modo, considera que a natureza-morta, com suas representações de flores, frutos, vegetais e objetos entre outras coisas, seria uma “mera virtude de artesanato, relativamente insignificante em áreas que identificavam o artista como um legítimo praticante das artes liberais”.¹⁰¹ Essa mentalidade identifica as artes

¹⁰⁰ Bergstrom, Ingvar. Op. cit., p. 12.

¹⁰¹ Idem, p. 14.

liberais com temas relacionados à atividade espiritual do homem, enquanto que a representação dos objetos estaria mais ligada ao cotidiano e às atividades artesanais.

De acordo com Ingvar Bergstrom, esse pensamento se consolidou quando foram fundadas as Academias, isto é, as Escolas de Belas Artes. Elas começaram a se desenvolver por volta do século XVII e baseavam seu ensino num estatuto rígido que hierarquizava os gêneros. Nessa ordem cabia às naturezas-mortas a categoria mais baixa dentro dessa escala de valores. Esse último lugar era motivado pelo tipo de representação do gênero, que não correspondia “às noções de uma ordem nobre”.¹⁰² Os quadros apresentavam objetos inanimados como “a mesa, jarras de flores, restos de refeições, livros, documentos ou paletas sobre a mesa, que dava a impressão de terem sido abandonados ao acaso”¹⁰³ ou formas de vida consideradas inferiores, como aves, e peixes e ainda os insetos – como moscas, lagartas, caramujos, entre outros.

Inversamente, a pintura histórica foi alçada ao patamar mais elevado dentro da hierarquia dos gêneros, assim como as cenas mitológicas e as cenas bíblicas; a pintura de retratos alcançava o segundo posto e os quadros com animais, paisagens e naturezas-mortas, em ordem decrescente, tinham uma diminuição de seu valor.

Apesar dessa desvalorização da natureza-morta, muitos artistas viam no gênero a possibilidade de investigações formais. Além disso, existia um vasto mercado de compradores desse tipo de trabalho, de acordo com Norbert Schneider. Os pintores desse gênero contavam não só com um mercado para suas telas, mas também com um imenso prestígio por sua habilidade de pintar de forma tão realista objetos do mundo contingente.

¹⁰² Idem, *ibid.*

¹⁰³ Idem, *ibid.*

Essa forma intensamente realista tinha uma conexão muito grande com a ciência. Naquele período, compreendido entre o final do século XVI e início o século XVII, a pintura de natureza-morta mantinha um vínculo com a botânica.

Nesse aspecto, a pintura de natureza-morta apresenta um paradoxo, seus artistas se esmeravam em imitar com realidade, cada item de sua composição: as flores, as frutas, os animais, os vidros – sobretudo em seus aspectos táteis. Entretanto, suas obras não apresentam uma reprodução da realidade, mas sim uma re-criação, de caráter mais permanente e imutável do que a própria natureza, mas que simultaneamente lembra a temporalidade da existência humana, cujas naturezas-mortas com flores foram o melhor exemplo. Nelas, os artistas incluíam em meio a toda sua beleza, algum sinal que denunciava o caráter fugidio e breve de sua existência, como as folhas deterioradas e destruídas por insetos. Dessa maneira, podem juntar num mesmo arranjo flores e frutas de estações e regiões geográficas diversas, aludir a sensações que ultrapassam o sentido da visão e enganar o tempo.

Uma carta do pintor Jan Brueghel ‘O Velho’ (1568-1625) para seu patrono, o Cardeal Federico Borromeo, corrobora essa afirmativa. Nessa carta, escrita por volta de 1606, o pintor descreve seu trabalho na pintura de “Grande Vaso de Flores” que começou a fazer na primavera e terminou apenas no outono; ele diz não acreditar na variedade de flores que tem estado pintando com bastante atenção e de como elas se manterão vivas, a ponto de rivalizar com a própria natureza, isto é, sobrevivendo a seu modelo: “Elas parecerão lindas no inverno, algumas cores quase competem com a natureza.”¹⁰⁴ A dimensão dessa realidade também pode ser constatada na descrição que o próprio Cardeal faz de uma natureza-morta desse mesmo pintor em sua parede:

“Então quando o inverno dificulta e restringe tudo com gelo, eu tenho me alegrado sobre essa vista – e até imaginei um odor, irreal – falsas flores... representadas na pintura ... e nessas flores ... eu tenho esperado ver a variedade de cores, não rápida, como as flores que são encontradas na natureza, mas estáveis e muito duráveis.”¹⁰⁵

Dentro desse grande gênero de natureza-morta, Norbert Schneider especifica diferentes temas como: Cenas de Cozinha, Mesas Postas, Cenas de Caça, Representação dos Cinco Sentidos, *Vanitas*, Natureza-morta com Flores, Natureza-morta com Frutos, Cenas de Florestas, entre outros. Estaremos destacando com mais atenção os temas que se relacionam mais proximamente de nossa pesquisa, especificamente as naturezas-mortas com flores e frutas, por serem os assuntos preferidos da pintura de Estevão Silva.

As naturezas-mortas com frutas inicialmente estavam relacionadas ao crescimento da botânica como ciência e aos novos conhecimentos que se difundiram no princípio do século XVI. Nesse tipo de pintura, incluía-se tudo que crescesse em árvores como: “maçãs, pêras, nozes, cerejas, ameixas, pêssegos, alperces, marmelos, castanhas etc., e os frutos de arbustos, como amoras, framboesas e groselhas”.¹⁰⁶

As primeiras naturezas-mortas do gênero apresentavam as frutas como se estivessem dispostas para venda ou com um aspecto de frescor, como se tivessem sido recolhidas recentemente das árvores ou dos arbustos.

Posteriormente, esse esquema foi substituído por uma representação que dispunha os frutos em cestas, com frutas isoladas, às vezes, dispostas como arranjos florais, muitas das vezes com a forma piramidal.

¹⁰⁴ Idem, *ibid.*

¹⁰⁵ Federico Borromeo, citado em Ingvar Bergstrom. *Op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁶ Schneider, Norbert. *Op. cit.*, p. 121.

Esse tipo de natureza-morta apresenta dois tipos de concepção: a primeira se caracteriza pelo simbolismo – onde os frutos contêm significações ocultas e submersas, compreendidas apenas por alguns; a segunda tem um caráter realista, que se concentra na “descrição estritamente objetiva dos fenômenos reais”,¹⁰⁷ enfatizando o *trompe l’oeil* e a verossimilhança.

Na forma simbólica elas se apresentam sob o aspecto de *vanitas* ou vaidade, um tema muito popular entre 1650 e 1660 que coloca frente ao homem a sua finitude e a sua morte, com insinuações à decomposição da matéria que aguarda tudo que é mortal, simbolizada pela figura de crânios e de caveiras, “carregada de advertências, lembrando ao espectador a fugacidade de todas as coisas”.¹⁰⁸ No caso da natureza-morta com frutas, essa finitude é lembrada por elementos que remetem à deterioração da matéria em que as frutas estão manchadas, marcadas ou com buracos provocados por vermes, e ainda pela incidência de pequenos animais como moscas, lagartos ou borboletas. Além disso, as frutas têm outras significações que remetem a uma interpretação religiosa com alusões a Cristo ou a Maria, na mesma medida que os animais estavam associados ao pecado e ao mal.

A representação de frutas que se instalam dentro do âmbito do real, por outro lado, despertam desejos ligados aos sentidos e encontram uma conexão com aquelas naturezas-mortas que representam os cinco sentidos.

O caráter realista dado a essas representações confere a elas uma exacerbação dos sentidos que, comandados pela visão, desencadeiam no “espectador uma compulsão para estimular o seu próprio prazer sensual, e um acréscimo permanente das suas

¹⁰⁷ Idem, p. 122.

¹⁰⁸ Idem, p. 79.

necessidades”,¹⁰⁹ sensoriais. Dessa maneira, essas naturezas-mortas¹¹⁰ trazem à cena a própria fruta representada e o desejo de tocá-la, de lembrar seus odores e a vontade de saboreá-la.

Esse sentido realista da obra nos interessa de forma particular, porque esse aspecto de exacerbação dos outros sentidos é um dos pontos que identificam o trabalho do pintor Estevão Silva e a questão da brasilidade, o assunto que tratamos.

Assim como a natureza-morta com fruta, a natureza-morta com flores traz também aspectos que se relacionam com a *vanitas*, apesar de serem belas e deleitar os olhos. Tal como o homem, elas também se extinguem rapidamente, numa perspectiva de tempo que tem por parâmetro a eternidade.

Nessas representações apareciam as várias espécies de flores. Não havia distinção entre as flores decorativas e aquelas que mais tarde se transformariam em frutas, como a flor do morango, a da amora ou a da framboesa.

Até o final da Idade Média, a representação de natureza-morta com flores estava relacionada a aspectos simbólico-religiosos. Além de estar relacionada à simbologia religiosa, a imagem das flores referia-se também a aspectos práticos da vida cotidiana. Eram consumidas pela população como remédio, estando, portanto, ligadas a questão da cura e da salvação nas duas acepções, o sentido simbólico do belo e o sentido medicinal da cura, segundo N. Schneider.

É justamente dessa segunda concepção, que se relaciona diretamente com a botânica, que o pintor de flores busca a máxima exatidão, em que aparecem as “puras”

¹⁰⁹ Idem, p. 65.

¹¹⁰ Essa conotação sensual quando se trabalha com a representação das frutas não é mera coincidência, ela remete à própria origem do termo fruto, que se relaciona a prazer, um assunto ao qual voltaremos mais tarde quando tratarmos de Estevão Silva.

naturezas-mortas com flores como gênero autônomo. Nessa perspectiva, o caráter simbólico dessa obra é praticamente inexistente, seu interesse está voltado para a botânica como forma de conhecimento empírico do mundo.

Por último, queremos nos referir às Cenas de Floresta, que, conforme destacado por Schneider, possuem conotações simbólicas e religiosas, aludindo à eterna luta entre o bem e o mal. Nessas representações, de vegetação rasteira e próxima à terra, com flores e vegetais silvestres, troncos, raízes, cogumelos e musgos, se reproduz um microcosmo da paisagem e de seu ecossistema: dos reinos mineral, vegetal e animal.

Ainda segundo N. Schneider, essas naturezas-mortas foram as últimas a apresentar um conteúdo simbólico religioso, que logo depois foi superado por um “conteúdo semântico”¹¹¹ localizado apenas em valores seculares e relacionados à vida burguesa.

No campo da arte, essas produções transitavam por conexões cada vez mais inerentes à própria condição da arte e de sua realização, como a percepção visual e as técnicas empregadas em sua execução.

A pintura de natureza-morta jamais deixou de ser produzida, entretanto, sua força como forma pictórica ficou obscurecida pela questão decorativa e da representação por pelo menos duzentos anos. No final do século XIX, o gênero voltou a ser utilizado como fonte de experimentação formal na arte, principalmente por Paul Cézanne, e no início do séc. XX, nas investigações cubistas. Isto só foi possível porque o gênero já incluía em seu caráter pictórico um olhar sobre a autonomia da pintura, na qual a representação é pretexto para operação de instâncias relacionadas ao próprio ato de pintar e suas possibilidades de operar com os elementos visuais e compositivos.

¹¹¹ Schneider, Norbert. Op. cit., p. 201.

Tanto a natureza-morta quanto a paisagem, no caso brasileiro, apresentavam a relação com o lugar real. A paisagem fazia-o a partir da representação direta da natureza, das florestas, das matas e das praias nacionais. Na natureza-morta, notadamente aquelas referentes à flora e à fauna, havia a representação de flores e frutas, as quais não pertenciam às tradições da representação das naturezas-mortas mundiais. Estas obras ofereciam a singularidade de estarem relacionadas a este lugar específico, ao Brasil.¹¹²

Ambos os gêneros têm uma especificidade, uma distinção que os relacionam diretamente ao Brasil e às nossas florestas e frutas tropicais. Dessa forma não se constituem em idealizações que buscam integrar o país a uma civilidade que não era a sua.

Assim, apresentam um viés ao receituário acadêmico da Escola de Belas Artes, cuja tônica dominante era de caráter idealista e apriorístico, em que não se necessitava de uma correspondência com a realidade efetiva.

Dessa maneira ofereciam uma alternativa às cenas de batalha de caráter historicista, aos retratos solenes plenos de uma carga política, social e institucional. Essas obras buscavam a construção do Brasil a partir da apreensão do fenômeno real que estava se constituindo naquele momento específico. Por isso era importante captar e representar o momento presente, sem os embaçamentos causados pelo conhecimento intelectual. Por isso, a prática desses artistas os aproximava do realismo de que tratamos anteriormente.

A pintura de paisagem e de natureza-morta, ao captar o fenômeno *d'après nature*, estava introduzindo em nossa arte o Brasil real, palpável e material. Estava buscando a intensidade de nossa verdadeira luz, de nossa cor local. Entretanto, apesar dessa abordagem nativa, nelas estavam incluídos também um saber e uma apresentação empírica, que as

¹¹² Estamos nos referindo aos sapotis, melancias, goiabas e bananas, frutas que não estavam presentes na tradição pictórica da natureza-morta européia.

aproximava de algumas questões que a arte mundial também experimentava naquele momento, entretanto, sem o rigor científico daquela.

A condição dos artistas desse gênero era de construir suas telas a partir do real. O artista brasileiro estava experimentando e simultaneamente configurando a visualidade brasileira em tempo real, em sua instantaneidade e especificidade.

Essas obras mostram o Brasil, não como uma caracterização do exótico ou do diferente, mas da efetividade do que existia de fato no país. Dessa maneira, expõem as florestas com suas árvores imensas, cuja folhagem em sua imensidão e intensidade por vezes obscurecia a luz; as frutas e flores que pelo clima quente e úmido tinham realçadas as suas cores, odores e sabores. Esses artistas necessitavam construir essa visualidade mergulhando de fato no país real, no local e na sua paisagem.

Essa imersão na realidade do país pode ser vislumbrada no trecho que se segue, em que Antonio Parreiras narra sua estada em Cabo Frio, onde decidira pintar antes de sua primeira viagem a Europa:

“Hospedei-me dentro de uma cabana de pescador.(...) Medonhas, tétricas são as noites do arraial.

O mar é sempre estrepitoso. O seu vozear eterno parece composto de gritos roucos, prolongados gemidos, trovões no infinito ... Naquele descampado de fofa areia branca, movediça ao sopro do rijo do Norte, os pescadores caminham sem ruído. Ante aquele céu, quase sempre tempestuoso, cheio de pesadas nuvens fugitivas com raros rasgos de azul profundo, torna-se a alma pressaga ...”¹¹³

Esse trecho indica a necessidade que o pintor sentia de se afastar para imergir no fenômeno, de se sentir, também ele, parte daquela realidade.

Na literatura, esse realismo também está presente. Em seu livro *A conquista*, Coelho Neto cita o pintor Estevão Silva em um de seus capítulos, em que chama a atenção para a descrição do quarto do artista:

“Na sala, iluminada por duas janelas, tinha ele o cavalete e o banco. As paredes estavam literalmente cobertas de trabalhos: ... mas o que atraía os olhares era a grande quantidade de frutas: abacaxis, algumas descascadas mostrando a polpa dourada, racimos de uvas, pencas de bananas, cachos de ameixas, corbelhas de morangos, cajú, melões, melancias, todos os dons de Pomona ali estavam esplendidamente copiados. O Lins costumava dizer, quando ia ao *atelier* do artista: ‘Vou hoje à quitanda.’”¹¹⁴

Era essa também a tônica em diversas críticas de jornal. Nestas, os articulistas apelam para palavras como pureza, minuciosidade, verdade, perfeição para comentar os trabalhos expostos; sobretudo os de Estevão Silva.

Dessa maneira, esse entendimento dos gêneros de paisagem e de natureza-morta como formas de mostrar o Brasil real passava também pelos seus contemporâneos.

¹¹³ Parreiras, Antonio. *História de um pintor contada por ele mesmo*. Niterói, Niterói Livros, 1999. p. 83 e 84.

¹¹⁴ Coelho Neto. *A conquista*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1985. p. 174.

4 – A PINTURA DE ESTAVÃO SILVA E SUA RELAÇÃO COM A BRASILIDADE

Este pintor tem uma especialidade; as frutas, pinta-as com uma perfeição admirável (...) Há nos seus quadros ananases, mangas, ameixas, cambucás, laranjas, carambolas, melancias etc. , que fazem crescer água na boca, tal é a verdade e a consciência com que estão reproduzidos.

Eloy, o herói

No Brasil, a natureza-morta e a paisagem apresentam também alguns representantes que mantinham com esses temas uma intensa ligação. Mesmo dentro da Academia, pintores como Nicolas Taunay, Araújo Porto Alegre ou Agostinho da Motta cultivam esses gêneros.

Não obstante existisse ainda uma representação de caráter neoclássico, foi a partir desses gêneros que, ao final do século XIX, sobretudo a partir da década de 1880, foram introduzidas mudanças que iriam inserir uma feição realista nessas representações. Essas mudanças já haviam sido aventadas por Araújo Porto Alegre, quando diretor da Academia, que pretendia, através de uma reforma realizada na década de 1855 – conhecida como

Reforma Pedreira -, implementar mudanças no método de ensino,¹ mas a proposta de observação direta da natureza só se efetivaria no último quartel do século em curso.

Como já foi observado, era através de gêneros como a natureza-morta e a paisagem que, ao final do século XIX, se podia fazer a representação do Brasil real, não do país idealizado das pinturas históricas.

O gênero se relacionava como disciplina à cadeira de “Pintura de paisagem, flores e animais”. Entre os pintores mais representativos desse gênero encontravam-se Agostinho da Motta e Estevão Silva, que insistiram na representação do tema ao longo de suas trajetórias, de maneira mais prolongada. Entretanto, outros artistas também apresentam produções nessa temática como Timóteo da Costa, Henrique Bernardelli, Oscar Pereira da Silva, entre outros. Dentre esses pintores, optamos por fazer um estudo mais aprofundado sobre Estevão Silva, por razões que já apontamos anteriormente, além do estudo sobre a obra deste artista só recentemente estar acontecendo.

Estevão Roberto da Silva foi um pintor ligado à Academia Imperial de Belas Artes, como de resto a maioria dos pintores do período. Filho dos africanos² Victor Roberto da Silva e Ana Rita da Silva, consta que nasceu em Niterói em 26 de dezembro de 1845,³ tendo falecido, dormindo, em 9 de novembro 1891, de causas desconhecidas ou pelo menos

¹ A Reforma Pedreira, de 1855, feita durante sua gestão como diretor da Academia Imperial de Belas Artes, dispunha sobre os objetivos e organização do ensino de Artes no país e estabelecia as regras para determinadas disciplinas e o organograma de cada seção ou curso. A cadeira de “Paisagem, flores e animais”, por exemplo, foi tratada de modo bem avançado pela referida reforma em sua seção IX, na medida em que recomendava que nessas aulas os alunos mais adiantados dessa disciplina fossem observar a natureza *in loco*. Reforma Pedreira. Seção IX. Art. 36.

² Esta informação é veiculada em diversos textos, entretanto, não sabemos se de fato seus pais vieram diretamente da África ou se eram negros libertos nascidos no Brasil.

³ Não existe ainda um estudo aprofundado e preciso a respeito do pintor, não havendo muitos registros de sua vida privada. Nesse sentido não existem dados precisos, nem da data de seu nascimento, que em alguns locais aparece como sendo no ano de 1844, nem do local de seu nascimento, que em alguns casos se registra como a cidade do Rio de Janeiro. Essas primeiras informações que destacamos são retiradas de José Roberto Teixeira Leite. *Pintores negros do oitocentos*. São Paulo, MWM. Motores Diesel Ltda. Indústrias de Freios Knorr, 1988. p. 116.

nebulosas. Uma das causas apontadas foi “congestão cerebral” que está expressa na *Revista Ilustrada*⁴ em sua edição de novembro daquele mesmo ano. Sua morte foi noticiada neste periódico da seguinte maneira:

“Fez-se especialista na pintura de frutas. Os seus quadros a princípio defeituosos, fracos foram melhorando e, nos últimos tempos, Estevão Silva fizera-se realmente notável nesse gênero, em que era o único entre nossos artistas. A sua última exposição realizada há cerca de um mês no salão de O Paiz, foi um verdadeiro triunfo para o malogrado artista nacional. Os seus quadros mereceram justos e gerais encômios do público e da crítica. Entre eles havia trabalhos verdadeiramente magistrais (...) Estevão era professor de desenho do Lyceu de Artes e Ofícios...”⁵

Não se pode dizer que tenha sido um pintor de reconhecimento espetacular, principalmente quando comparamos sua produção com artistas que se dedicavam ao gênero da pintura histórica, que teve de seus contemporâneos um maior reconhecimento – como Pedro Américo e Victor Meirelles. Entretanto, as críticas feitas a seu trabalho são em grande parte elogiosas, o artista foi comentado por diversos historiadores e críticos do período como Gonzaga Duque em seus livros *Arte Brasileira e Contemporâneos*, Laudelino Freire em *História dos Pintores no Brasil*, Francisco Acquarone em *Primores da Pintura no Brasil*, além de João Ribeiro, Francisco Ângelo Agostini e Arthur de Azevedo, entre outros, em diversos artigos de jornais do período como: *O País*, *O Diário Ilustrado*, *O Mequetrefe*.

⁴ Miranda, A. de. *Revista Ilustrada*. Rio de Janeiro, ano 16, nº 633, novembro de 1891. p. 2.

⁵ J.R. em *O País*. Rio de Janeiro, Sete Dias, 10-11-1891. p. 1,

Foi aceito como aluno da Academia Imperial onde ingressou em 1863⁶ e a ela esteve ligado por grande parte de sua vida. Foi aluno de Victor Meirelles, Jules Lê Chevrel, e Agostinho José da Motta, este último, de quem provavelmente herdou a apreciação pelo gênero de natureza-morta.

Foi premiado em sua vida escolar com diversas medalhas e menções honrosas, permanecendo na Academia por cerca de quinze anos. Entre os prêmios obtidos por Estevão em sua vida escolar podemos destacar: medalhas de ouro, medalhas de prata e menções nos mais diversos gêneros como desenho figurado, pintura histórica, modelo vivo e paisagem entre os anos de 1865 e 1877.⁷

Não obstante sua preferência por um tema, ele não teve nenhuma menção ou medalha no gênero no qual durante toda a sua vida foi sempre reconhecido como um especialista, as pinturas de natureza-morta, especificamente aquelas com frutas, embora tenha também trabalhado com retratos (Figura 1) e paisagens, gêneros nos quais a despeito

⁶ Optamos por essa data apesar de estar relacionado no Boletim de Belas Artes o ano de 1864, porque se encontrou no Museu Dom João VI registro de um incidente com um guarda da Escola de Belas Artes, no qual estavam envolvidos alguns alunos entre os quais encontramos o nome e o registro do relato do incidente feito também por Estevão Silva.

⁷ Entre os prêmios ganhos por Estevão Silva em sua vida escolar destacamos: 1864 - Rio de Janeiro RJ - Recebe Medalha de Prata em Desenho, na Academia Imperial de Belas Artes; 1865 - Rio de Janeiro RJ - Recebe Pequena Medalha de Ouro em Desenho Figurado, na Academia Imperial de Belas Artes; 1866 - Rio de Janeiro RJ - Recebe Menção em Desenho Figurado, na Academia Imperial de Belas Artes; 1868 - Rio de Janeiro RJ - Recebe Menção em Pintura Histórica, na Academia Imperial de Belas Artes; 1869 - Rio de Janeiro RJ - Recebe Medalha de Prata em Pintura Histórica, na Academia Imperial de Belas Artes; 1872 - Rio de Janeiro RJ - Recebe Medalha de Prata em Pintura Histórica e Menção em Modelo Vivo, na Academia Imperial de Belas Artes; 1876 - Rio de Janeiro RJ - Recebe Medalha de Prata em Paisagem, na Academia Imperial de Belas Artes; 1877 - Rio de Janeiro RJ - Recebe Medalha de Prata em Paisagem, na Academia Imperial de Belas Artes; 1878 - Rio de Janeiro RJ - Recebe Medalha de Prata em Pintura Histórica, na Academia Imperial de Belas Artes.

de seu talento não obteve o êxito esperado e conseguido com as naturezas-mortas (Figura 2).

Figura 1
Retrato de Castagneto s.d
Óleo sobre Cartão 59,5 x 50 cm

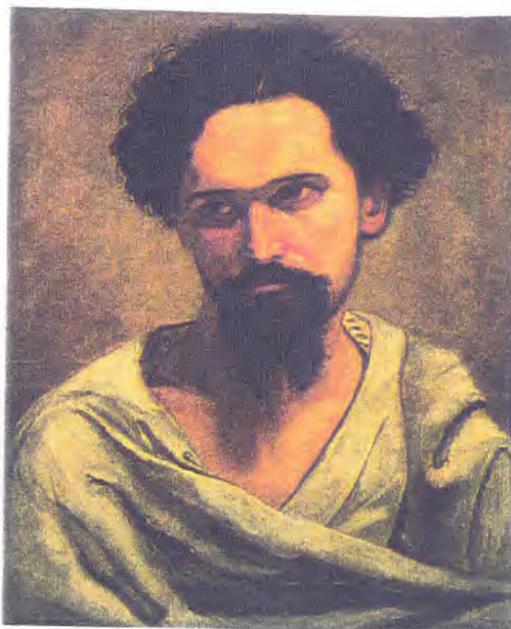


Figura 2
Natureza morta
Óleo sobre tela - 94 x 80 cm

Além da questão do gênero de arte ao qual se dedicava, existiam outros fatores que contribuíram para que não houvesse um reconhecimento mais amplo de seu trabalho, um deles devia-se a questões raciais. Muitas das críticas feitas a seu trabalho vinham acompanhadas de um adendo referente a sua raça: “É o nome de um preto, que vale mais do que milhares de brancos”,⁸ e ainda “Deveu a sua energia de ânimo vencer os preconceitos de cor que o colocavam em situações difíceis apesar de seu talento”,⁹ muitas vezes de caráter paternalistas como esta, ou ainda de maneira absolutamente fatalista como no artigo em que se noticia sua morte.

“...Era um negro de talento e um artista incansável. Preconceitos da raça afastaram-no do convívio social. Vivia só, esquecido no atelier, observando friamente os preceitos de sua arte. Era este seu único consolo, sua única felicidade (...) Convencido da improficuidade da luta nesse terreno secundário para as Artes, Estevão Silva abandonou-o minado pela dor de não ter nascido branco.”¹⁰

Além de: “Esse era um negro alto, forte, corajoso e bom. O diamante negro, o chamava Arthur de Azevedo.”¹¹ O outro fator se relaciona ao temperamento do artista que era tachado ora de brincalhão, como no caso em que modificou o retrato de um cliente que não quis lhe pagar e o transformou em um demônio preso. Segundo Antonio Parreiras, esta brincadeira de Estevão muito o prejudicou, porque após esse episódio “os retratos escassearam. Ficou limitado às naturezas-mortas”.¹² Também podia ser caracterizado como

⁸ *O Mequetrefe*. Rio de Janeiro, nº 348, 15-07-1887. p. 8.

⁹ Leal, Regina Monteiro. Catálogo “Panorama Um Século de Pintura (1850-1950) Rio de Janeiro, MNBA. Pasta. 36.

¹⁰ Miranda, A. de. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, nº 633, novembro de 1891. p. 2.

¹¹ Parreiras, Antonio. *História de um pintor contada por ele mesmo*. Niterói, Niterói Livros, 1999. p. 47.

¹² *Idem*, p. 49.

rebelde, por conta do incidente na premiação da Academia ou como tímido, segundo o relato que se segue de Manoel Carneiro:

“Conheço a meses o Sr. Estevão Silva. Excessivamente modesto, demasiado tímido, vive metido no seu atelier, rodeado de suas frutas, de suas telas, dos seus pratos de porcelana, das suas tintas a pintar sempre com muito cuidado, escrupulosamente, mas com calma e convicção dos grandes trabalhos.”¹³

4.1 – SUA ATUAÇÃO COMO ARTISTASTA E A QUESTÃO DO REALISMO EM SUA PRODUÇÃO

A atuação de Estevão Silva no cenário da arte nacional só recentemente está sendo reavaliada e estudada,¹⁴ e, até agora, de forma insuficiente. Geralmente era atribuído ao pintor um papel menor, num “plano secundário”¹⁵ dentro do cenário de artes plásticas no país; consequência direta do momento vivido pelo Brasil durante o século XIX.

Neste período, o país viveu simultaneamente três situações políticas distintas e intensas mudanças sociais e econômicas, que dizem respeito principalmente à luta pela independência, pelo fim da escravidão e a Proclamação da República, ocorridas durante o

¹³ Carneiro, Manoel. *Diário Ilustrado*. Belas-Artes, Rio de Janeiro, nº 97, 21-07-1887 p. 1.

¹⁴ Além de reavaliações em livros e Catálogos que tratam da questão do negro na Arte Brasileira, existem trabalhos que se situam na avaliação de seu trabalho e na valorização de sua obra a luz da produção de arte nacional do período. Destacamos a Dissertação de Mestrado recentemente apresentada por Alexandre Neiva Pessoa, no programa de Pós-Graduação de Artes Visuais da UFRJ, com o título *Estevão Silva e as pinturas de naturezas-mortas no Brasil do século XIX.*

¹⁵ Acquarone, Francisco e Vieira, A. de Queiroz. *Primores da Pintura no Brasil - 2º volume*, Rio de Janeiro, s.e, 1942. sem paginação.

oitocentos. Nesses anos, devido a questões de caráter político-social e econômico, o país teve alterado seu regime político, que passou de colônia a vice-reinado e posteriormente a país independente. A partir da Independência - passou de Império a República. Outro fato determinante foi o fim da escravatura, que contribuiu para a inserção dos negros na sociedade e a mudança econômica de uma grande parte do sistema trabalhista relativo à agricultura do país.

Nessas passagens, o governo do Brasil implementou uma série de ações, que se iniciaram com a vinda da Missão Artística Francesa, cujo propósito era de construir uma imagem nacional.

Esta imagética de exaltação e de idealização da pátria, segundo esse projeto, se configuraria a partir de temas históricos, nos quais eram representados fatos que consolidariam e unificariam a idéia de país que se buscava implementar.

Nesse sentido, tanto Estevão Silva, como outros artistas que não se dedicavam ao gênero de pintura histórica eram classificados como artistas de segunda categoria. Apesar disso, mesmo historiadores como Francisco Acquarone e A. de Queiroz Vieira reconhecem que esses artistas possuíam talento e habilidade, o que podemos constatar no trecho que se segue:

“ Leopoldino Farias, (...) Caron, Vasques, Estevão Silva e outros eram realmente fiéis observadores da natureza e seus intérpretes sinceros. Cada um deles se dedicou a uma especialidade, realizando dentro dela obras de valor incontestável. Estevão Silva, por exemplo, era um habilidoso pintor de naturezas-mortas.”¹⁶

¹⁶ Idem. sem paginação.

Nosso trabalho, apresenta um olhar contemporâneo de valorização dessa produção, um olhar como o de José Roberto Teixeira Leite ou de Emanuel Araújo,¹⁷ sem entretanto se ater à questão racial que permeia a obra desses autores. Entendemos que algumas das propostas estéticas executadas nas telas de Estevão Silva permitem ver algumas singularidades e mudanças que permeavam a produção acadêmica. Acreditamos que a pintura de natureza-morta lhe oferecia modos de escapar à ortodoxia da produção acadêmica, de conduzir seu trabalho com mais liberdade do que dedicando-se aos retratos ou à pintura histórica - os gêneros mais municiados pela Academia.

Como já foi relatado anteriormente, Estevão Silva ingressou na Academia em 1863, não se sabendo ao certo o ano de sua saída. Segundo José Roberto Teixeira Leite, sua última premiação como aluno aconteceu em cerca de 1878, de acordo com o quadro de medalhas e menções recebidas por ele, já assinaladas nesse trabalho. Por outro lado, existe um documento oficial datado de 1890, em que se decide suspendê-lo pelo período de um ano da Academia.¹⁸ Sua permanência foi longa, acredita-se que, devido a dificuldades financeiras.

Além de Agostinho da Motta, teve também como professores Victor Meirelles, Jules Lê Chevrel, além de Georg Grimm, como já relatado inicialmente. Destes professores

¹⁷ José Roberto Teixeira Leite no seu livro *Pintores Negros no Oitocentos* e Emanuel Araújo no catálogo da Exposição em Comemoração ao 500 anos do Brasil ou do Centenário da assinatura da Lei Áurea. Todos os textos que vimos até esse momento sobre o artista em diversas publicações e *folders* de exposição estão sempre relacionados à problemática de sua negritude. Cremos que esse recorte é importante pois denuncia e tira a máscara do problema racista no país. Além disso, sem essas publicações e sem essa temática, não conheceríamos a obra desse artista, entretanto, nosso estudo se atém a outras questões relativas à produção, inserção e valorização da obra do artista dentro da produção plástica do país.

¹⁸ Existem dois documentos para apoiar essas datas. Com relação ao ano de ingresso, existe uma reclamação a respeito de um guarda em que o nome de Estevão Silva é citado como testemunha e aluno da Academia. Quanto à questão de sua permanência nessa instituição por um longo período, existe um outro documento que diz respeito ao episódio de sua suspensão por reclamação que data de 1890. Neste documento, Ernesto Maia, de próprio punho, atribui a permanência de Estevão Silva na Academia a uma dificuldade intelectual do pintor. Estes documentos estão à disposição do público no Museu D. João VI, em duas pastas.

citados, Estevão Silva apresentou uma ligação mais estreita com Agostinho da Motta e com Georg Grimm.

Agostinho José da Motta (1824- 1878) foi o professor que mais influenciou Estevão Silva. Foi dele que Estevão Silva absorveu o interesse no que diz respeito à predileção por pintar frutas. Nasceu no Rio de Janeiro e trabalhou como mestre da cadeira de paisagem na Academia de Belas Artes, da qual também foi aluno. Seu ingresso nesta instituição data de 1837. Tinha predileção pela pintura de paisagem e natureza-morta. Agostinho trabalhou como professor tanto na Academia Imperial de Belas Artes quanto no Liceu de Artes e Ofícios. Participou de diversas exposições gerais entre os anos de 1850 e 1875.

De acordo com Luciano Migliaccio,¹⁹ Agostinho da Motta foi um pintor que aproveitou seu prêmio de viagem para observar e estudar as obras dos paisagistas europeus. Delas nosso pintor tirou importante lições com respeito à fatura e à precisão das pinceladas, mais ainda, ele conseguiu aplicar esses conceitos “delicados” de pintura aos “temas e paisagens nacionais”²⁰ que, segundo este autor, estariam pela primeira vez despidas de seu caráter exótico (Figura 3).



Figura 3
Agostinho José da Motta
Natureza –morta Mamão e melancia -
1817
Óleo sobre tela, dimensões desconhecidas

¹⁹ Migliaccio, Luciano. *Mostra do Redescobrimento – Arte no século XIX*. Org. Nelson Aguilar. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

²⁰ Idem, p. 223.

Além de Agostinho Motta, um outro mestre, por uma prática diferenciada daquela apresentada na Academia, influenciou o trabalho de Estevão Silva - o alemão Georg Grimm. Apesar de ter estudado com ele, Estevão não deixa a Academia para segui-lo, como assinala Quirino Campofiorito: embora “ligado aos discípulos de Grimm, não abandonou a Academia, onde prosseguiu as aulas com Vitor Meireles”.²¹ Assim não acompanha outros alunos que mais tarde iriam formar em torno da figura do mestre alemão um grupo de pintores paisagistas.

Este grupo de dissidentes abandonou os métodos acadêmicos de pintura por discordar de suas práticas e partiu em busca de uma pintura ao ar livre, de caráter mais realista, que não fosse feita no ateliê ou a partir de cópia.

Inicialmente todos se agregavam em torno da figura de Georg Grimm, em viagens ao redor da cidade de Niterói e também de outras cidades do interior como Cabo Frio ou Teresópolis, para ver de perto paisagens mais agrestes e intocadas. Não obstante tenha incursionado por algumas aventuras junto ao grupo, de estar dentro do círculo de relações de Antonio Parreiras²² que em seu livro autobiográfico assinala essa amizade, Estevão nunca fez de fato parte do Grupo Grimm, como ficou conhecido esse núcleo de artistas.

Esse núcleo de pintura de paisagem ao ar livre, do qual eventualmente Estevão Silva também participava, tinha um sabor de descoberta, muito próximo daquele sentimento dos pintores viajantes que visitavam o Brasil naquele período, registrando o exotismo da paisagem.

Esse registro da paisagem brasileira era uma prática freqüente dos pintores viajantes, com interesses inicialmente para além da representação realista. Havia a

²¹ Campofiorito, Quirino. *Arte Brasileira no Séc. XIX*. Rio de Janeiro. Ed. Pinakothke, 1983.

necessidade de ‘observar, catalogar, organizar’²² que atendia a dois processos simultâneos. O primeiro, de caráter científico, na meticulosa observação da natureza. O segundo, que se vinculava a uma tradição herdada do romantismo que colocava a paisagem no centro das sensações.

Esta última característica se situava além do mundo da representação e entrava no mundo do espetáculo oferecido pelos panoramas, cosmoramas e dioramas que alcançaram grande sucesso durante o século XIX, e dos quais já tratamos anteriormente, cujo impacto sobre a vida cultural da cidade merece ser destacado.

As três formas de apresentação exibiam aparatos técnicos que superavam a sensação visual, elas provocavam uma hiper-estimulação dos sentidos, que talvez a tecnologia e a mentalidade daquele século ainda não estavam preparadas para assimilar em seus aspectos mais intensos. Assim, alguns dos aspectos relacionados à sensação vão ser novamente apropriados e redimensionados durante a década de 1960. A arte ambiental de Hélio Oiticica, da qual iremos tratar ainda nesse trabalho, se fundamenta em proposições que aludem às sensações dos espectadores diante da obra de arte, que mantêm uma aproximação com a proposta dos panoramas do séc. XIX.

Nesses verdadeiros engenhos oferecia-se ao espectador a possibilidade de ampliação de suas experiências sensoriais, com viagens a outras terras, a outras épocas e eventos – uma prática que se estendia a outras formas de representação além da paisagem e dos panoramas, questão também presente nas naturezas-mortas de Estevão Silva.

²² Esse fato pode ser constatado no livro autobiográfico do pintor reeditado recentemente. Parreiras, Antonio. Op. cit., em que ele inclui Estevão Silva no círculo de artistas mais próximos a ele.

²³ Andrade, Tarcísio Bahia. “Paisagem e Arquitetura do Rio de Janeiro através do olhar dos Pintores Viajantes”. In *Paisagem e Arte*. Op. cit., p.323.

Estas naturezas-mortas pintadas com verdade e sinceridade, forneciam ao espectador uma gama de sensações que superavam a instância visual. Suas frutas levavam o fruidor à vontade de fato de saboreá-las. Esta confirmação pode ser encontrada tanto no anedotário mais ingênuo com respeito a sua obra como nessa passagem narrada por Manoel Carneiro, em sua crítica à exposição de Estevão realizada no Liceu de Artes e Ofícios, oportunidade em que nos conta essa passagem de quando percorria a exposição com o artista:

“Um dos alunos do Lyceu, de 8/9 anos visitava a exposição, devorando com o olhar aquelas frutas apetitosas, (...) desafiam-lhe a gulodice e longe de alcançar a mão (...) Meteu a mão no bolso e, com um níquel em punho dirigiu-se ao pintor que conversava comigo a um canto da sala:

-Quanto custam aquelas mangas? Quero levar uma a mamã, que é douda por elas
(...)

Pusemo-nos a rir.”²⁴

Esse sentimento não era resultado de uma visão infantil; os adultos também encontravam a mesma expressão de verdade em seus quadros. As sensações que experimentam excediam os aspectos visuais de suas telas. Em outro comentário de Eloy, o herói se pode assinalar a mesma sensibilidade: “Há nos seus quadros ananases, mangas, ameixas (...)etc., que fazem crescer água na boca, tal é a verdade e a consciência com que estão reproduzidos.”²⁵

²⁴ Carneiro, Manoel. *Diário Ilustrado*. Bellas-Artes. Rio de Janeiro. 21-07-1887. p. 1.

²⁵ De Palanque. *Folha da Tarde*. Rio de Janeiro, 16-07-1887. p. 1.

No caso do Brasil e do Rio de Janeiro, essa gradação de sensações se encaminha do espaço urbano para a floresta que a envolve, dando um caráter exótico e simultaneamente pitoresco; numa cidade em constante harmonia com a natureza, cujas cenas configuram-se nesses dois elementos antes considerados antagônicos – a cidade e a natureza.

Voltando então à questão dos panoramas, os elaborados no Brasil não proporcionavam um caráter sublime, “não despertava medo ou sentimentos arrebatadores”.²⁶ Apresentavam uma cidade construída e uma paisagem composta e condensada das partes, que antes só podiam ser vistas separadamente; assinalando uma idéia que se constituía de maneira total e “embriagante” dos sentidos.

O impacto dos panoramas avança sobre o imaginário da população e estende-se a vários lugares. Aqui se registra a construção de alguns panoramas, como o da Praça 15, criado pelo artista plástico Victor Meirelles – cujo número total de visitantes alcançou a marca de “70.000 pessoas (15% da população carioca)”.²⁷

Com relação aos panoramas, dioramas, cosmoramas e seus similares transcrevemos o comentário abaixo de João Ribeiro, escrito em janeiro de 1891, a respeito de sua visita a um desses engenhos, que achamos muito esclarecedor, primeiramente pelo enorme interesse que despertavam no público, e em segundo lugar pela busca de uma crítica de arte mais fundamentada por questões técnicas:

“O Panorama é a *great attraction* do público fluminense. Lá fui, era a primeira vez que via um panorama. Gostei enormemente, imensamente. Belo e admirável como a

²⁶ Considera, Eliane. “Uma modernidade bem-comportada. O panorama da Baía e da Cidade do Rio de Janeiro de Victor Meirelles e Langerock”. Em *Paisagem e Arte. I Colóquio Internacional de História da Arte* – CBHA/CIHA Coordenação Heliana A. Salgueiro. São Paulo. H. A. Salgueiro, 2000. p. 287-294.

²⁷ Idem, p. 292.

própria natureza. Creio que consumi duas horas de alegre contemplação (...). chego a conclusão que há um defeito geral grave no panorama: não um defeito de execução de tela, mas no barracão que tem um raio muito curto e que devia talvez ter mais uns 3 ou 4 metros. (...) Em todo caso, eu espero e acredito que todo o Rio de Janeiro irá mirar-se a si mesmo na contemplação de um trabalho que faz honra a seus autores.”²⁸

Esse “cosmorama” se localizava na Praça 15, onde foi constituído de um grande barracão de madeira em que era exposta uma vista panorâmica da cidade do Rio de Janeiro, a partir do alto do morro do Castelo. Segundo a descrição do *Boletim de Belas Artes*, além da pintura da cidade havia também “figuras em tamanho natural ao vivo, isto é, bonecos armados a guisa de figuras de Museu de Cera”²⁹ que ampliavam o seu sentido cenográfico e o prazer dos sentidos.

Não era por outro motivo que, nesse mesmo ano, João Ribeiro escreveria de maneira visionária sobre um momento posterior da arte, em que a contemplação se estenderia a outros sentidos além do olhar. Nesse artigo apresentado em sua coluna semanal no jornal carioca *O País*, assinala:

“Todas as vezes que penso sobre as artes figurativas, lembra-me sempre que elas se fazem sob a cultura progressiva dos sentidos. Primeiramente a visão, pela arquitetura e pela pintura, depois o ouvido, pela música. E eu imagino que em um futuro remotíssimo por um refinamento de artistas blasés haverá uma cultura do olfato e uma arte do cheiro.”³⁰

²⁸ J. R. (João Ribeiro). *O País*. Rio de Janeiro. Sete Dias. 11-1-1891, p. 2.

²⁹ *Boletim de Belas Artes*. Op. cit. p. 5.

No caso brasileiro, e especificamente do Rio de Janeiro, afora esse caráter sensório intrínseco desse tipo de representação, havia um outro fator, uma identificação do Brasil através da apresentação do pitoresco e do exótico, não a partir do conhecimento letrado, mas da pura visualidade que se proporcionava ao olhar. Uma visualidade que vinha acompanhada de outras atribuições e relações dessa paisagem como: o odor, o ar, a intensidade das cores as quais se remetia e as quais estava intrinsecamente ligada.

A historiadora Eliane Considera vê o panorama como um processo de educação do olhar que promovia um reconhecimento, uma identificação e valorização do país a partir de suas belezas naturais, que ultrapassava os limites nacionais, e era também reconhecida em outros países. A propósito, essa questão é interessante porque remete também a um pensamento inverso, de que essa diferença e exotismo do cenário seria uma influência do olhar estrangeiro sobre a visibilidade nacional, tão diferente daquela a qual estavam acostumados. O artista Victor Meirelles descreve dessa maneira a reação dos estrangeiros ao seu Panorama da Cidade do Rio de Janeiro, em um relatório aos sócios de sua empresa: “(...) os estrangeiros extasiavam-se diante dos esplendores do sol dourado nos cumes das montanhas, (...), animando o colorido das flores e o esmalte das palmas balouçantes.”³¹

Afirmava ainda o artista que os estrangeiros se deleitavam com a paisagem nacional, com a sua variedade, com a sua luminosidade multicolorida e exótica aos olhos europeus.³²

³⁰ J.R. *O País*, Rio de Janeiro. Coluna Sete Dias. 14-12-1890, p. 1.

³¹ Meirelles, Victor. *Relatório apresentado aos Srs. Sócios da empresa do Panorama da bahia (sic) e da cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Montalverne, 1889. p.15. Citado por Eliane Considera. Op. cit. p. 291.

³² Considera, Eliane. Op. cit. p. 291.

Assim, na Exposição Universal realizada na França em 1889, não foram os produtos manufaturados e agrícolas os maiores sucessos do Brasil, mas a exposição de suas plantas tropicais.

Subjacente à pintura de Panorama que Victor Meireles apresentava, estava o patriotismo, utilizado por ele como “arma de propaganda” para as terras brasileiras.

De acordo com a historia Eliana Considera o próprio Império Brasileiro utilizou-se desse trabalho³³ durante a Exposição Universal na França em 1889, como forma de convencer europeus a imigrar para o país, principalmente para trabalhar nas lavouras em substituição à mão-de-obra escrava, em virtude da campanha abolicionista que existia no país. Muitas questões envolvem o panorama. Em nosso caso, interessa-nos a implicação das sensações.

A outra atividade cultural que alcançava um relativo sucesso nas terras brasileiras eram as Exposições Gerais promovidas pela Academia Imperial de Belas Artes.

A estréia de Estevão Silva nas Exposições Gerais, de acordo com José Roberto Teixeira Leite, ocorreu no ano de 1872.³⁴ Como aluno da Academia, nesta mostra, que ocorreu de 5 de junho a 7 de julho, o artista participou da Seção Geral com quatro obras, quatro retratos a lápis. Além dele, participaram também do evento Agostinho da Motta, Alfredo Seelinger, João Zeferino da Costa, Pedro Américo, Rodolfo Bernardelli e Vitor Meirelles, entre outros artistas.

Como aluno da Academia Imperial, Estevão Silva voltou a participar de uma Exposição Geral em 21 de março de 1876, apresentando três retratos na Seção de Pintura, mostra em que também participaram, entre outros, os artistas Almeida Júnior, Modesto

³³ Idem, *ibid.*

Brocos, Rafael Bordalo Pinheiro, Rodolfo Bernardelli e Rodolfo Amoedo. O fato marcante do ponto de vista deste trabalho é que nela Estevão Silva foi premiado pela primeira vez em Exposições Gerais. Ganhou a Medalha de Prata em um dos retratos, o que de certa maneira contradiz seus críticos do período que afirmavam que o pintor não tinha talento para esse gênero de pintura.

Estevão Silva também participou da exposição seguinte em 1879, entre 15 de março e 18 de maio, ainda na Seção de Pintura, com seis retratos. Além dele, participaram desse evento os seguintes artistas: Agostinho Motta, Augusto Muller, Félix Taunay, João Zeferino da Costa, Manuel do Araújo Porto Alegre, Marc Ferrez, Pedro Américo, Rodolfo Amoedo, Rodolfo Bernardelli e Victor Meirelles.

O acontecimento mais significativo dessa exposição foi a concorrência que se estabeleceu entre duas telas grandiosas representando batalhas. Uma de Pedro Américo – “Batalha dos Guararapes” e a outra de Victor Meirelles “Batalha do Avahy”. Um interesse que atraiu o público para o Salão de acordo com o noticiado na *Revista Ilustrada*.

“Dá-se um fato singular, extraordinário atualmente no Rio de Janeiro, a cidade dos bocejos longos e dos Fagundes curtos de inteligência, discute-se as belas-artes. E discute-se com paixão escarniçadamente na imprensa, nos teatros, nos cafés, nas palestras familiares, até na própria Academia se discute belas-artes!

Os críticos dividiram-se em partidos, contra o Victor e pelo Victor, ...”³⁵

As telas acirraram de tal forma os ânimos, que houve uma querela através de jornais entre vários jornalistas e articulistas partidários ora de uma, ora de outra. A discussão ficou

³⁴ Leite, José Roberto Teixeira. *Op. cit.*, p. 116. Esse fato também pode ser confirmado na obra de Carlos Maciel Levy sobre as Exposições Gerais, p. 205.

tão intensa que alguns se perguntaram sobre a validade do embate, uma vez que estavam esquecendo as outras obras expostas no Salão – que representavam a “Escola brasileira”.³⁶

A esse respeito convém a leitura desse trecho apresentado na *Revista Ilustrada*:

“É preciso não confundir a escola com o sùdito de uma nação

E o Brasil onde estão estes artistas de gema e dedicação que possam imprimir a arte caráter nacional, que possam formar uma escola? Os nossos moços que mais se dedicam as artes, apenas engatinham no desenho, vão à Europa copiar quadros na Itália, até que possam reproduzir na tela aproximadamente as fotografias de nossos comendadores.”³⁷

Esses comentários a respeito do Salão e da própria questão da existência de uma arte brasileira são comprovações de que existiam fatos que traziam à luz a necessidade ou pelo menos a intenção de fundar uma arte com características nacionais.

Também com referência a Estevão Silva, durante esse ano de 1879, ocorreu o episódio que determinou a sua suspensão da Academia de Belas Artes. O incidente que deu origem ao episódio aconteceu no dia 9 de dezembro desse mesmo ano, durante uma premiação de alunos, que contou inclusive com a presença do Imperador. Nesta solenidade, o artista protestou verbalmente se achando injustiçado na sua premiação pelos membros da Academia. Um episódio que causou constrangimento, e que segundo Ernesto Maia “arrogou a congregação uma injúria afrontosa, pondo publicamente em dúvida a retidão do

³⁵ Gil, A. *Revista Ilustrada*, Nº 159, 03-05-1879, p. 2.

³⁶ *Idem*, *ibid.*

³⁷ *Idem*, *ibid.*

juízo profissional dos seus mestres,(...)”.³⁸ Após uma sindicância para apurar os fatos, a Comissão disciplinar resolveu suspendê-lo por um ano.³⁹

Na mostra de 1884 Estevão Silva voltava a apresentar trabalhos entre retratos, alegorias e naturezas-mortas com estudo de frutas, num total de 23 obras. Os comentários sobre seus trabalhos no parecer são bastante econômicos, assinalando a comissão que:

“O Sr. Estevão Roberto da Silva expôs grande número de telas, quase todas de mui pequenas dimensões, representando na maior parte, estudo de frutas feitas do natural. O colorido destes estudos é quase sempre verdadeiro e harmonioso e seu desenho sofrivelmente exato: os de nº 104 e 106 e principalmente um pequeno efeito de paisagem remetido depois da abertura da exposição são superiores e dignos de louvor.”⁴⁰

Nesse parecer torna-se importante assinalar o procedimento pictórico do artista, em que simultaneamente repete a atitude realista ao pintar suas frutas diretamente do real numa composição em que os objetos pintados, já em sua origem apresentam uma deliberação do pintor. Com relação ao desenho sofrivelmente exato, como não conseguimos identificar a tela não poderemos assinalar a que o julgador se refere, provavelmente a um efeito de

³⁸ Ernesto Maia relata o manuscrito do incidente e da sindicância realizada pela comissão disciplinar da Academia Imperial de Belas Artes, o documento se encontra no Museu D. João VI, na Escola de Belas Artes da UFRJ. Esse documento contém, além da narração, também a conclusão de Ernesto Maia a respeito do episódio, a qual submete ao parecer da comissão disciplinar para deliberar sobre o caso. O grupo a partir do relatado decide acatar as recomendações e afastar Estevão Silva por um ano das atividades da Escola de Belas Artes. Assinam pela comissão, além do próprio Ernesto Maia: Francisco Manuel Pinheiro, José M. Medeiros e o secretário da Academia José M. Mafra. Esse incidente apresenta ainda uma segunda versão, a de Antonio Parreiras em sua autobiografia, nessa interpretação Parreiras julga que de fato Estevão foi injustiçado na premiação da Academia.

³⁹ Idem.

⁴⁰ Parecer à Exposição Geral de Arte de 1884. Documento manuscrito. Museu Nacional de Belas Artes.

mancha, que retiraria a autonomia da linha, ou a uma ênfase na fatura e nas tintas utilizadas por Estevão.

Outras notícias do trabalho de Estevão Silva são vinculadas pela Imprensa. Podemos encontrar notas a respeito de trabalhos seus no *Diário Ilustrado* do dia 13 de maio de 1887. Neste momento, Estevão que já era professor do Liceu de Artes e Ofícios⁴¹ e expunha suas pinturas em uma das poucas “galerias de arte” da cidade; numa produção que não passa despercebida da crítica da época. Em um artigo, Manoel Carneiro comenta sobre essa exposição de três pratos pintados a óleo e expostos pelo artista na casa Vietas & C. Em seu comentário Manoel descreve o trabalho de Estevão da seguinte maneira:

“O Sr. Estevão Silva que fez o curso de pintura histórica em nossa academia dedicou-se há tempos a essa especialidade de pintura de frutas. Um prato pequeno representando um grupo de belos morangos e folhas. Os dois maiores agrupamentos de frutas de muitas qualidades de nosso país. São trabalhos pacientes, aprimorados, onde a pureza da tinta e a verdade das cores, e exatidão de contorno fazem-lhe o maior cabedal. São trabalhos para amadores que se detêm nas minuciosidades preciosas da arte que passam quase despercebidas à vulgar maneira de ver, sequiosa de paisagem luminosa e variedade de tons vivos ...”⁴²

Pelo que se compreende das notícias veiculadas no jornal, esta foi uma exposição coletiva da qual participou também Castagneto, que foi comentado numa edição posterior

⁴¹ Consta no site do Itaú Cultural, já citado anteriormente, no verbete sobre o referido artista que ele começou a lecionar no Liceu de Artes e Ofícios por volta de 1880, entretanto não existe na Instituição nenhum documento desse período que possa comprovar essa informação. Existem duas hipóteses para este fato: ou ele foi destruído pelos incêndios que ocorreram no final do século XIX, ou está perdido em meio a uma documentação ainda não catalogada.

⁴² Carneiro, Manoel. *Diário Ilustrado*. Ano 1 Rio de Janeiro, nº 27, 13 de maio de 1887. p.2.

do jornal.⁴³ No artigo em questão a principal notícia não foi a obra do pintor de marinhas, mas uma viagem que faria à Itália.

Após esse evento, Estevão Silva expôs neste mesmo ano no Liceu de Artes e Ofícios, entre julho e agosto, o resultado de três anos de incansável produção. Essa exposição foi amplamente noticiada, comentada e divulgada nos principais periódicos da cidade como: *O País*, *Folha da Tarde*, *Diário da Tarde*, *O Mequetrefe* e *A Semana*. As críticas são unanimemente favoráveis a esta exposição e destacam o realismo, o verismo de suas representações. Transcrevemos aqui alguns de seus trechos mais representativos:

“O Sr. Estevão Silva não é paisagista, em compensação tem quadros de frutas que são primores, (...)”

Logo ao entrar na sala de exposição à direita, encontra-se o quadro nº 36. É uma cesta de madeira tosca, cheia de orquídeas em flor – um exemplar da ‘catalea phoebesca’, que não produz mais efeito por serem as suas flores de colorido pálido, mas chamamos a atenção para a espessura que se percebe nas folhas e o relevo da planta em todos os seus detalhes. Essas mesmas qualidades notam-se no quadro 20, sapotis (...)”.⁴⁴

E ainda, “Este pintor tem uma especialidade; as frutas, pinta-as com uma perfeição admirável”.⁴⁵

Nesta ocasião, Estevão expôs cerca de 80 quadros,⁴⁶ nessa notícia o pintor é descrito como um mestre na “especialidade de frutas e de folhagens”. Nesta exposição, além de

⁴³ Carneiro, Manoel. *Diário Ilustrado*. Ano 1 Rio de Janeiro, nº 29, 15 de maio de 1887. p. 2.

⁴⁴ *O País*, Belas-Artes. Rio de Janeiro, 25-07-1887. p. 1.

⁴⁵ Eloy, o herói. *Folha da Tarde*. De palanque. Rio de Janeiro, 16-07-1887. p. 1.

⁴⁶ Aqui existe uma controvérsia a respeito do número de quadros apresentado pelos jornais *O País*, que em sua coluna Belas-Artes assinala 70 quadros em 8-07-1887. p. 1 e o *Diário Ilustrado* nº 97, que em sua edição de 21-07-1887 assinada por M.C assinala 80 trabalhos. Optou-se pela quantidade de 80 porque o articulista visitou a exposição acompanhado pelo pintor e acreditamos que estava mais próximo do artista.

naturezas-mortas, apresenta também quatro paisagens, que segundo o jornal *O País* serviram para “quebrar a monotonia” dos assuntos tratados. Apesar de fazer uma crítica negativa com respeito às paisagens, o autor do texto assinala que os quadros de frutas “são primores, que podem figurar n’uma exposição européia”.⁴⁷

O sucesso dessa exposição pode ser constatado pelo prestígio dos visitantes como pintores, políticos e nobres. Entre os visitantes que assinaram o livro de presença encontramos a Sra. Baronesa do Suruhy e os Srs. Conde de Iguassú, Barão da Penha, Belmiro de Almeida, Benjamim Constant, Rodolpho Bernardelli, e “Sua Alteza, a princesa imperial regente, seu augusto esposo e os príncipes seus filhos”,⁴⁸ entre outros espectadores ilustres.

No jornal *Folha da Tarde* Eloy, o herói, pseudônimo de Arthur de Azevedo assim comenta sobre essa mesma exposição:

“Este pintor tem uma especialidade; as frutas, pinta-as com uma perfeição admirável; (...) que fazem crescer água na boca, tal é a verdade e a consciência com que estão reproduzidos. O Estevão tem delicadeza do toque e certeza do colorido e contorno, é um hábil pintor de natureza-morta, que não deve fugir de sua especialidade. (...) Continue o nosso distinto artista a dar-nos frutos do seu talento, recorrendo sempre, e exclusivamente, aos de nossa flora.”⁴⁹

Essa realidade que Estevão Silva apresenta é tão próxima que diversas observações alusivas a sua obra comentam a respeito de sensações que ultrapassam a questão visual, tocam de perto sensações como o olfato e o paladar.

⁴⁷ *O País*. Belas-Artes. Rio de Janeiro, 25-07-1887. p. 1.

⁴⁸ *Idem*, *ibid*.

“Às vezes despertam desejos os seus quadros, desejos inocentes de trincar a talhada de uma melancia rubra e partida, uma romã aberta como uma boca de menina, numa provocação acesa de beijos. São quadros da sala de jantar. E que diabólico aperitivo!

Nas paisagens o visitante pára diante de cada tela e tem para ocupá-lo apenas a execução do trabalho, o pensamento e o sentimento do pintor. Diante de um quadro de frutas não tem outro desejo que o de aplaudir a execução quando elas são pintadas pelo Sr. Estevão Silva. O desejo de comê-las vem um pouco mais tarde, o que comprova a perfeição dos trabalhos.”⁵⁰

Pode-se observar que estavam lado a lado na crítica ao trabalho de Estevão Silva duas questões: a do realismo de suas produções que aludem às sensações provocadas pelo próprio objeto representado. Para Manoel Carneiro, em um de seus artigos, seus trabalhos apresentavam “a pureza das tintas e a verdade das cores”.⁵¹ No caso das frutas remetem ao seu odor e sabor. A outra questão é a recorrência do pintor de trabalhar com as frutas nacionais:

“Mangas, as saborosas mangas, que, na opinião de Alencar, tanto influenciam para adocicar a pronúncia brasileira: São de amarelo quente, banhado de rubro. Colhidas ao tempo. Bem sazoadas. (...)”

Esses três pratos foram pintados por Estevão Silva, um artista que tem demonstrado verdadeira paixão por esse gênero. Pintá-los assim é difícil, pintá-los melhor é impossível. Nas frutas nada mais se pode desejar, mas onde o artista podia emendar-se é nas sombras. As sombras projetadas carregam muito o conjunto”⁵²

⁴⁹ Eloy, o herói. *Novidades/ Folha da Tarde*, De Palanque. Rio de Janeiro. 16-7-1887. p. 1.

⁵⁰ M.C. *Diário Ilustrado* Nº 97 Bellas-Artes, Rio de Janeiro, 21-7-1887. p. 1.

⁵¹ Carneiro, Manoel. in *Diário Ilustrado*. Rio de Janeiro, 13/5/1887. p. 2.

⁵² Palheta, Alfredo (pseudônimo de Gonzaga Duque). *A Semana*. Bellas-Artes. Nº126 Rio de Janeiro, 28-05-1887.

Estevão Silva também teve uma participação significativa na Exposição de 1890, que aconteceu entre os dias 26 de março e 30 de abril. Esta exposição teve uma característica diversa das anteriores porque, pela primeira vez, se pensou na exposição como um evento, um espetáculo, incorporando outras práticas artísticas além das Artes Plásticas. Esse caráter pode ser constatado em carta de agradecimento enviada pelo diretor da Academia Ernesto Gomes Moreira Maia, pela apresentação da Banda de Música do Corpo da Polícia ao então governador do Estado Francisco Portela.⁵³

Apesar disso, numa carta endereçada a Benjamin Constant, então Ministro de Instrução Pública, Correios e Telégrafos, o diretor da Academia lamenta a falta de público, apenas 5.262, e a reduzida venda de catálogos e de obras. Dos 279 objetos expostos, foi vendida apenas uma tela no valor de 150\$000. O Sr. Ernesto Maia termina lamentando a falta de cultura e educação de nosso povo.⁵⁴

No parecer da exposição, assinado por Victor Meireles de Lima, Domingos de Araújo e Silva, José Maximino Mafra e pelo Diretor da Academia – Ernesto Gomes Moreira Maia, há um resumo e comentários sobre a exposição e as indicações dos artistas premiados.

Nesse sentido, julgam a maioria dos trabalhos apresentados, principalmente da Seção de Pintura, como medíocres. Atribuem esse fato ao grande número de estudos e “de quadros de gênero ou de paisagem e seus congêneres, em sua maior parte de pequenas dimensões”.⁵⁵ Atribuem essa desqualificação ao número reduzido de pintura histórica e de retratos. Finalmente, para eles, além da escassez dos gêneros expostos não apresentavam uma qualidade superior.

⁵³ Carta manuscrita datada de 27 de março de 1890. Museu Nacional de Belas Artes.

⁵⁴ Carta manuscrita datada de 7 de maio de 1890. Museu Nacional de Belas Artes.

Após esses breves comentários, a comissão procedeu à premiação, como de praxe iniciando por Pintura. Nesta Seção o primeiro lugar foi conferido a Henrique Bernardelli para quem propõe a primeira medalha de ouro; 2º lugar para os Srs. Parreiras, Caron, Alves Valle, Pagani, Estevão Silva e Mme. Buchillon, para cada um dos quais propõe a segunda medalha de ouro, em 3º lugar o Sr. Luis Triller, merecedor de uma medalha de prata e em 4º lugar, finalmente, os Srs. Visconti, João Baptista da Costa, França Jr., Raphael Frederico Braz Vasconcelos para quem a comissão propõe menção honrosa.

O parecer também tece algumas considerações sobre o progressivo declínio de visitantes à Exposição Geral, sem contudo traçar uma estratégia para mudar ou reverter a situação. Para melhor visualização, esses são os números apresentados com a respectiva relação de preços:

Ano	Ingresso	Visitantes
1879	Grátis	300.000 pessoas
1884	1.000/500 réis	10.347 (30 primeiros dias)
1890		4.003 (30 primeiros dias)

Em documento posterior, essa mesma comissão sugere que sejam adquiridas algumas obras, como forma de proteção aos artistas que expuseram e também como maneira de ampliar o acervo de arte nacional. A 5 de junho de 1890 foram indicados os trabalhos a serem adquiridos pela Academia após conveniente debate. Dessa maneira uma comissão decide deliberar sobre a aquisição das seguintes obras:

⁵⁵ Parecer resumido da Exposição de 1890, documento manuscrito, sem data. Museu Nacional de Belas Artes.

Autores	Assunto	Técnica	Preços	
Antônio Parreiras	Turbírio	Óleo s/tela	1.500\$000	
	Funeral de S. Dona		300\$000	
	Pescador do Adriático		300\$000	2.100\$000
Eliseu Visconti	Uma Pedreira	Idem	100\$000	
	Novilho		150\$000	250\$000
Estevão Silva	Frutos (prato de uvas)	Idem	50\$000	50\$000
Henrique Bernardelli	Veneza (paisagem)	Idem	300\$000	
	Um patês(?)		150\$000	
	Dicleríade		2.000\$000	
	Callé de Veneza		200\$000	
	Bandeirantes		7.000\$000	
	Uma cachimbada		100\$000	
	Milho às frangas		Aquarela	50\$000
	Meditação	Pastel	500\$000	10.300\$000
Hipólito Caron	Ladeira de Sta. Tereza	Óleo s/tela	200\$000	
	Praia Formosa		100\$000	300\$000
J.B. Castagneto	A praia de Imbuy	Idem	300\$000	300\$000
Pagani	Catálogo da Exposição		150\$000	
	Uma floresta	Guache	300\$000	450\$000
Almeida Júnior	Caipira negaceando	Óleo s/tela	7.000\$000	7.000\$000
			Total	20.750\$000

Foi autorizada a compra de alguns destes quadros,⁵⁶ dentre eles destacamos os seguintes:

⁵⁶ Todas essas relações podem ser encontradas na Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes, em pastas referentes às Exposições Gerais promovidas pela Academia Imperial de Belas Artes.

Antonio Parreiras	Turbínio	1.500\$000
	Funeral em S. Dona	300\$000
	Pescadores do Adriático	300\$000
Eliseu Visconti	Uma pedreira	100\$000
	Novilho	150\$000
Estevão Silva	Frutos	50\$000
Henrique Bernardelli	Veneza (paisagem)	300\$000
	Dicleríade	2.000\$000
	Bandeirantes	7.000\$000
	Meditação	500\$000
	Milho aos frangos	50\$000
Caron	Ladeira de Santa Tereza	200\$000
	Praia de Formosa	100\$000
Almeida Júnior	Caipira Negaceando	7.000\$000

Esta foi a última Exposição Geral da qual Estevão Silva participou. Ele morreu no ano seguinte, ainda tendo tempo de expor no vestibulo, do jornal *O País* poucos meses antes de falecer. Além de exímio colorista que era e de retratar as frutas como ninguém, o fato mais importante que se diz a seu respeito ainda não teve uma confirmação de uma fonte primária.

Conta-nos Quirino Campofiorito que durante uma exposição o artista espalhou pedaços de frutas atrás de seus quadros, incorporando à visão, o sentido do olfato, o que

anteciparia algumas das experiências sensoriais da arte contemporânea. O próprio Quirino Campofiorito cita-o como um “precursor do que atualmente se conhece como arte happening.”⁵⁷

Apesar de não encontrar essa referência nos textos pesquisados, esse comentário aguçou a curiosidade a respeito desse artista que até então nos era desconhecido. Entretanto, mesmo sem uma comprovação mais eficaz desse comentário, não se pode velar esse caráter realista que resvala pelo sensorial em sua produção. Quando o seu sucesso junto ao público⁵⁸ estava aumentando ele faleceu subitamente.

4.2 – OS SENTIDOS AMPLIADOS EM SUA OBRA

Apesar de Estevão Silva transitar por outros gêneros artísticos, como já assinalamos anteriormente, nos vários prêmios concedidos a ele pela Academia de Belas Artes, interessa a esse trabalho focar as naturezas-mortas de frutas como elemento fundamental para a análise da questão da brasilidade, objeto desta pesquisa. Nessa perspectiva, buscamos avaliar os conteúdos de sua obra e relacioná-los com a tradição do gênero em que sua obra se insere e com as questões relativas à brasilidade.

Em se tratando de Estevão Silva, compreendemos que a escolha de frutas foi mais que uma opção de pintura, foi a sua forma de expressar a sua verdade na pintura, uma vez que o artista tinha uma atitude e um procedimento de execução de suas obras similar

⁵⁷ Campofiorito, Quirino. *História da Pintura Brasileira no Séc. XIX. Vol 4. p. 77.*

àqueles dos realistas. Não se trata da questão de uma crítica mais dura e politizada da sociedade como aquela promovida por Courbet. O artista brasileiro estava mais próximo dos métodos utilizados pelos pintores da Escola de Barbizon, uma vez que sua pintura era produzida diretamente do real, a partir de um cotidiano construído – como nos leva a ver o depoimento de Manoel Carneiro, um dos articulistas da época, ao referir-se ao artista como um pintor cuidadoso e metuculoso, de acordo com uma passagem já citada antes.⁵⁹

Além disso, suas naturezas mortas mostram a peculiaridade de um lugar específico, ele trabalha com frutas reconhecidamente brasileiras, fato esse que não deixa de ser assinalado pelos críticos de seu período.

A respeito de sua exposição de 1887, Manoel Carneiro assinala: “Ele expõe o resultado de três anos de labor assíduo, inteligente, consagrado a pintura de frutas brasileiras.”⁶⁰ Nessas telas, Estevão Silva sempre está se relacionando e privilegiando a pintura de frutas. Esse tipo de representação insere sua obra numa tradição de natureza-morta que remete a questões que se configuram sob o domínio do sensório.

Segundo Meyer Shapiro, a genealogia do gênero e do motivo privilegiado por Estevão Silva se inscreve numa prática que tradicionalmente alude à sensação. A própria etimologia do termo remete ao sensório, uma vez que a palavra fruta – “fructus” deriva do verbo latino *fruor*, o qual tem seu sentido primitivo relacionado à idéia de “satisfação, gozo, deliciamento” dos sentidos. Assim, as frutas, por seu “volume atraente, lindas cores, textura e forma”,⁶¹ apresentando uma condição que as relacionam ao prazer e superam a simples contemplação visual, agregam também sensações de paladar e olfato. Dessa

⁵⁸ Foi publicado no *Bellas Artes*, Rio de Janeiro, 24/6/1887, notícias sobre a visitaçãõ de sua exposiçãõ no Liceu de Artes e Ofícios.

⁵⁹ Carneiro, Manoel. *Bellas Artes - Diário Ilustrado*. Rio de Janeiro, nº 97, 21-07-1887. p. 1.

⁶⁰ *Idem*, *ibid*.

maneira devemos compreender que a opção de Estevão Silva de privilegiar as frutas deve-se a essa instância prazerosa à qual a fruta remete.

Estevão Silva foi além dos aspectos sensoriais ao pintar apenas frutas que pertenciam efetivamente ao dia-a-dia brasileiro. Não é por outra razão que ele apresenta mangas, abacaxis, bananas, goiabas, frutas-de-conde, tangerinas, jabuticabas, romãs, entre outras frutas, como apregoa Elói, o herói, isto é, Arthur de Azevedo, em uma de suas críticas à exposição do artista:

“Visitem a exposição de quadros de Estevão Silva.

Este pintor tem uma especialidade; as frutas, pinta-as com uma perfeição admirável; não me parece que nesse gênero encontre no Brasil competidor que o exceda, nem mesmo o iguale. Há nos seus quadros ananases, mangas, ameixas, cambucás, laranjas, carambolas, melancias etc., que fazem crescer água na boca, tal é a verdade e a consciência com que estão reproduzidos. O Estevão tem delicadeza do toque e certeza do colorido e contorno, é um hábil pintor de natureza-morta, que não deve fugir de sua especialidade.”⁶²

Essas frutas muitas vezes são típicas de clima tropical como o nosso e fazem parte de uma identidade diferenciada e do cotidiano do país. Com certeza não figuram na tradição pictórica da natureza-morta de frutas, que concentra seus temas em frutas de países temperados como as maçãs, as uvas, as pêras, morangos e framboesas, mas em frutas que estão relacionadas ao cotidiano do Brasil do século XIX.

⁶¹ Shapiro, Meyer. “As maçãs de Cézanne” in *A Arte Moderna – séculos XIX e XX*. S. Paulo. EDUSP, 1996. p. 39.

⁶² Elói, o herói. *Novidades/Folha da Tarde*, De Palanque. Rio de Janeiro. 16-7-1887. p. 1.

Apesar de ser considerado um pintor acadêmico,⁶³ Estevão Silva transita entre práticas diversas daquelas que a Academia defendia, e certamente apresenta a tensão existente na pintura durante o século XIX na Europa e também no Brasil.⁶⁴ A tensão estava localizada entre uma realização que se conjugava com os valores clássicos e as novas especulações e experimentações que se apresentavam na arte desde o Romantismo e que continuaram presentes e se radicalizaram no Realismo e no Impressionismo. Apesar de não haver uma produção textual ou depoimentos do próprio pintor, suas obras mostram esse conflito entre a fatura acadêmica e as novas tendências, entre o belo ideal e o real.

Na arte clássica toda a composição está submetida à linha e a esquemas compositivos pré-estabelecidos, com a forma sujeita a uma perfeição fundada na crença de que a tela não deve apresentar nenhum vestígio do trabalho manual de seu criador. Desse modo, o espectador não deve distinguir as pinceladas de aplicação da tinta, nem tampouco o modo como a pintura foi construída. Seguindo Whistler, que detalhou esses procedimentos:

“A aplicação em arte é uma necessidade, não uma virtude; e todo o vestígio dessa aplicação é defeito, não qualidade: não uma prova de êxito, mas de insuficiência de trabalho A obra do mestre não revela o suor de seu rosto, não sugere esforço algum, parece bem-sucedida desde o começo.”⁶⁵

⁶³ Sempre que se comenta a produção de Estevão Silva ela está inserida entre a produção dos artistas ligados à Academia, não são percebidas as nuances de sua obra que já relativizam o pensamento idealista acadêmico no que diz respeito ao realismo e ao mundo fenomênico expressos em sua obra. Ver Gonzaga Duque. Adolfo Morales de los Rios e Quirino Campofiorito, obras já citadas neste trabalho.

⁶⁴ Podemos exemplificar esse fato no Brasil a partir da existência do Grupo Grimm.

⁶⁵ Conceitos de Whistler – tradução de Henrique Cavalleiro in *Boletim de Belas Artes*, Rio de Janeiro, n° 23, novembro de 1946. p. 205.

Podemos divisar o seguimento desses preceitos na sua tela de Natureza-Morta com melão, bananas e mangas (figura 4).



Figura 4
Natureza-morta, 1890
Óleo sobre tela, 33 x 40 cm

Nessa tela, estão expostas diversas frutas tropicais como caju, abacaxi, melão, mangas – as quais estão colocadas diretamente sobre um piso indefinido. Numa fruteira em plano mais afastado, vemos frutas como a maçã e a pêra, além de um mamão e pequenas frutas. A composição apresenta uma forma circular espiralada, dominada pela figura do melão, em que todos os elementos estão limitados por linha precisa – característica da forma acadêmica.

Entretanto, apesar disso a luminosidade apresentada nessa tela não era comum na produção acadêmica, principalmente pelo uso de cores luminosas, particularmente do amarelo, dando ao quadro uma intensidade de iluminação que não aponta para o modo clássico de visualidade. Essa característica de uso preferencial de determinados matizes intensos foi assinalada por alguns comentadores, como é o caso de Gonzaga-Duque que destaca a “prodigalidade de vermelhos, de amarelos e de verdes”⁶⁶ na obra de Estevão. O texto que se segue, de uma exposição realizada cerca de 60 anos após a sua morte destaca a qualidade em suas pinturas:

“Especializou-se em natureza-morta. De fatura meticulosa, segura, colorido intenso na gama dos amarelos, sua obra mostra conhecimento profundo do assunto e qualidades bastante desenvolvidas. As frutas em geral eram mais bem entoadas que as flores.”⁶⁷

Por outro lado, Estevão Silva pode subverter esses parâmetros ao realizar trabalhos em que sua fatura assume deliberadamente uma pincelada mais solta, como se a tinta quisesse sair da tela e ganhar sua autonomia.

Tal procedimento pode ser observado na tela que se segue (figura 5), uma natureza-morta com manga, goiaba e bananas, sobre o assento de uma cadeira de palha. Nessa composição com frutas brasileiras, vemos ainda o domínio do amarelo, mas a fatura não é tão precisa, sobretudo no plano posterior suas pinceladas se diluem, tornam-se imprecisas, num tratamento que, com certeza, não é preconizado pela Academia. Não obstante essa

⁶⁶ Transcrição de Gonzaga-Duque in Contemporâneos citado in Mostra do Redescobrimento: negro de corpo e alma. Org. Nelson Aguilar. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos ;artes Visuais, 2000. p. 324

característica, no primeiro e no último plano Estevão nos apresenta uma manga e bananas maduras, estas frutas trazem em sua superfície as marcas de uma realidade que revela o seu caráter precível e absolutamente frágil.



Figura 5
Natureza-morta, 1888
Óleo sobre tela
32,5 x 20 cm

Suas frutas não são apresentadas isoladamente ao espectador, muitas vezes parecem ter sido arrancadas das árvores, retiradas momentos antes do pé. Junto a elas estão os ramos

⁶⁷ Leal, Regina Monteiro. Catálogo “Panorama Um Século de Pintura (1850-1950)”, Rio de Janeiro, MNBA, p. 36.

das árvores que as sustentavam e que as ligavam à árvore-mãe e que as mantinham ainda vivas, como se fossem fragmentos da própria natureza.

Elas apresentam o mesmo recorte das naturezas mortas de Courbet – no sentido que tal como o pintor francês “mantêm a haste e as folhas, que dão ao conjunto o aspecto de um segmento vivo da natureza colhido por um homem de apetite gigantescamente sensual”⁶⁸ que estendem sua significação para além da mera representação das frutas, são recortes da paisagem. Incluímos aqui, à guisa de enriquecimento, a obra do espanhol Juan de Espinosa, que explicita essa relação entre a paisagem e a natureza-morta, com os galhos pendurados por cordas em um outro galho, ao mesmo tempo em que apresenta essa mesma fruta, em ramos cortados e disposta sobre uma mesa com uma garrafa e um prato com maçãs (figura 6). Apresenta a contraposição entre natural e artificial, como construções do artista. Através dessa tela pode-se observar que a configuração formal dessa obra é a mesma utilizada por Estevão Silva em algumas de suas obras, notadamente na natureza-morta com jabuticabas (figura 7) em que a solução apresenta um paralelismo entre a natureza e a verticalidade e a cultura na horizontalidade.



Figura 6
Juan de Espinosa
Natureza-morta com frutas
c. 1630, Óleo sobre tela,
76 x 59 cm.

⁶⁸ Meyer Shapiro . As maçãs de Cézanne in *Arte Moderna; Séculos XX e XX*. São Paulo. EDUSP, 1996. p. 68



Figura 7
Estevão Silva
Jabuticabas, s.d.
Óleo sobre madeira
44 x 35 cm

A pintura de Estevão Silva proporciona uma meta-linguagem da atividade pictórica à medida que se delineia um recorte do recorte.

Suas naturezas-mortas são fragmentos da paisagem, que por si só podem ser compreendidas como um recorte da natureza. Suas telas asseveram que o pintor é um construtor dessa natureza e que constrói de forma permanente o que é mutável e instável. Esse paralelo com a natureza pode ser assinalado em obras em que o pintor privilegia uma forma de arte tirada da tradição pictórica das naturezas-mortas, principalmente as de origem latina (figura 8), onde são mais numerosas ao colocar suas frutas em ramos verticais,

assinalando um paralelo com sua posição real no próprio mundo contingente (figuras 9 e 10).



Figura 8
Cornelius de Heem
Natureza-morta com flores c.1660
Óleo sobre tela. Dimensões desconhecidas

Figura 9
Natureza-morta, 1888
Óleo sobre tela
60 x 48 cm



As telas reproduzem respectivamente: limão, jabuticabas e tangerinas. Em todas as telas, as frutas estão representadas junto a seus galhos originais na posição vertical.

Essa posição reforça o sentido de verdade com o qual Estevão retrata seus quadros. A verticalidade das frutas alude à verticalidade do reino vegetal no qual elas estão inseridas, numa posição similar àquela da árvore.



Figura 10
Natureza-morta, 1891
Óleo sobre tela c.i.d.
85 x75 cm

As obras de Estevão apresentam uma peculiaridade, suas naturezas-mortas não compõem um ambiente fechado e enquadrado de uma sala de jantar ou um canto da sala perto da janela. Antes, estão marcadas pela imprecisão de local determinado em seu sentido interior. Dessa maneira, não podem ser percebidas com o intuito de decorar apenas, elas

dominam a composição e simultaneamente são claramente expostas ao olhar e à avaliação do espectador.

Suas frutas não se dirigem apenas ao olhar, remetem ao paladar. Abertas, são um convite a que o espectador rememore seu sabor, construindo na memória através de composições, reveladas pela cor e a umidade da fruta fendida (figuras 11, 12 e 13).



Figura 11.
Natureza-morta, 1884
Óleos/tela, 61 x 61 cm

Sua representação se encaminha de forma similar ao próprio ato da alimentação que se constitui a partir do cheiro, depois da visão e por fim do próprio paladar do alimento, como nos revela Manoel Carneiro em sua descrição das sensações provocadas pelos quadros de Estevão Silva:

“ ... na exposição, sente-se o prazer de quem olha para uma mesa aberta de flores frescas e belos frutos maduros. Às vezes despertam desejos os seus quadros, desejos inocentes de trincar a talhada de uma melancia rubra e partida, uma romã aberta como uma boca de menina, numa provocação acesa de beijos.”⁶⁹



Figura 12
Natureza-morta com figos e maracujás, s.d.
óleo s/ madeira – 15,5 x 22,5 cm.

⁶⁹ Carneiro, Manoel. *Diário Ilustrado*. Bellas-Artes, Nº 97, 21-7-1887, p. 1.

Desse modo, os figos, maracujás, melancias, mangas, abacates e tangerinas estão prontos para aplacar nosso apetite.



Figura 13
Natureza-morta, 1890
Óleo s/ tela 0,33 x 40 cm

Essas telas são um convite à fruição sensorial que não se compraz apenas nos aspectos visuais, associam-se aos outros sentidos que se estabelecem a partir da realidade com que são pintadas. Despertam diante de suas telas memórias, avivamentos das sensações; similar às produzidas diante das frutas reais. Esta afirmativa pode ser observada diante da crítica que se segue, assinada por Alfredo Palheta, pseudônimo de Gonzaga Duque:

“...mangas, as saborosas mangas, que, na opinião de Alencar, tanto influenciam para adocicar a pronúncia brasileira: São de amarelo quente, banhado de rubro.

Colhidas ao tempo . Bem sazonadas. Figos, belos figos, ouvides, apetitosos, de uma cor escura, descendo para a cor do vinho tinto Açor. Um cacho de cocos de tucuns, parecidos na forma e no colorido com uvas pretas do Douro, magníficos pelo sabor. Róseos jambos, aveludados pêssegos, corados de carmim, macios araçás, pitangas de gomos escarlates, e um mamão aberto ao meio em talhado, fruto insosso ao paladar delicado, porém querido dos pequenos pássaros cantores ...”⁷⁰

Talvez nenhuma tela assinale mais esse gesto do que “Menino com melancia”, que apresentamos a seguir (figura 14). Embora não seja uma natureza-morta em seu sentido estrito, nos remete à situação que o pintor explicita em suas telas. Nessa tela, onde se vê um menino junto a uma melancia que ele mesmo partiu, pois está com uma faca numa das mãos, existe uma referência explícita ao ato de digeri-la. Esta obra refere-se ao prazer de degustação provocado pela fruta e ao próprio prazer do pintor em pintá-la.



Figura 14
Menino com Melancia, 1899.
Óleo sobre tala 53,5 x 71 cm

⁷⁰ Palheta, Alfredo. *A Semana*. Belas-Artes. Rio de Janeiro, n° 126. 28-05-1887. p. 4.

Desse modo, são recorrentes em sua obra a apresentação de frutas abertas, fendidas ou machucadas, de modo a assinalar a sua função altamente palatável, de exacerbar a idéia de seu sabor (figuras 15 e 16).

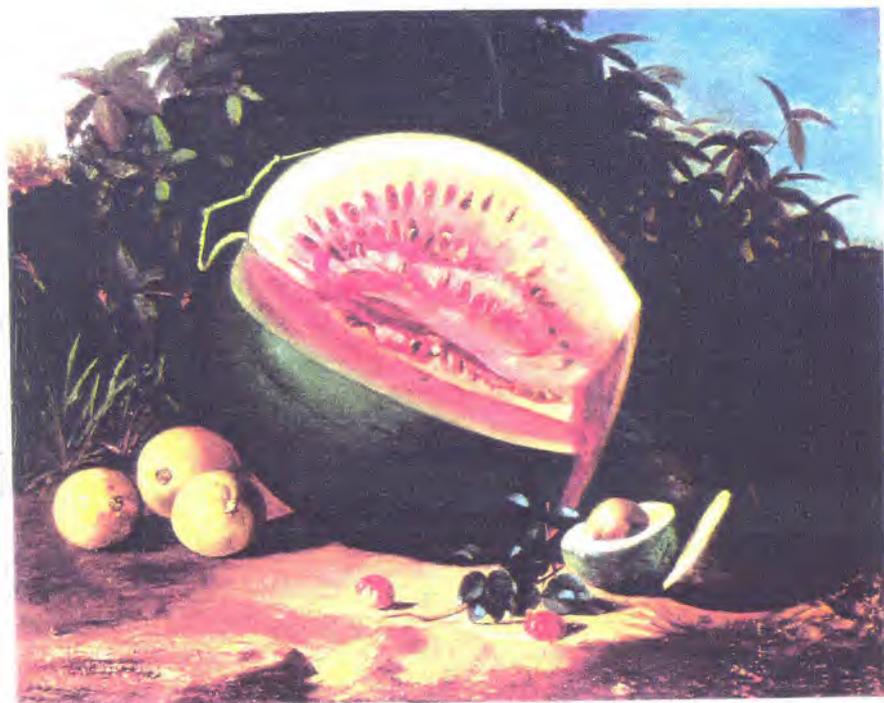


Figura 15
Natureza-morta, 1888,
Óleo s/ tela 43 x 70 cm

Além desse aspecto, a obra de Estevão Silva apresenta uma outra característica. Algumas vezes suas frutas apresentam-se diretamente sobre a terra. Acreditamos que esse caráter, alinhado à intenção do artista de apresentar frutas referentes ao Brasil, reflita a intenção de representar o próprio país. A ligação entre a fruta e a terra é universal, mas quando o pintor utiliza-se de frutas brasileiras junto à terra, algumas vezes de maneira explícita (figuras 11 e 15), outras de maneira implícita pela imprecisão do local e pela aproximação via cor desses dados sensoriais (figuras 16 a 18), remete à idéia de uma terra

específica e identificável ou pelo menos relacionada a essas mesmas frutas consumidas no país.



Figura 16
Natureza-morta, 1888,
Óleo s/ tela 43 x 70 cm



Figura 17
Sapotis, pitangas e caju,
1888
Óleo s/ tela
0,38 x 45 cm.

A melancia, o abacaxi, a goiaba, a banana, o sapoti são frutas eminentemente tropicais, aludem a essa terra e são indicativas da brasilidade de sua obra, referem-se a um lugar específico.

Além disso, Estevão Silva, reforça essa idéia ao assinalar em suas telas o local em que elas foram pintadas, lê-se claramente o nome do país (figura 18 e 19), como um adendo de reconhecimento ou de reforço de uma idéia de país que ele deseja enfatizar.

Figura 18
Detalhe da figura 17
Sapotis, pitangas e cajus, 1888
Óleo sobre tela, 38 x 45 cm

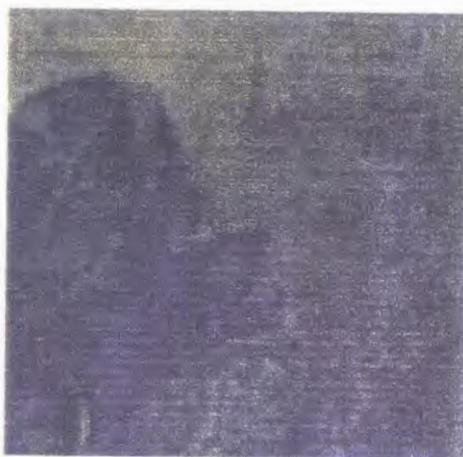


Figura 19
Natureza-morta 1888
Óleo sobre tela, 38 x 48,5 cm

Com um olhar contemporâneo pode-se afirmar que naqueles anos do final do século XIX estavam-se realizando experiências no domínio das sensações que só se potencializariam no século XX. Em outras palavras, pode-se dizer que algumas das experimentações levadas a cabo naquele século se desdobraram em efetividade apenas no século que se seguiu.

Dessa maneira, pode-se compreender essas idéias assinaladas tanto pelos cosmoramas como pelos pintores de natureza-morta e de paisagem, que aqui exemplificamos com o trabalho de Estevão Silva como uma virtualidade das artes que envolveram a sensação no século XX.

Explicitando, o vocábulo virtual tem sua origem na palavra latina *virtualis* – uma derivação de um outro termo, *virtus*, que significa força, potência. Desse modo, o virtual remete à idéia de vir a ser, de devir.

Em filosofia a potência se radica na possibilidade, que já contém em si um vir a ser, o qual abriga simultaneamente dimensões de presente e futuro. Numa exemplificação clássica temos a semente, que tem em si a possibilidade de devir, de se transformar em árvore; assim a árvore está virtualmente presente na semente. Por outro lado, devemos entender o atual como um estado de presentificação do ato que tem uma outra natureza. O ato é um “ser plenamente realizado”, algo que existe efetivamente por oposição a um ser em potência.

Nesse sentido, a virtualidade não é a negação do real, mas “um de seus principais vetores de criação da realidade”,⁷¹ um alargamento nos limites do real, um deslocamento do

⁷¹ Levy, Pierre. *O que é virtual?* São Paulo, Ed. 34, 1996. p.18.

“ser para a questão”,⁷² produzindo simultaneamente identidade e heterogeneidade, inventando o novo.

Aquelas atividades propostas durante o final do século já traziam em seu interior as possibilidades de realizações que só se efetivaram no século seguinte. Os cosmoramas, a paisagem e a pintura de natureza-morta propostas naquele período já continham as possibilidades de produção e de radicalização que só se efetivariam cerca de oitenta anos depois, tanto no sentido da sensação ela mesma, quanto no sentido da busca do lugar e da brasilidade.

O século XX é o momento em que se radicalizariam essas experiências propostas inicialmente no oitocentos, não só pelas questões técnicas que elas agregam, mas também pelas possibilidades que foram instigadas, principalmente em relação ao pensamento artístico. Se durante o século XIX a única fala de nossos artistas se circunscreve a sua produção, no século seguinte entraríamos de fato na era da reflexão e do pensamento deles próprios a respeito de sua produção.

⁷² Idem, p. 25

5 – ARTE BRASILEIRA NO SÉCULO XX

Tupy, or not tupy, that is the
question

Oswald de Andrade

O início do século XX na arte correspondeu à continuidade do pensamento plástico do século anterior. Portanto, todas as produções de suas décadas iniciais apresentavam um prosseguimento de questões suscitadas no século anterior. Os principais nomes dentro do campo artístico nacional ainda estavam ligados à arte do século XIX, muitos deles egressos da Academia de Belas Artes.

Nas Artes Plásticas os artistas estavam aprofundando as mudanças à estética neoclássica que já apontamos, com a inclusão do realismo e sua seqüência, que introduziu a forma impressionista. Artistas como Eliseu Visconti, Rodolfo Amoedo e Belmiro de Almeida adotaram o Impressionismo, que foi experimentado por eles de forma mais ou menos intensa. Apesar dessas mudanças, a Arte Brasileira não apresentava uma visibilidade tão diversa daquela imagem acadêmica inicial.

Por esse motivo, alguns artistas e intelectuais sentiram a necessidade de promover uma renovação e utilizaram como modelo a produção européia de arte, como forma de atualização.

De certo modo, repetiu-se o fato gerador da vinda da Missão Artística Francesa para o país. Uma lembrança sobre o século XIX nos informa que, a Missão Artística Francesa tinha o objetivo dessa atualização cultural e artística da arte brasileira frente à arte européia, além da promoção de um processo civilizatório no país.

Pode-se descrever o século XX na Arte Brasileira como a permanência ou complementação de dois impulsos, que ora se opõem ora se complementam, alternando diferentes intensidades entre si no curso do tempo. O primeiro de atualização cultural e estética da produção nacional frente à arte internacional, o segundo da busca de características próprias e singulares dessa produção, com a configuração de um repertório próprio fundado na realidade nativa em suas diversas dimensões.

Essas injunções podem ser constatadas no Modernismo, mas também se configuram nos movimentos posteriores, mesmo naqueles que inicialmente não se alinhavam às questões representativas, como o Neoconcretismo e a nova arte figurativa da década de 1960.

As bases das transformações da vida brasileira no início do século XX podem ser creditadas às intensas mudanças que se operavam no país no último quartel do século anterior.

O período em que a Arte Brasileira atingia a sua terceira geração da arte acadêmica, ainda no oitocentos, era simultaneamente o momento em que intensas alterações políticas aconteciam no Brasil. A Abolição da Escravatura e o advento da República ocorridos nos



últimos decênios do século XIX, provocaram intensas mudanças nos aspectos geopolíticos e culturais.

Tal como acontecera com a Europa no século anterior – esse fato relaciona-se com o deslocamento das populações para as cidades e a expansão e diversificação das atividades econômicas, principalmente na cidade de São Paulo.

A consequência direta dessa situação foi uma intensa transformação na malha urbana paulistana. Essas mudanças foram causadas pela implementação da atividade industrial e pelo deslocamento mais rápido da população, em decorrência da implementação dos novos meios de transporte, sobretudo o ferroviário.

Essas referências são importantes para o entendimento do crescimento da atividade artística e cultural, propiciado por uma burguesia emergente principalmente na cidade de São Paulo, as quais determinaram as condições necessárias para a implementação do Modernismo que, na primeira metade do século XX, foi sem dúvida alguma o movimento mais importante de arte no Brasil.

Apesar da disposição inicial do movimento de absorver as novidades estéticas, o movimento brasileiro não chegou nem próximo das poéticas abstratas, que na Europa tinham-se constituído, essa aderência só viria a ocorrer posteriormente.

A segunda metade do século XX foi o momento em que a produção brasileira de fato se encontrava preparada para absorver a produção abstrata. A década de 1950¹ foi o momento em que a produção abstrata em suas diversas versões avança e supera a estética do Modernismo e propõe de fato uma discussão e uma investigação nas questões formais da obra – o que relegava os aspectos relativos à brasilidade a um segundo plano.

Só através da radicalização de determinadas produções é que se vai constituir novamente a retomada do caráter nacional da arte como encaminharemos a seguir, sobretudo na década de 1960, quando houve um retorno à figuração e a exposição da Nova Objetividade Brasileira – que retomaria a questão da brasilidade do ponto de vista histórico e formal.

5.1 O NACIONAL NO MODERNISMO

O Modernismo se caracterizou por apresentar uma tentativa de transformação nessa imagética constituída no século anterior. Como movimento cultural, foi o resultado de um longo processo, que promoveu mudanças no panorama brasileiro de arte ao introduzir novos modelos estéticos, mais atualizados do que os da Arte Neoclássica de caráter idealista ou do realismo que se configurou no final do século XIX, como já foi explicitado anteriormente.

Como movimento artístico da primeira metade do século XX, o Modernismo foi, sem dúvida, o mais importante no Brasil.

Sua presunção era de promover transformações que permitissem ao artista a incorporação dos novos parâmetros estéticos que significavam, em última instância, o desprestígio da mimesis como paradigma da arte, e, diferentemente da Arte Neoclássica, representava também uma opção pelo novo e não apenas pelo civilizado e racional.

¹ Na verdade alguns textos dão conta que essa produção começou nos últimos anos da década anterior. Ver Fernando Cocchiarale e Anabella Geiger. *Abstracionismo Brasileiro Geométrico e Informal*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1987.

Para esses artistas, essa inovação se identificava com a cidade de São Paulo, vivendo naquele momento um período de euforia e prosperidade e com uma idéia de progresso.

Assim como o Neoclássico estava relacionado com a cidade do Rio de Janeiro, o Modernismo estava ligado à cidade de São Paulo. Ambos tinham um caráter eminentemente urbano e conectado ao seu tempo; mas a realidade brasileira que representavam era completamente oposta. Enquanto o primeiro assumia uma feição aristocrática e imperial, o segundo assumia uma configuração burguesa e cidadina, de multiplicidade étnica² ao mesmo tempo em que era um contraponto à mentalidade campesina, ao regionalismo e ao nativismo que até então configuravam a arte nacional.

Nesse primeiro momento a atualização estética era o fator privilegiado dentro do programa modernista. Entretanto, numa etapa posterior o movimento assumiu um caráter irracional e primitivo, relacionando o nacionalismo à fonte indígena e primitiva de nossa cultura.

A proposta nacionalista foi consagrada e começou a se desenhar de maneira mais clara no Modernismo Brasileiro a partir de 1924, quando a questão do nacional emergiu, não mais como uma força subjacente, mas como força motriz do movimento.

Nesse sentido, houve uma mudança de percurso. A aspiração de modernidade a-histórica e estética, foi substituída pela elaboração e construção de uma cultura brasileira, com raízes autóctones e com forte teor ideológico.

² Além da multiplicidade étnica que constitui o restante do país, a cidade de São Paulo do início do século vivia um surto imigratório muito intenso, além de brasileiros existia uma imensa colônia européia, sobretudo italiana, e estava se preparando a chegada nos anos posteriores de japoneses, que dão a essa cidade as características que possui hoje.

Como consequência, as formulações anteriores em favor do cosmopolita e da urbanidade sofreram uma reviravolta. Assim, o Modernismo deslocava seu eixo da urbis para o campo, do civilizado para o primitivo. Tudo o que era negado pelo movimento anteriormente, como o regionalismo, o caipira, o interior e as manifestações populares e folclóricas nascidas do passado e da tradição passou a ser valorizado.³

O modernismo e sua caracterização do nacional foi resultado de duas ações: primeiro no retorno a uma estética interiorana, com raízes no passado do país; a segunda no enfrentamento do estado selvagem do indígena brasileiro, que novamente iria ser utilizado como fonte desse nacionalismo.

Essas etapas podem ser vislumbradas no trabalho da artista Tarsila do Amaral na sua busca de uma síntese da forma brasileira e das referências visuais trazidas.

Nesse sentido, o “Movimento do Pau-Brasil”, formulado por Oswald de Andrade, propunha a retomada de uma tradição brasileira iletrada, livre do intelectualismo dos doutores, do artificialismo e do detalhismo. O “Pau-Brasil” tencionava operar uma síntese, na volta a um estado primitivo e original.

Portanto, num movimento totalmente oposto ao mote anterior, de glorificação da cidade e da velocidade, o Modernismo Brasileiro volta-se para o interior, o regional e o nativo.

Essa tendência pode ser encontrada nos movimentos “Antropofágico” e “Verde-amarelo”, também chamado de “Escola da Anta”. Foi sintomática a utilização em ambos da figura do índio como símbolo. Esta escolha representava uma volta ao primitivo, a intuição

³ Esse projeto foi o primeiro a estabelecer um campo de ação ampliado no âmbito da cultura nacional. Assim, tem representação na literatura, nas artes plásticas e na música; também investe em investigações de caráter teórico empreendidas principalmente por Mário de Andrade na esfera das manifestações e tradições da cultura

e a terra que caracteriza grande parte dos movimentos de arte brasileira que remetem ao tema do país.

No Manifesto Antropofágico, Oswald de Andrade numa linguagem irônica propunha a deglutição da cultura européia e sua absorção pela cultura brasileira, isto é, a apropriação dessa cultura e a transformação em algo nacional, nas palavras do escritor a Antropofagia era a “Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem”.⁴

O “Verde –amarelo” ou grupo Anta, de certa maneira, apresentava um pensamento que caminhava numa direção inversa ao movimento antropofágico. Sua base de sustentação remetia aos índios tupis, que não absorviam – eram absorvidos e se diluíam no “sangue da gente nova”.⁵

Nesse sentido, opunham a cultura indígena ao lado doutor da inteligência nacional, considerando que esta se constituiu a partir de uma integração totalizadora com as outras raças e com a terra. O grupo pregava a retomada dos elementos da natureza. Sua afirmação de que o homem era “uma linguagem da terra”⁶ comprovava uma concepção telúrica do mundo. Seu símbolo totêmico era a anta, um animal não carnívoro, o oposto do caráter canibal apresentado pelos partidários de Oswald de Andrade. Pretendia ser um movimento subjetivo, emocional, libertário, mas apresentava o paradoxo de querer conciliar forças inconciliáveis como o caráter libertário e o conservadorismo.

Nas artes plásticas, a questão da brasilidade se desenvolveu a partir do tema, ligado ao cotidiano e aos aspectos da vida brasileira. Nessa fase do Modernismo a problemática do

brasileira. Ver livro de Mário da Silva Brito. *História do Modernismo Brasileiro – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978. p. 48

⁴ Andrade, Oswald de. “Manifesto Antropofágico”, in Telles, Gilberto Mendonça. *Op. cit.*, p. 359.

⁵ Manifesto do Verde-amarelismo publicado no jornal *Correio Paulistano* de 17 de maio de 1929 e transcrito em Gilberto Mendonça Teles. *Op. cit.*, p. 361.

⁶ Moraes, Eduardo Jardim. *Brasilidade Modernista*. Rio de Janeiro. Ed. Graal, 1978. p. 136.

nacionalismo e os aspectos formais sofrem um processo de amalgamento⁷ – onde a instância formal é submetida à questão nacionalista.

Os movimentos de vanguarda presentes no Modernismo mostravam-se sem a força intrínseca de seus correspondentes europeus; o Expressionismo, o Cubismo e o Surrealismo, no caso brasileiro, apresentavam-se num nível superficial e aparente, em que não se discutia ou atentava para a grande questão de suas formulações estéticas no âmbito da forma e dos conceitos.⁸

Dessa maneira, a interioridade e a subjetividade do Expressionismo, sua dissociação da beleza, sua deformação e sintetização da forma, assim como o fim do espaço representativo em favor de um espaço configurativo de caráter conceitual-experimental, de dimensão planar da tela do Cubismo e, finalmente, o aspecto intelectual e psicanalítico do Surrealismo foram subsumidos.

O caráter original desses movimentos foi absorvido pela necessidade de se construir uma imagem que enfatizasse certas características nacionais, que simultaneamente pudessem ser absorvidas pela população, mas sob um modelo não-naturalista.

No caso do Modernismo, o nacional se identifica basicamente com temas relacionados à descrição de um Brasil urbano, mesmo que interiorano, a apresentação da cultura nacional em seus aspectos folclóricos e de denúncia social.

⁷ Podemos descrever esse amálgama como a tentativa de conciliar tendências formais cujo encaminhamento se constitui de maneira até inversa – como é o caso do Expressionismo, do Cubismo e do Surrealismo que iriam matizar o Modernismo brasileiro.

⁸ Ver Carlos Zílio. *A Querela do Brasil*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982.

Assim o caráter individual e subjetivo das obras expressionistas de Anita Malfatti do primeiro momento foi substituído por uma produção que buscava paradigmas para essa re-construção imagética do país.⁹

Dentro do Modernismo essa imagem brasileira é trabalhada por Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e Candido Portinari de maneira mais explícita, mas outros artistas também se utilizam dessa temática em suas obras. Esses artistas introduzem uma forma nacional calcada na simbiose dos movimentos de vanguarda já citados, além da exposição das mazelas, belezas e tipos do país em seus vários aspectos.

Podemos tomar como referência para essas afirmações a obra de Tarsila do Amaral. Sua produção assinala uma identificação formal com o Cubismo Sintético de matriz “legeriana”,¹⁰ e também com algumas instâncias do Surrealismo, na medida que remete a uma imagética onírica do Brasil e de seus mitos, numa identificação da artista com a temática nacional.¹¹

Nesse sentido, sua obra contemplava a espacialidade e apresentava uma estruturação esquemática e linear a qual incorporava uma paleta de cores brasileiras, isto é, de cores presentes no cotidiano nas paisagens urbana e natural, nos tipos e mitos populares que, pela primeira vez, eram representados num sentido não catalográfico. Sua obra incorpora os azuis, rosas, amarelos e verdes existentes no dia-a-dia dos brasileiros, nas suas casas, tecidos, utensílios e objetos.

Formalmente a obra de Tarsila do Amaral apresenta-se de maneira sintética, clara e precisa, com seu contorno linear, em que apresenta de forma simplificada e geometrizada a

⁹ Uma vez que, como já foi citado em capítulos anteriores, havia também uma demanda por essa imagem no século XIX.

¹⁰ Durante sua estada na Europa, Tarsila foi aluna de Fernand Léger, que a influenciou profundamente.

pequena cidade, suas casas, sua estrada de ferro, ou a grande cidade e seus edifícios, com um caráter que é o oposto do pensamento inicial do grupo – de assinalar o novo, a velocidade e o moderno.

Tarsila do Amaral incorporou a sua obra os aspectos de uma evolução moderna, como a planificação da tela e a simplificação da forma, e simultaneamente construiu uma composição com pretensão nacionalista, principalmente no que diz respeito a uma temática mais identificada com a vida brasileira, tanto cotidiana quanto imagética.¹²

Na fase do Pau-Brasil Tarsila se envolveu com a temática urbana da pequena cidade interiorana e da estrada de ferro, transpondo para a tela essa conformação simplificada e tradicional da casa brasileira do interior. Seu processo continuado de depuração da forma encaminha sua produção a uma construção dominada por grandes linhas curvas e cores intensas da fase posterior e mais conhecida de sua obra - a fase antropofágica.

O trabalho de Candido Portinari também apresentava essa simbiose entre aspectos anedóticos e configurações artísticas que passam necessariamente pela autonomia da arte, como é o caso das vanguardas. O pintor alia em sua obra uma poética de caráter expressionista e simultaneamente cubista. Se, no caso do Expressionismo, sua solução formal apresenta consistência, em relação ao Cubismo ele parece não compreender que sua afirmação mais profunda, se radica na dimensão planar do quadro e da inserção dos objetos nesse espaço. Nesse sentido existe um equívoco na interpretação do movimento, que não

¹¹ Essa identificação levou Aracy do Amaral a considerá-la a precursora da tendência nacionalista dentro do movimento modernista, principalmente porque, segundo a historiadora, foi a partir de seus quadros que as teorias e manifestos como o Pau-brasil e o Antropofágico se articularam.

¹² Imagética aqui se refere à questão da imaginação, imagem mental e não ao conceito de imagem como signo de natureza icônica.

pode ser reduzido unicamente a uma geometrização das formas, não existia um comprometimento com a questão intelectual que constituía a base do movimento europeu.¹³

Fica claro que a estética do Modernismo tem por base fundamentos não formais, que se constitui mais na tentativa, tal qual no século anterior, de produzir e consolidar uma imagem. Entretanto, essa imagem se configura com um caráter anti-natural e não-realista. Não obstante essa tentativa de inovação, o Modernismo incorreu na mesma ação da arte acadêmica, porque apresenta também uma imagem estratificada do Brasil, que não avança em suas construções formais e se cristaliza nas décadas posteriores.

O Modernismo, não obstante essa tentativa de identidade autóctone, apresenta uma forma que se baseia no exótico e numa visibilidade de estranhamento em relação à arte europeia.

É contra essa representatividade que os movimentos abstratos vão se insurgir na década de 1950.¹⁴ A abstração brasileira, tanto geométrica quanto informal, iria definitivamente colocar o Brasil em sintonia com a produção mundial da arte ao deslocar sua problemática da temática para a estética.

As práticas abstratas vão se colocar de fato numa busca efetiva pela forma e as relações que a ela concernem.

Como nosso interesse se localiza nos movimentos de arte que aludem à questão da representação ou apresentação do nacional, não vamos nos estender nessas instâncias, nem na discussão que se travou entre os partidários das duas poéticas.

Queremos compreender as razões da retomada da questão da representação na década de 1960, sobretudo, aquelas que colocariam novamente o nacional na ordem das

¹³ Ver Carlos Zílio. Op. cit.

produções. Nesse momento, elas não mais estariam relacionadas a um movimento externo, se constituíram nas obras dos próprios artistas.

5.2 A DÉCADA DE 1960 E A RETOMADA DA BRASILIDADE

A década de 1960 foi um momento de intensas mudanças no panorama não só nacional, mas também mundial. No Brasil esses anos se distinguem pela oposição de idéias; de um lado a mudança no regime político, de outro uma intensa e profunda movimentação nas instâncias culturais.

O golpe militar de 64 afetou não apenas a esfera política, mas também a vida cotidiana das pessoas, com uma ideologia conservadora e cerceadora, que desencadearia um período de repressão e de restrição às liberdades políticas e individuais, interrompendo uma situação que vinha se construindo desde o final da década antecedente, uma circunstância única dentro da cultura brasileira, que pela primeira vez buscava uma aproximação entre as várias esferas culturais.

Aracy do Amaral assinala que durante os anos imediatamente anteriores à Revolução de 64, mais precisamente, entre 1961 e 1964, foi feito um esforço consistente por parte de nossa intelectualidade nesse sentido. A historiadora comenta que, nesse período:

“um fenômeno novo parece se tornar mais nítido: a consideração do popular para o meio intelectual e artístico, os meios de comunicação de massa contribuindo

¹⁴ Na verdade as práticas abstratas já se constituíam no país desde meados da década anterior, entretanto, seus grupos só iriam assumir um caráter anos organizado nos anos 70.

vigorosamente para chamar a atenção para a necessidade de conscientização e arregimentação de um número maior de pessoas”¹⁵

Representando uma tentativa de aproximação entre a produção de vanguarda e popular, em que o dado participativo era considerado uma prioridade.

Essa participação era articulada nos vários núcleos que se aglutinavam em torno do Teatro de Arena em São Paulo e do Centro Popular de Cultura no Rio de Janeiro. Ambos buscavam promover, por meio do teatro, um processo de “desalienação e nacionalismo”,¹⁶ da população. A crença desses grupos era de que a partir da conexão entre os meios intelectual e popular houvesse ações que permitissem vivências individuais e coletivas em que a participação do espectador estivesse incluída. Essas práticas potencializariam de fato um cidadão mais ativo e consciente do contexto em que estava incluído. Portanto, havia uma enorme efervescência cultural e individual, com várias instituições e manifestações voltadas para o resgate sócio-cultural dos brasileiros.

Havia um engajamento político e cultural de caráter panfletário e de resgate das tradições populares. Como consequência, a produção artística destes grupos tinha como principal mote a questão política que, em alguns casos, se sobrepunha à função estética.

Esta motivação se estendeu a todas as esferas da produção cultural, inclusive às artes plásticas. Nesta perspectiva, houve um retorno à figuração que se adequava com mais pertinência a este contexto que se desenhava – tanto no momento de euforia com o governo de Juscelino Kubitschek e mais tarde com os governos de Jânio Quadros e João Goulart, quanto no período de resistência ao golpe militar de 1964 – que se estendeu até 1968. Neste

¹⁵ Amaral, Aracy do. *Arte para quê?* São Paulo. Nobel, 1986. p. 315.

ano, foi implementado o Ato Institucional nº 5, que restringia por decreto as liberdades de expressão e os direitos institucionais e políticos dos cidadãos, e que efetivamente determinou o fim da resistência e do engajamento de maneira frontal e clara ao regime militar.

Para análise dessa figuração da década de 1960, nos fundamentamos no texto de Daisy Peccinini¹⁷ em que aborda o assunto das vanguardas brasileiras desse período. Pode-se divisar o retorno à figuração, como consequência de duas determinantes: a primeira como um desenvolvimento lógico das experiências abstratas anteriores, sobretudo do neoconcretismo, que recolocaram a questão do objeto novamente no âmbito da obra. A segunda seria resultado da conjuntura da arte mundial, que se voltava novamente para a problemática da figura.

No Brasil, estas tendências foram também sentidas. Nesse aspecto, existiu uma conexão entre a arte brasileira e as tendências da arte internacional que se estruturava em novos grupos de tessitura tão diferenciada como o Realismo Mágico, o Surrealismo e as vertentes ligadas a “Pop” e ao Novo Realismo.

Nesse momento, a produção plástica brasileira estava em sintonia com o cenário da arte mundial da década de 1960, como assinala Daisy Peccinini.

“No panorama mundial das artes plásticas, a passagem dos anos 50 para a década de 1960 evidenciou-se pelo retorno à figura e pelo abandono dos abstracionismos – lírico, geométrico e informalismo -, vertentes caracterizadoras das vanguardas do pós-guerra e da década subsequente.”¹⁸

¹⁶ Idem, p. 326.

¹⁷ Peccinini, Daisy. *Figurações. Brasil anos 60: neofigurações e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo. EDUSP, 1999.

¹⁸ Idem, p. 11.

As poéticas abstratas, após décadas de um experimentalismo radical, esgotavam-se e os artistas começavam a promover um retorno à figura em suas mais diversas acepções.

Daisy Piccinini divisa basicamente três núcleos de figuração: um de caráter fantástico ou mágico que se desenvolve a partir de poéticas afinadas como o Surrealismo; um outro de caráter semântico que alinha simultaneamente com as produções de matriz “duchampianas”, concretas e da Arte “Pop” e, finalmente, um terceiro que alinha com a continuidade das experimentações neoconcretas, centrado na participação do espectador.

Os dois primeiros núcleos se constituem com mais intensidade em São Paulo e o terceiro no Rio de Janeiro. As semelhanças com a situação anterior, sobretudo aquelas relativas ao surgimento e manutenção da abstração geométrica brasileira, não são obra do acaso.

Os núcleos respondiam à figuração com procedimentos semelhantes àqueles que marcaram as diferenças entre eles quando da problemática da abstração na década anterior. A figuração radicalizava ou ampliava algumas de suas práticas iniciais tanto do grupo de São Paulo quanto do grupo do Rio de Janeiro; ora trabalhando com experiências de caráter ótico-visual de natureza quase científica, como foi o caso dos concretos, ora inserindo uma nova gama de experiências de caráter sensível e expressivo, como no caso dos neoconcretos.

Não é intenção desse trabalho deter-se nos núcleos paulistas, porque eles não discutem com agudeza e profundidade nosso objeto de pesquisa que é a brasilidade. Nos estenderemos mais no núcleo do Rio de Janeiro, porque este apresenta formulações que nos interessam mais proximamente neste trabalho.

Segundo Daisy Peccinini, o Realismo Mágico foi a primeira manifestação da neofiguração no país, foi assim denominado pelo crítico Pedro Manoel-Gismondi. Em breves considerações podemos afirmar que a matriz desse núcleo era o movimento Surrealista. O movimento gravitava em torno de Wesley Duke Lee e pretendia sintetizar simultaneamente imagens fundadas sobre a realidade cotidiana e as raízes fantásticas e surrealistas da tradição da memória cultural. Desejavam operar uma “intercomunicação entre obra e público”,¹⁹ ao mesmo tempo em que apresentava um caráter pessoal e expressivo.

Nesse sentido, a prática artística do grupo apresentava imagens cujas propostas se definiam a partir das possibilidades de suscitar processos imaginativos no espectador a partir do “lado mágico das coisas banais”.²⁰ Não obstante essa similaridade com o Surrealismo ortodoxo, as imagens elaboradas pelos artistas do movimento brasileiro apresentavam uma diferença. Elas eram apreendidas de maneira mais rápida e mais fácil e sintética, com certeza devido ao uso de “esquemas publicitários”²¹. Dessa maneira existe também uma aproximação com a poética da “Pop Art” - ²² e com os produtos de comunicação de massa relacionados ao movimento americano, como publicidade, desenhos e história em quadrinhos.

O segundo núcleo de figuração estava relacionado ao movimento internacional de arte. Um aspecto paradoxal desse segundo núcleo figurativo era o fato de alguns de seus membros, como Waldemar Cordeiro e o poeta Augusto Campos, serem egressos da

¹⁹ Idem, p. 22.

²⁰ Idem, *ibid.*

²¹ Idem, *ibid.*

²² Para Daisy Peccinini, Wesley D. Lee foi o introdutor da Pop no Brasil. Essa condição que atribui ao artista é resultante, segundo ela, dos anos em que ele esteve em Nova York acompanhando as carreiras de Robert Rauschenberg e Jasper Johns nos momentos que ela considera decisivos para a emergência do movimento americano.

vanguarda paulista de caráter abstrato-geométrico, e do concretismo brasileiro. Daisy Peccinini atribui à produção desse grupo um caráter semântico.

Isto significa que esses artistas não abandonaram totalmente as práticas anteriores. Trabalhavam com a lingüística a partir da agregação de elementos materiais e cotidianos a suas obras, considerando essa nova materialidade como uma continuidade do trabalho anterior.

Waldemar Cordeiro apresentava seus “quadros-montagens”,²³ objetos deteriorados como uma continuidade, “uma simples vereda nos muitos caminhos da poesia concreta”²⁴ que apenas agregava novas significações, que inscreviam esses trabalhos na complexidade do momento histórico.

Os estudos anteriores com relação à instância perceptiva apoiados na Gestalt permanecem. Operações visuais com a unidade e a segregação, a proximidade e a semelhança constituem ainda matriz de seu trabalho, entretanto, agregadas a significações que se objetivam na realidade.

Esse movimento, que Daisy Peccinini nomeia de arte concreta semântica ou popcreto, representa uma síntese de duas tendências que se relacionam. Uma de natureza material com fundamento na realidade contingente, e outra fundamentada na instância ideal da arte concreta.²⁵ Desse modo, essa instância figurativa opera simultaneamente relacionando aquele momento específico com a arte e promovendo a crítica através do uso da figuração pop.

²³ Peccinini, Daisy. Op.Cit. p. 51.

²⁴ Idem, *ibid.*

²⁵ Ver comentário de Max Bense transcrito em Daisy Peccinini. Op. cit., p. 54.

Finalmente, dentre os núcleos de figurações dos anos 60, a autora apresenta o núcleo carioca e a Nova Objetividade, além de mostras como Opinião 65 e Opinião 66, os pontos basilares da figuração do Rio de Janeiro.

Diferente dos movimentos anteriores, a Nova Objetividade pretendia proceder a uma efetiva representação ou apresentação da brasilidade. Nesse sentido, encontrava uma consonância com os movimentos populares que se desenvolviam durante essa década – que de maneira geral estavam relacionados à absorção e legitimação da arte popular como conquista da nacionalidade.

Essa instância nacionalista não implica em um isolamento desse segmento de artistas que, tal como o núcleo paulista, exibia também uma relação com o contexto internacional da arte.

Daisy Peccinini identifica na exposição da Nova Figuração da Escola de Paris, realizada na Galeria Relevo em agosto de 1964, o princípio de uma relação dos vários segmentos do ambiente carioca de arte, envolvendo artistas, críticos e *marchands* com a produção figurativa francesa.²⁶ A autora percebe nesse contato o início de uma relação de intercâmbio entre a produção parisiense e a carioca.

Essa exposição tinha um caráter inovador, uma vez que mostrava para os jovens artistas cariocas as novas referências, tanto de temática, quanto de práticas artísticas. Simultaneamente, eles encontraram nessa mostra uma similaridade com a produção neofigurativa deles mesmos. Artistas como: Rubens Gerchman, Antonio Dias, Carlos Vergara e Roberto Magalhães, entre outros,²⁷ foram beneficiados por esse contato.

²⁶ Peccinini, Daisy. Op. cit., p. 100.

²⁷ Idem, p. 108.

Esse intercâmbio foi profícuo. Artistas franceses como Adzak Vanarky, Christoforou, Bertini e Tisserand, além de outros artistas estrangeiros²⁸ participaram de coletivas de vanguarda de artistas brasileiros tanto no MAM quanto nas versões da mostra Opinião em 1965 e 1966. Ceres Franco, uma das organizadoras da exposição, juntamente com Jean Boghici, levou para Paris a produção de artistas como Antonio Dias e Rubens Gerchman. Efetivamente, havia a intenção de confrontar a produção brasileira e a francesa.

A nova figuração colocava o homem no centro de sua problemática, simultaneamente apresentava um caráter universal e local. Na primeira condição, ao relacionar questões como a fome, a guerra, a pobreza, o sexo, a liberdade, que dizem respeito a todo e qualquer ser humano. Na segunda condição, ao trabalhar com a vida mesma, ao estimular “os artistas brasileiros a mergulhar no seu presente e na sua realidade”.²⁹ Nesse sentido, a determinante estética era suplantada pelo caráter político e crítico das obras.

Essas manifestações sedimentaram o caminho para uma produção de arte brasileira de caráter mais autóctone, que se verificaria mais tarde na exposição da Nova Objetividade Brasileira, na qual Hélio Oiticica foi a figura central.

Na exposição Opinião 65, o artista apresentou os seus “Parangolés”. Neles se potencializavam a questão da participação do espectador, através da sua percepção imediata do fenômeno artístico. Para Daisy Peccinini essa mostra se constituiu em “uma exposição de ruptura com a pintura abstrata e suas práticas formalistas”.³⁰ Entretanto, consideramos que algumas das propostas são efetivamente uma radicalização de questões levantadas pelo Neoconcretismo Brasileiro e sua instância objetiva.

²⁸ Idem, p. 110.

²⁹ Idem, p. 111.

O núcleo carioca dos movimentos de figuração tinha como mote a expressão e a participação do espectador. Essa problemática já era antevista pelo movimento neoconcreto da década anterior, que já havia deslocado e relativizado conceitos como a razão, a lógica, além dos jogos visuais e perceptivos em favor de operações expressivas.³¹

Já haviam sido superadas as instâncias que demarcavam a separação entre objeto de arte e a efetividade da vida, já se trazia à cena a figura do objeto ou do não-objeto³² para o campo da manifestação artística.

Dentro desse espírito, Oiticica, que já vinha desenvolvendo um trabalho em que a problemática do espaço se estendera ao espaço contingente, começara a trabalhar com a instância expressiva de suas proposições. Nesse sentido, a participação do espectador - uma das propostas em voga naquele momento pelos centros populares - ter sido o desenvolvimento lógico de seu trabalho.

Dessa maneira, buscava romper com isolamento das artes plásticas em relação ao público na “tentativa de se comunicar com um público maior”.³³ Nessa perspectiva, os anos 60 apresentam uma produção que se caracteriza pelo urbano e que segundo Aracy do Amaral tinha a “cidade como suporte (...) acontecem as apresentações de “capas” e “parangolés” de Oiticica na segunda metade da década”.³⁴

Apesar de não ser um militante de esquerda, Oiticica se identificava com várias dessas manifestações. O artista estava sintonizado com o espírito do período, com as idéias políticas e com a questão nacionalista, que novamente voltava à cena do debate.

³⁰ Idem, p. 116.

³¹ Cf. com Ronaldo Brito. *Neoconcretismo*. Rio de Janeiro. FUNARTE, 1985.

³² Discutiremos a questão do não-objeto no próximo capítulo.

³³ Amaral, Aracy do. Op. cit., p. 326.

³⁴ Idem, ibid.

A Nova Objetividade Brasileira foi inaugurada a 6 de abril de 1967, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Estava preocupada em assinalar sua posição, em ser uma vanguarda brasileira, em sintonia com a realidade do país.

Participaram da exposição, entre outros, Aloísio Carvão, Anna Maiolino, Antonio Dias, Carlos Vergara, Carlos Zílio, Glauco Rodrigues, Ligia Pape, Ligia Clarck, Maurício Nogueira Lima, Nelson Leirner, Pedro Escoteguy, Rubens Gerchman, Waldemar Cordeiro, além do próprio Hélio Oiticica, num total de 50 artistas.

A grande contribuição dessa exposição foi a de demarcar um novo lugar para a arte, não mais limitada pela instância estético-formal, e instigar a questão comunicacional em suas proposições. O foco de sua produção transfere-se dos aspectos visuais para os aspectos vivenciais e comunicacionais. Para a autora, a Nova Objetividade significa um aspecto essencial da vanguarda brasileira – assinalando que esse movimento buscava simultaneamente sua inserção na tradição da vanguarda mundial e uma inserção na “trama do coletivo brasileiro”.³⁵

Dessa maneira, a série de penetráveis “Tropicália”, apresentada durante o evento, possuía um caráter extremamente ético e pedagógico, amplificando “as capacidades imaginativas e sensoriais do público,”³⁶ e paralelamente investindo na capacidade desse mesmo público de desempenhar também o papel de criador da obra ao concluir o seu sentido.

³⁵ Idem, p. 149.

³⁶ Idem, p. 151.

De acordo com Daisy Peccinini, a opção de Oiticica pelo aspecto objetivo, estava relacionada a uma opção do artista pelo ambiente, assim como, uma referência mais que explícita ao “aqui e agora”.³⁷ Assinala então a autora que:

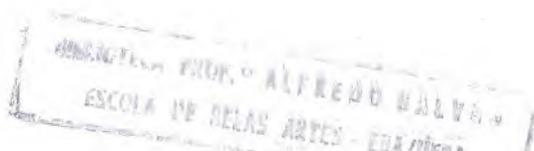
“Ele optou pela denominação “nova objetividade” ao verificar que as experiências daquele momento se relacionavam à descoberta de objetos pré-fabricados, ou à criação de objetos, dando como exemplos as suas apropriações objetuais (...). Oiticica propunha uma nova fundação do objeto, que se orientasse para o surgimento de uma arte ambiental, (...)”³⁸

Do mesmo modo que os aspectos formais se expandiram em direção ao mundo contingente apresentando-nos um novo “objeto”, esse objeto também se expande, e nos “Penetráveis” sinalizam para a categoria do lugar na obra do artista. Assim, a expansão dos aspectos formais deslocariam o foco de atenção de sua obra, que não mais se centralizaria na problemática da visualidade, mas em todos os sentidos do espectador ao ser de fato, envolvido pelo objeto.

Portanto, existe uma intensificação do sentido realista do instante, que a proposta brasileira ativa. Além de apresentar um lugar específico, num tempo específico, ela engendra, pelos sentidos múltiplos que aderem a obra, um novo sentido de lugar, de potencialização e apreensão do real em vários sentidos, como visão, tato, olfato e audição.

³⁷ Peccinini, Daisy. Op. cit., p. 132.

³⁸ Idem, p. 135. Essa questão do ambiente é interessante porque volta-se para a questão do lugar como definidor de brasilidade, tal como acontecera no século XIX.



As relações mais incisivas quanto a essa produção serão objeto do capítulo que se segue, em que propomos uma visada na obra desse artista, principalmente à luz da questão da brasilidade.

6- HÉLIO OITICICA BRASILIDADE E SENSORIALIDADE

Estou possuído
Seja marginal seja herói
Da adversidade vivemos
Parangolés
Hélio Oiticica

A obra de Oiticica se encaminha no interior do terceiro núcleo de arte figurativa assinalado no capítulo anterior. Causa uma certa estranheza o fato de seu trabalho estar simultaneamente relacionado a configurações tão distintas dentro da arte nacional.

Dentro dessa produção de arte brasileira do século XX, o trabalho de Hélio Oiticica destaca-se por transitar entre duas poéticas que a princípio parecem irreconciliáveis, a abstração geométrica e a questão da construção da brasilidade, que só podem ser compreendidas à luz dos procedimentos do artista diante de sua obra.

Hélio Oiticica (1937 – 1980) nasceu no Rio de Janeiro e, ainda muito jovem, por volta de 1954, começou a estudar com Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, reduto do núcleo da arte abstrata-geométrica da cidade.

Apesar de ter iniciado a prática artística muito cedo, Oiticica jamais frequentou a Escola Nacional de Belas Artes ou um curso regular de Artes. Seu amadurecimento foi resultado de um caráter absolutamente empírico e experimental.

Embora estivesse em consonância com os postulados dos movimentos de caráter abstrato-geométrico, pode-se notar em Oiticica o desenvolvimento de uma lógica muito peculiar em seu trabalho, nascida simultaneamente da sua experiência com a própria matéria e a espacial e de uma intensa reflexão intelectual acerca do objeto artístico e de seu desenvolvimento ao longo do século XX.

Entretanto, mesmo sem ter disso uma consciência mais profunda, recoloca ou revisita instâncias da arte brasileira que foram praticadas durante o século XIX, principalmente aquelas que remetem à questão da sensação e que também estão relacionadas à brasilidade.

A retomada da brasilidade presente na obra de Hélio Oiticica não é uma decisão definida de maneira apriorística, ela é resultado da conjugação das próprias formulações internas de sua produção e do momento cultural brasileiro.

A obra do artista investigada neste trabalho foi produzida em um segundo momento, e corresponde à segunda fase de sua produção. Uma produção que o artista insiste em classificar como um “programa in progress”. Esta definição assinala uma continuidade de proposições que obedecem a uma ordem interna e seqüencial perfeitamente coerente e coesa.

Cronologicamente, essa etapa corresponde à década de 1960, pois é nesse período que, devido a encaminhamentos pessoais e contextuais, o artista inicia uma proposta que coloca a brasilidade em questão.

As obras dessa fase de sua carreira marcaram uma etapa de maturidade artística, visto que ele já havia definido as bases de seu programa, caracterizado basicamente pela superação da bidimensionalidade do quadro e a expansão de suas obras além do plano e da superfície rumo ao espaço físico real, num salto que o colocava em sincronia com as vertentes da arte internacional contemporânea.

Além disso, o artista investia em experimentações formais relacionadas às vivências do espectador diante de suas obras. Essas experiências e proposições determinavam, em primeiro lugar, um nível diferenciado da dimensão espacial que agregava também o tempo – chamada por Oiticica de dimensão “espácio-temporal”¹ – que ele afirmava ser a especificidade da arte contemporânea. Em segundo lugar, definiram também uma mudança no conceito de fruição, que não mais se limitaria à contemplação e exigiria uma ação do espectador.

6.1 – O TRABALHO DE OITICICA E A IMERSÃO NA BRASILIDADE EM SUA OBRA

A questão da brasilidade na obra de Hélio Oiticica, como já foi comentado anteriormente, remete-nos à década de 1960, quanto o assunto se corporifica tanto em suas obras, quanto em suas reflexões.

¹ Para Oiticica este termo descreve uma síntese entre a dimensão espacial e a temporal necessária para a percepção ativa de sua obra. Esta percepção significa uma participação ativa do espectador diante de sua obra a partir de atos como caminhar, tocar, dançar etc. in Hélio Oiticica. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1986. p.21.

Nos anos 50, o artista era integrante dos movimentos abstrato-geométricos que emergiam no país. Desse modo, havia uma tendência para a internacionalização e para o desenvolvimento de pesquisas de cunho plástico-formal, sobretudo em nível perceptivo e visual, segundo as premissas da Gestalt. Assim, esta busca do Brasil não se constituiria numa problemática nem sequer relevante na sua produção concreta e neoconcreta.

A questão da brasilidade se integra a seu trabalho paralelamente ao desenvolvimento de soluções próprias e individuais, em que estabelece as bases de um “programa”, como o próprio artista define,² de caráter formal-estrutural ao longo de sua obra.

Contudo, esta brasilidade não é concebida *a priori*, ela é o resultado de avanços em sua pesquisa formal-estrutural e do adensamento da dimensão experimental de sua produção.

Em termos plásticos e estéticos a superação do plano linear e a extensão de sua obra ao espaço tridimensional, concebendo a forma como estrutura orgânica, incorpora simultaneamente as categorias de espaço-tempo e sobretudo a participação do espectador, abrindo caminho para as questões experimentais e vivenciais.

A inclusão da categoria participativa, a participação individual do espectador e o adensamento das experiências sensoriais, se constituem num alargamento do campo de abrangência expressiva, o qual se estende do âmbito individual ao local e universal. Desse modo, a problemática da brasilidade emerge em sua obra como resultante de um momento específico.

² Hélio Oiticica em entrevista a Ivan Cardoso. São Paulo, *Folha de São Paulo*. 16/11/85. p.48, citado em Celso Favoretto, *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo, EDUSP, 1992. p.13.

Inicialmente, podem ser identificadas duas fontes que alimentam simultaneamente a visão da brasilidade proposta por Oiticica, e que se incorporam ao seu programa. Entretanto, acreditamos que existe um vetor no seu trabalho, que já havia sido explorado anteriormente, embora sem as mesmas conotações autônomas no século XIX.

A primeira dessas fontes é a sua experiência individual, sua participação como passista e integrante da escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Esta participação permite que o artista se integre a uma realidade diversa daquela que constitui o cotidiano burguês no qual está incluso socialmente.

O contato com o samba, com a arquitetura dos barracos, das vielas da favela, “das quebradas do morro”,³ toda a construtividade orgânica, muitas das vezes alicerçada sobre a precariedade, é incorporada esteticamente à obra do artista.

Paola B. Jacques faz um estudo da favela através das propostas de Oiticica⁴ e em sua análise inicial, que ela chama de primeiro estágio de análise descreve a favela como “fragmentos; aglomeração de barracos forma labirintos, estes, por sua vez, se desenvolvem pela cidade como rizomas”.⁵

Oiticica os percebe como experiências vivenciais que até então se encontravam à margem da produção cultural considerada significativa; uma vez que eram desqualificadas do ponto de vista sócio cultural.

³ Hélio Oiticica. “Tropicália”. Rio de Janeiro, março de 1968, reproduzido in *Cartaz da Exposição - “Hélio Mangueira Oiticica”*, Rio de Janeiro, UERJ, 1990.

⁴ Jacques, Paola Berensteins. *Estética da ginga*. Rio de Janeiro. Ed. Casa da Palavra/RIOARTE. 2001.

⁵ Idem, p. 15. Tecnicamente rizomas são formas que se repetem a partir de um eixo, podendo ao mesmo tempo se estender indefinidamente a partir de suas ramificações.

No entanto, a aproximação que o artista faz destes valores não se reveste de um caráter político-ideológico; também não é de ordem temática - como as produções Modernistas.⁶

A abordagem que o artista encaminha tem, antes de tudo, um fundamento estético, o qual está indissolúvelmente relacionado à origem do termo grego - *aisthesis*, que nos remete inicialmente a questões relativas à sensação e à percepção; tomadas em seu sentido mais radical, na relação entre o espiritual e o material, entre o visível e o invisível. Priorizando principalmente o valor dos sentidos.

Para Hélio Oiticica a estética está relacionada à pregnância dos sentidos sobre a contemplação pura e simples, se conduz no estabelecimento de um estado novo, que o artista define como “Suprasensorialidade”.

A segunda fonte, de base teórica, que fundamenta o ideário de brasilidade de Oiticica,⁷ se encontra no Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade. Dessa forma, o artista retoma as idéias propostas pelo intelectual modernista, o que de imediato aponta para sua atualidade e pertinência mesmo decorridos mais de trinta anos de seu lançamento.

A questão da brasilidade que Hélio explicita no catálogo da exposição Nova Objetividade e em outros textos do período evidencia alguns pontos fundamentais, que em nosso entendimento têm uma longa permanência no pensamento nacional em sua busca de uma identidade própria.

⁶ As obras de cunho nacionalista de artistas modernistas entendiam que a brasilidade e o nacionalismo estariam vinculados a dois fatores: 1º - reconhecimento e identificação das imagens e tipos nacionais pelos espectadores; 2º - denúncia das desigualdades sociais, o que conduzia a um caráter panfletário em suas produções, semelhante ao do muralismo mexicano. “As Mulatas” de Di Cavalcante, as cenas dos “Retirantes” de Portinari ou “Operários” de Tarsila do Amaral atendiam a esta demanda de brasilidade, via representação literária do cotidiano trágico nacional.

⁷ Os textos citados de autoria de Hélio Oiticica podem ser encontrados no catálogo da exposição Nova Objetividade - realizada no MAM - RJ em 1967, em *Aspiro o Grande Labirinto*. Op. cit., em cartaz da exposição realizada na UERJ, Cf. com o texto “Brasil Diarréia” in *Arte Brasileira Hoje*. Org. Ferreira Gullar, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973.

A identidade em sua concepção filosófica tem um caráter de duplicidade que remete-nos a duas formulações. De um lado, temos o princípio da igualdade e da simiariadê, e de outro, o da diferença.

Transpondo esses conceitos do campo social e cultural para a problemática da identidade nacional brasileira, esta ambivalência se mantém. Em sua dimensão interna pretende marcar as características comuns, na busca de igualdade e similaridade; e na dimensão externa, se constitui na relação com o outro, num processo de alteridade e de diferença entre o brasileiro e o estrangeiro.⁸

O primeiro ponto nodal do discurso de Oiticica refere-se à relação tensional entre o particular - representado pelo nacional, e o universal - que diz respeito às correntes do pensamento internacional. Esta tensão presente em nossa arte se estende a toda nossa formação cultural e remonta ao período colonial.

Nesse sentido, o artista, de uma maneira própria, relativiza essa conceituação ao transitar simultaneamente por essas duas concepções - a do nacional e a do universal.

Reflete sobre o movimento pendular da produção nacional, que remete de um lado para a particularidade “de um estado típico da arte brasileira”,⁹ distinto de movimentos como a “Op”, a “Pop” ou o Novo Realismo, como o próprio Helio afirma. Paralelamente afirma a vinculação desta arte autóctone com a vanguarda internacional, relacionando-a com as vanguardas construtivas, como o Dadaísmo, o Neoplasticismo e os Concretistas, além da arte experimental.

⁸ Oliveira, Lúcia L. *A Questão Nacional na Primeira República*. São Paulo, Brasiliense, 1990. p. 11 e 12. Cf. também com Renato Ortiz. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

⁹ Oiticica, Hélio. Catálogo da exposição Nova Objetividade. Rio de Janeiro, MAM-RJ. Esquema geral de Nova Objetividade. s.p.

Dessa maneira, transita tanto pelas correntes de vanguarda históricas, quanto pelas manifestações artísticas de seu tempo, superando a diferença e a dicotomia entre a produção nacional e internacional, introduzindo a arte brasileira na tradição da arte mundial.

A proposta da brasilidade que Hélio engendra está ancorada sobre dois princípios basilares: a busca do caráter nacional e, paradoxalmente, a sua construção e visibilidade. Um projeto que transcende a esfera artística e penetra no meio ético, político e social.¹⁰

Sua intervenção teórica a respeito da brasilidade detecta nossa primeira problemática, ao inferir que “Somos um povo à procura de uma caracterização cultural”,¹¹ aludindo a esta situação como uma consequência do “subdesenvolvimento social” do país.¹²

Contudo, é a partir desta ausência, desta busca do caráter nacional, que Oiticica investe seus esforços, que constitui o segundo princípio de sua proposta de brasilidade, a qual é norteadada pela instância construtiva.¹³

A categoria construtiva estava presente também no concretismo paulista, entretanto, um traço fundamental distingue as duas propostas. Nos artistas concretos de São Paulo, esta produção estava vinculada ao rigor, à ordem e ao racionalismo estrito, sem nenhuma alusão à problemática expressiva de qualquer ordem, que descartava um sentido nacionalista em a sua produção.

¹⁰ Cf. com Carlos Zílio. “Da Antropofagia a Tropicália” in *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira - Artes Plásticas e Literatura*. S. Paulo, Brasiliense, 1982.

¹¹ Oiticica, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. Op. cit. Item 1. s.p.

¹² Idem, *ibid.*

¹³ Este ponto de vista, esta categoria da construtividade na Arte Brasileira, já havia sido destacada anteriormente pelo crítico Mário Pedrosa. Em sua análise dos movimentos de caráter abstrato-geométrico não só no Brasil, mas também em toda América Latina. Segundo ele, esta vontade construtiva objetivava uma tentativa de impor uma certa ordem e rigor à produção nacional, tentando assim uma aproximação com o projeto industrial que estava se implantando neste período. Cf. com entrevista de Mário Pedrosa, transcrita in *Abstracionismo Geométrico e Informal*. Org. Fernando Cocchiaralle e Ana Bella Geiger. Rio de Janeiro, Funarte, 1987.

Nessa perspectiva, a proposta de Oiticica e dos neoconcretistas do Rio apresentava uma diferença, que pode ser detectada na presença da expressividade em suas obras e no afrouxamento da ortodoxia. O artista institui a sua proposta de brasilidade no âmbito da construtividade,¹⁴ sem entretanto conduzi-la rumo a uma racionalidade absoluta. Pelo contrário, o caminho utilizado pelo artista dirige-o para percepção e para intuição; contudo, esta opção não está destituída de um rigor e de uma lógica própria.

Dessa maneira, inicialmente se reporta ao ideário modernista, mais precisamente o do Movimento Antropofágico lançado por Oswald de Andrade, em 1928.¹⁵ Um manifesto de contorno nacionalista, e que define um ponto de vista estético.

Neste manifesto polêmico Oswald estabelece as bases de seu projeto cultural nacional, onde apresenta um discurso anti-religioso e anti-racional, simultaneamente violento e sarcástico.

“Contra todas as catequeses ...”

“Só me interessa o que não é meu ...”

“Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval ...”

“Antropologia. Absorção do inimigo sacro. Para Transformá-lo em totem ...”

“Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria de Fonte ...”¹⁶

Escrito de forma fragmentada, o manifesto apresenta um jogo expressivo e lingüístico, entre as categorias pré-lógica e intelectual; incorporando em seu texto não só a

¹⁴ Essa construtividade está relacionada a dois aspectos: um nacional, o país estava precisando reconstituir um parque industrial e, nesse sentido, necessitava de uma certa ordem e organização. O segundo aspecto diz respeito a essas tendências construtivas e positivas da história da arte ao longo do séc. XX. Nelas podemos incluir o Neoplasticismo, o Construtivismo e o Produtivismo.

¹⁵ O Movimento Antropofágico é um dos desdobramentos da Semana de Arte Moderna de 22 e do Modernismo brasileiro. Juntamente com movimentos como o Verde-amarelismo e o Grupo Anta, radicaliza algumas posições em defesa do nacionalismo. O manifesto foi publicado em 1/5/1928.

¹⁶ Andrade, Oswald de. “Manifesto Antropofágico”, transcrito em Gilberto M. Teles. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis. Ed. Vozes, 1983. p. 353 a 360.

questão poética (rítmica e sonora), mas também o ideário proposto por Oswald, de aceitação e absorção das influências estrangeiras e sua posterior deglutição e transformação em elemento nacional.

A linguagem metafórica e poética do manifesto é uma opção do autor para alcançar o espírito nacional a partir de uma abordagem estética e intuitiva, mais de acordo com a primitividade e o caráter telúrico de nossos primeiros habitantes, do qual somos herdeiros.

Num outro aspecto, o manifesto apresenta um sentido inverso, acena para o falseamento da idéia de uma pretensa pureza no nacionalismo brasileiro.

Quando alude à deglutição de todas as influências e a sua absorção e apropriação, Oswald reelabora todo o caldo cultural ao qual o país está submetido, e potencializa, mesmo que precariamente, a reversão necessária para que, apesar dessa influência, se consiga constituir um país mais sintonizado com sua condição de ex-colônia e de mestiço.

Oiticica retoma as idéias que Oswald ventilou e as reelabora porque estão em consonância com sua produção estética. Para ele, a deglutição de todas as influências é a condição sem a qual não se consegue construir nenhum projeto de brasilidade.

Entretanto, como já ficou esclarecido anteriormente, essa apreensão do Brasil, via sentidos, já acontecia no século XIX; tanto nos panoramas, quanto na pintura da paisagem e da natureza-morta. Artistas brasileiros, principalmente a partir da segunda metade do século passado, passaram a investigar a cor local e a focar sua atenção na representação da realidade.

Além disso, já naquele momento, existia também um processo, a princípio inconsciente, de absorção e de transformação da imagética estrangeira em uma visualidade

Além disso, já naquele momento, existia também um processo, a princípio inconsciente, de absorção e de transformação da imagética estrangeira em uma visualidade

nacional, principalmente quando seus realizadores se debruçavam sobre a realidade que viviam sobre o Brasil imediato.

Podemos assinalar que o projeto de brasilidade de Oiticica vai além da Antropofagia projetada por Oswald de Andrade, já que não pretendia apenas a deglutição do estrangeiro, incorporando também ao seu projeto nacional a figura do negro - que não é contemplada no primitivismo "oswaldiano". Esta incorporação se constitui efetivamente na consumação do mito das três raças¹⁷ presente na mentalidade e na constituição do ideário nacional desde o final do século XIX; e que influencia o próprio Oiticica, que escreve: "Para criação de uma cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita européia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia da nossa terra."¹⁸

Propõe que esta fusão não se constitua pelo caminho teórico ou intelectual, mas pela instância estética,¹⁹ pela pregnância dos sentidos e da percepção em seu significado mais radical, o da imediaticidade absoluta e totalizadora.

Identificamos aqui uma terceira fonte no caráter de brasilidade proposto pelo artista. Ao trabalhar com instâncias sensoriais, o artista aproxima-se das práticas do final do século XIX, quando a sensação era também um dos motes para aproximar a arte e o espectador do seu país. As paisagens e as naturezas-mortas traziam também esse apelo aos sentidos através do realismo de suas produções.

¹⁷ Do qual já tratamos no II Capítulo dessa pesquisa, quando falamos da mestiçagem, uma teoria que foi formulada no final do século XIX e revista por Gilberto Freire na primeira metade do século XX. Se na primeira abordagem essa mestiçagem tinha um caráter negativo, num segundo momento adquire um caráter positivo, de definidora de identidade do brasileiro.

¹⁸ Oiticica, Hélio. "Tropicália". Op. cit.

¹⁹ Idem. Cf. com Catálogo geral da Nova Objetividade. Op. cit.

6.2 – A PLURI-SENSORIALIDADE NO PROJETO DE OITICICA

A pluri-sensorialidade é o modo como Oiticica define toda as experiências em sua obra que levam a uma efetiva participação do espectador, em atos como andar, tatear ou cheirar.

Essas instâncias podem ser divisadas em obras como os Bólides (figura 1), os Parangolés (figura 2) e os Penetráveis (figura 3). Podemos perceber que existe uma ampliação dos sentidos e de relações em cada uma delas, que vão pouco a pouco absorvendo o espectador à medida que deixam de ser objetos e se transformam em ambientes e em lugar específico.

Figura 1
Bólide Caixa nº 14,
madeira, Dimensões
desconhecidas
1964, 1966



Figura 2
Parangolés no Aterro do Flamengo,
Pano e outros materiais, 1965



Figura 3
Penetrável I PNI
dimensões desconhecidas
Madeira monocromática
1962

A obra de Oiticica pode ser divisada com um “programa in progress”,²⁰ como o próprio artista a define. Desse modo, toda a sua produção segue uma lógica progressiva, um projeto que se desenvolve “paulatinamente e a longo prazo”.²¹

Paralelo a sua produção plástica, Oiticica desenvolve também uma série de reflexões que expandem sua produção do domínio artístico ao intelectual; em textos escritos tanto sob a forma de diários, quanto de programas e análise de movimentos artísticos. Seus escritos seguem o sentido programático de seu trabalho, e são uma “extensão das proposições, marca da tônica conceitual de sua *démarche*, comuns às mais sugestivas iniciativas da arte moderna e típica dos artistas comprometidos com a desestetização”.²² Revelam sobretudo uma intensa e arguta capacidade analítica.

²⁰ Hélio Oiticica em entrevista a Ivan Cardoso, citado por Celso Favaretto em *A Invenção de Hélio Oiticica*, São Paulo, EDUSP, 1992. p.13.

²¹ Idem, *ibid.*

²² Favaretto, Celso. Op. cit., p.17.

Aqui cabe uma ressalva, essa desestetização se configura como inserção da obra como objeto de sensibilidade do mundo, um objeto que não existe para ser fruído e contemplado, mas para ser vivenciado. Nesse sentido, como já foi assinalado anteriormente, Oiticica promove uma revisitação do sentido original do termo *aisthesis* – sensação.

Em outra perspectiva seus textos e sua obra mantêm um diálogo constante com a produção das vanguardas históricas do início do século; notadamente com as obras de Piet Mondrian e Marcel Duchamp²³ - além de referências muito marcantes ao trabalho de Kasimir Malevitch, o qual fez tábula rasa da pintura na obra “Quadrado branco sobre fundo branco”. Destarte assinalam o esforço de Oiticica de situar sua obra no interior da tradição da arte ocidental e paralelamente apontar para formulações próprias - no sentido de estruturar sua produção.

As primeiras manifestações de abstração no Brasil se desenvolvem no final da década de 1940, em 1948,²⁴ e se desenvolvem em duas cidades: Rio de Janeiro e São Paulo, que posteriormente seriam o núcleo do movimento concreto no país.²⁵ Estes funcionam de maneira unificada, mesmo que precariamente, até o fim da década de 1950, quando as divergências se avolumam e determinam a cisão do grupo e a criação do Movimento Neoconcreto no Rio.

O Neoconcretismo apresenta como alternativa à forma seriada a forma orgânica; ao racionalismo a expressão, aos jogos e experimentos de cunho ótico-visual a participação do

²³ Esses dois artistas são emblemáticos para se entender as proposições da arte moderna; o primeiro por sua ortodoxia em favor da abstração geométrica e de seu caráter ideal; o segundo por seu ataque ao predomínio da visão retiniana da arte ocidental.

²⁴ Amaral, Aracy do. *Arte para quê?* São Paulo, Nobel, 1984. p. 229.

²⁵ No Rio, os artistas se unem em torno de Ivan Serpa e do grupo Frente, enquanto em São Paulo o núcleo do movimento circula em torno de Waldemar Cordeiro e do grupo Ruptura, que possuía uma posição mais ortodoxa e rigorosa.

espectador, o que contribui para um alargamento e transformações das possibilidades formais da obra.

Desse modo, as significações da obra se ampliam, conduzindo a produção neoconcreta a uma efetividade espacial - sem a mediação da moldura e do pedestal, numa categoria nomeada por Ferreira Gullar de “não-objeto”,²⁶ que problematiza e incorpora a expressão e as experiências sensíveis do espectador frente à obra. Estas configurações são fundamentais para compreender a passagem da obra de Oiticica das instâncias espaciais para as ambientais, onde o espectador tem cada vez mais uma participação ativa em relação ao objeto estético.

Para Ronaldo Brito²⁷ a produção de Oiticica se insere em uma linha na qual a relação entre o espectador e a obra seria conduzida pela dramatização que teria sua origem na experiência individual do fruidor diante da obra. Além das produções de Hélio Oiticica, essa tendência também pode ser encontrada nas produções de Lygia Clark e Lygia Pape.

É a partir desse momento neoconcreto que se encaminha um diálogo efetivo com a tradição artística das primeiras vanguardas, radicalizando algumas propostas já sinalizadas anteriormente e inventando um caminho próprio para sua obra, que vai se constituindo gradualmente, ao mesmo tempo em que institui uma gramática decisiva em sua obra posterior.

As novas formulações de Oiticica partem basicamente de duas diretrizes, paralelas em sua obra, mas antagônicas em sua origem: a primeira se conduz na pesquisa estrutural

²⁶ Os não-objetos ou objetos espaciais não se inscrevem sob o registro de nenhuma modalidade artística específica em seu sentido tradicional, como pintura ou escultura, nem tampouco se constituem em objetos de uso em seu sentido cotidiano, com uma função específica e pragmática. Cf. Ferreira Gullar, “Teoria do Não-Objeto”. Transcrito em F. Cocchiarella e A. Geiger. Op. cit. p. 237 a 241.

²⁷ Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985. p. 51.

do campo plástico visual, nas configurações e no vocabulário abstrato geométrico, as quais se incluem numa linha de positividade e têm como matriz as vanguardas construtivas.²⁸

A segunda formulação se alinha no campo da experimentação, e se origina das tendências negativas da arte, sobretudo do Dadaísmo e da obra de Marcel Duchamp.²⁹ A partir deste encaminhamento, o artista demarca uma nova e gradual participação do espectador em relação à obra e desenvolve sua teoria da “pluri-sensorialidade”.

Segundo o próprio Oiticica, a questão decisiva em sua trajetória foi determinada pela supressão da moldura e superação do quadro de cavalete. O artista comenta assim essa passagem: “eu comecei a propor a saída para o espaço, para a desintegração do quadro, isso tudo, aí é que eu realmente comecei a criar algo de meu e totalmente característico.”³⁰

Assim, a classificação de sua obra como pintura é superada, uma vez que a estrutura efetivamente se potencializa e se estende ao espaço circundante. Na redução máxima dos elementos pictóricos, determinam-se pontos de congruência com a obra de Kasimir Malevitch, mentor do Suprematismo, que já apontava em suas telas monocromáticas para a efetiva emergência do quadro no ambiente.

Outros artistas russos também expandiram sua obra rumo ao espaço. Em 1919, El Lissinsky colocava em prática a idéia do “Proun” (figura 4), estruturas geométricas inclassificáveis nos padrões tradicionais de arte, que se estendem além do espaço planar,

²⁸ As vanguardas construtivas são aquelas que possuem uma visão positiva do processo industrial e da atividade artística. Propõem uma interferência direta da arte na vida cotidiana e nos meios de produção. Na prática isto significou o fim da distinção entre as Belas Artes e as Artes Aplicadas, num processo que culminou com a criação do Design.

²⁹ As vanguardas negativas denominadas também de anti-arte são aquelas que se constituem a partir da I Guerra Mundial. Revelam uma profunda descrença nas instituições, incluindo assim tanto a Arte quanto a lógica e a Razão Universal, defendidas pelo projeto Iluminista. Neste sentido passam a operar não na dimensão estética, mas na esfera cultural - nos limites do aleatório, do acaso, do irracional e do *nonsense*.

³⁰ Hélio Oiticica em entrevista a Ivan Cardoso, citado em Celso Favaretto. Op. cit., p. 13.

projetando-se e superpondo-se tridimensionalmente. Nelas o artista pretendia operar simultaneamente uma síntese, uma superação da “pintura, escultura e arquitetura”³¹

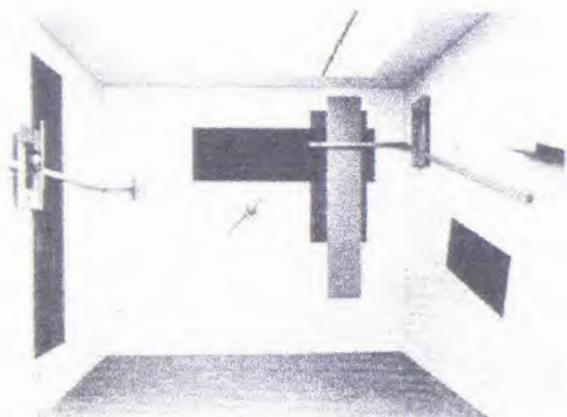


Figura 4
El Lissinsky.
Sala do Proun, madeira
Dimensões desconhecidas, 1923

É inconteste que a obra de Oiticica mantém uma representação dialógica com essa produção construtivista. Entretanto, o artista brasileiro adensa e alarga esta dimensão estrutural-formal gradualmente, uma vez que sua obra supera as instâncias pictóricas e se objetiva rumo ao ambiente, incluindo também a participação do espectador.

As Invenções (1959), pinturas monocromáticas, são o último marco percorrido pelo artista na elaboração de uma produção de base estrutural-espacial, são a fronteira derradeira entre a “produção pictórica” e seu programa ambiental. As formas geométricas monocromáticas se estendem no plano, potencializam sua imersão no espaço tridimensional. Nelas a cor se transforma em cor-estrutura, na qual Oiticica gradualmente articula questões temporais (figura 5).

³¹ Fusco, Renato de. *História da Arte Contemporânea*. Lisboa. Ed. Presença, 1988. p. 141.



Figura 5
Monocromáticos-Séries Invenções.
Macedo, 1959

Dessa forma, sua obra se constitui na fusão orgânica de quatro elementos: cor-estrutura e espaço-tempo, nos quais inclui a instância expressiva via participação do espectador.

Invenções, Relevos, Bilaterais e Núcleos (1959-1960) podem ser categorizadas como etapas gradativas da construção ambiental do artista, de efetividade de sua obra no espaço contingente.

Com a superação da dimensão planar e das questões relativas à pintura de cavalete, suas obras gradualmente emergem no espaço, no ambiente; através do deslocamento da

estrutura fixa para o espaço circundante. Conseqüentemente propõem uma participação cada vez mais efetiva do espectador, numa presença que se institui de maneira integral.

Despregar as estruturas espaciais da parede e mantê-las suspensas, presas por fios ao teto,³² parece ser uma resolução natural dos encaminhamentos do artista (figura 6). Por conseguinte a estrutura-cor, a forma-suporte e o espaço-tempo se integram numa única dimensão, num todo indissolúvel.



Figura 6
Bilaterais e Relevos Espaciais
Madeira monocromática, 1959

³² Cf. Celso Favaretto. Op. cit., p. 59.

Ao desprender a estrutura do plano limitado e estático da parede, Oiticica avança em suas formulações e transforma sua obra em estrutura espaço-temporal. Determina, portanto, uma mudança no posicionamento do espectador, que precisa também agir, superar a contemplação e mover-se ao redor da obra, vivenciando-a e percebendo-a na multiplicidade de sentidos, integrando o tempo a sua percepção.

Por conseguinte, o tempo se incorpora à própria gênese da obra, não mais como virtualidade, mas pontencializado em sua realidade.

O marco significativo na constituição da nova ordem ambiental que Oiticica formula são os Núcleos (figura 7). Estes não se constituem de forma isolada ou unitária. As estruturas nucleares operam conjuntamente no espaço pleno, integrando-se ortogonalmente em caminhos labirínticos de agenciamento das possibilidades participativas do espectador, compondo um “todo fenomenológico”.³³



Figura 7
Grande Núcleo
Madeiras monocromáticas
suspensas,
1960

³³ Hélio Oiticica, 4/11/1960 - Transcrição de texto da exposição, Centro Cultural Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, 1997.

Os Núcleos dirigem o espectador por seus caminhos, por suas estruturas, as quais operam sobre seus sentidos como instância vivencial.

A conformação arquitetônica dos Núcleos direciona o espectador a penetrar em sua estrutura (figura 8). Dessa forma, demarcam uma opção fundamental para *démarches* posteriores de Oiticica rumo à experiência vivencial totalizadora da obra.



Figura 8
Grande Núcleo
Madeiras monocromáticas
suspensas,
1960

Nesta fase de seu programa ambiental, a instância visual é gradativamente substituída pela via perceptiva e fenomenológica que sua obra engendra.

Por conseguinte transita pela esfera perceptiva em suas múltiplas perspectivas na construção de seu projeto ambiental. Num processo que alinha tanto a esfera arquitetural no redimensionamento dos Núcleos, Penetráveis e em Instalações Ambientais, quanto no

âmbito objetivo-conceitual com os Bólides - “transobjetos”³⁴ em que se condensam simultaneamente cor e matéria.³⁵

Estamos na década de 1960 e o embate de Hélio com as questões estruturais está superado, isto é, a base de seu vocabulário plástico, de seu programa já está conformada. Desse modo, adensa sua pesquisa rumo ao nível vivencial, da sensorialidade do espectador, buscando transformá-lo em um participante, que irá interferir efetivamente na obra.

É justamente neste período que Oiticica produz as obras que se referem diretamente à questão nacional. Entretanto, isto não significa uma mudança de rumos em sua produção. Pode-se afirmar que, ao contrário, o adensamento radical de suas propostas expressivas é que o permitem realizar uma “arte brasileira”, com uma dimensão estética.

A brasilidade que o artista engendra não parte da esfera representativa ou de questões temáticas. É o resultado direto das instâncias vivenciais e estruturais que sua obra potencializa.

Nesse sentido as obras emblemáticas que aludem à questão da brasilidade com maior ênfase são os Parangolés e a série de Penetráveis denominada Tropicália. Entretanto, consideramos que dentro desse caráter experimental-sensorial os Bólides também se configuram em elementos-chaves para o entendimento dessa produção.

Estas invenções de Oiticica foram uma evolução dos não-objetos, com escala estrutural ampliada, que ultrapassaram a mera dimensão objetiva, eminentemente tátil e

³⁴ Hélio Oiticica. Op. cit., p. 64.

³⁵ Os Bólides trazem uma referência aos objetos produzidos no início do século pelas vanguardas (*objet trouvé, mertz*), notadamente com os *ready-made* de Marcel Duchamp. Entretanto, em Oiticica estes objetos não têm uma relação com o acaso ou o aleatório; são objetos significantes - transportados do mundo funcional para o plano “Das formas simbólicas” - meta-objetos que operam na escala perceptiva (tanto na instância visual quanto tátil) e são um redimensionamento contínuo de seu projeto ambiental. Cf. Hélio Oiticica. Op. cit., p. 64.

visual. Essas produções adquirem dois significados. Por um lado, propõem adensamentos da sua estrutura, que, no caso dos Bólides, se configuram numa “escala muito intimista”,³⁶ ou expandem-se rumo ao espaço físico natural, envolvendo, integrando e capturando o espectador para o interior da obra, para sua totalidade, como metáfora antropofágica, como é o caso dos Parangolés e da Tropicália. Para Oiticica este espaço deve ser conceituado como espaço “intercorporal”,³⁷ onde o espectador se transforma em parte integrante da obra.

Os Bólides³⁸ podem ser descritos como objetos de vidro, madeira, papelão, plástico ou outros materiais que funcionam como caixas, no sentido que guardam alguma coisa, desde a luz a pigmentos e outros objetos, construídos pelo artista ou retirados do mundo contingente.

Inicialmente, são definidos por Oiticica como “transobjetos”, cujo objetivo era dar uma nova forma, um novo corpo à cor. Nesse sentido a cor aparece em sua materialidade mais primitiva, como o próprio pigmento. Para o artista a execução dos Bólides faz parte da incorporação de uma “idéia estética” que não deixa de agregar a estrutura original desse mesmo objeto.

Segundo o artista, existem dois tipos de Bólides: aqueles cuja estrutura é totalmente feita por ele, que realizam uma “concepção estrutural subjetiva” (figura 9); e aqueles que chama de transobjetos, isto é, aqueles que já possuem uma existência efetiva, em que existe uma identificação entre a estrutura estética e o objeto já existente (figura 10).

³⁶ Figueiredo, Luciano. “Hélio Oiticica. Obra e Estratégia”. Rio de Janeiro. MAM. Catálogo da mostra Rio Arte Contemporânea. 2002. p. 36.

³⁷ Hélio Oiticica. Op. cit. p. 63.

³⁸ Idem, p. 63.

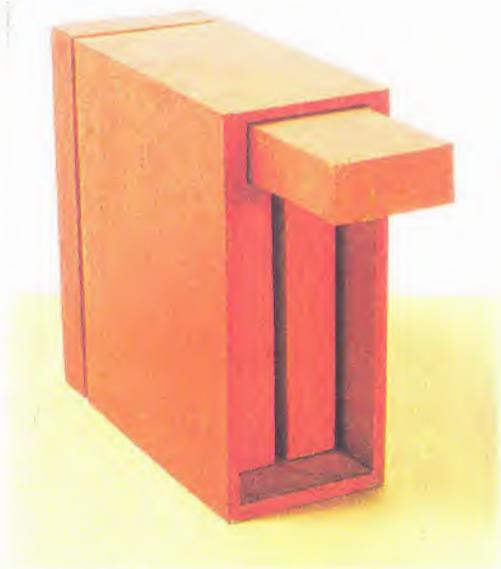


Figura 9
Bólido Caixa 6, Madeira
1963-1964



Figura 10
B17 Bólido Vidro 5-
"Homenagem à Mondrian",
Vidro, panos e Materiais
diversos. 1965

É nossa interpretação que os Bólidos atualizam algumas questões propostas pelas naturezas-mortas, não só pelo fato de apresentarem objetos, que potencializam questões como a luz ou a matéria, mas também pela disposição dos elementos pelo artista, e na possibilidade que apresentam de intensificar algumas sensações que antes só podiam ser definidas virtualmente.

Nessas estruturas, Oiticica explora o dado sensorial mais intimista, oferecendo ao espectador o contato e a exploração desse objeto pelo espectador. Essa manipulação acessa outros dados sensoriais que se constituem além do campo visual, como o tato e o olfato. Nessa medida, os Bólidos podem ser vistos como um processo de sintetização das experiências sensoriais.

Essas invenções de Oiticica permitem que o espectador toque-as e até transforme-as na medida em que pode modificar algumas de suas disposições internas. Pode-se até dizer que transformam uma natureza-morta em um objeto vivo.

Essa operação permitiria que mais adiante o artista incluísse em suas produções obras da instância ambiental em seu sentido mais amplo, como os Parangolés e os Penetráveis. Ambientes onde o autor inclui definitivamente o caráter de brasilidade, pois ambos remetem à idéia de um lugar específico, onde se dança e onde se anda.

Na versão de Oiticica, os Parangolés são “a obra de arte total (...) para plasmação espacial no tempo, fenômeno total, que em primeiro lugar se dá diretamente e não em partes”.³⁹

Os Parangolés são tendas, estandartes, bandeiras, faixas e capas de tecidos coloridos costurados (figura 11), nos quais se agregam outros materiais (plástico, estopa, sacos de juta ou de algodão, telas de náilon etc.), alguns deles trazem escritos palavras ou frases de caráter existencial ou uma homenagem a alguma personalidade, pequenos poemas segundo o texto de Luciano Figueiredo. Textos como: “da adversidade vivemos”, “estou possuído”, e ainda, “incorporo a revolta”⁴⁰ são comuns em seus Parangolés (figura 12). Eles só se efetivam na participação do espectador. Não têm nenhum significado se não forem usados ou vestidos; existem para se dançar, correr, rodopiar - explorar fisicamente o espaço ambiental.

³⁹ Idem. p. 30.

⁴⁰ Figueiredo, Luciano. Op. cit., p. 34.



Figura 11
Parangolé,
P 32 Parangolé Capa 25,
Pano, 1972



Figura 12
Nildo da Mangucira veste P 15
Parangolé Capa 11,
Pano e palha, 1967

Nesse sentido correspondem a uma liberação de estrutura da forma estática e imóvel. Na versão de Oiticica, o corpo que veste o Parangolé se transforma em seu núcleo - em sua estrutura, definindo com sua ação uma operação de totalidade vivencial da obra, de maneira que funciona como “manifestação expressiva da obra”⁴¹ Por conseguinte, o Parangolé pode ser compreendido como ponto limite de sua proposta ‘orgânica’ da obra, na medida em que sua constituição, sua existência efetiva necessita da presença do espectador.

⁴¹ Idem, p. 70.

Esta proposição de Oiticica engendra o resgate de propostas estruturais básicas e originais, alude simultaneamente ao caráter construtivo e à primitividade mitológica em instâncias que pretendem ser totalizadoras.⁴²

A idéia da obra é consequência direta da experiência individual do artista e se desenvolve durante os ensaios da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, que o artista freqüentava na época.

Desse modo, o ato modelar para sua configuração é a dança, mais precisamente o samba - “conexão entre o coletivo e a expressão individual”,⁴³ instância pré-lógica e dionisiaca (figura 13) que permite uma aderência total a sua esfera expressiva e perceptiva vivencial.



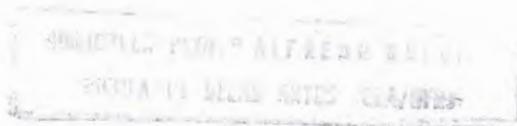
Figura 13
Nildo da Mangueira veste Parangolé
Capa I
Pano 1964

Nesta etapa de seu programa ambiental, Oiticica elabora a gênese de sua teoria da “pluri-sensorialidade”,⁴⁴ percepção total; uma hipérbole sensorial, “um dilatamento da

⁴² Oiticica, Hélio. Op. cit. p., 66 e 67.

⁴³ Idem, p. 73.

⁴⁴ Oiticica, Hélio. “Aparecimento do Supra-sensorial na Arte Brasileira” in *Aspiro o Grande Labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986. p. 102 a 105.



percepção”,⁴⁵ semelhante ao estado alucinógeno. O desenvolvimento desse estado traria como consequência a transformação da relação entre espectador e obra, de modo que a contemplação fosse gradualmente absorvida pela participação, pela interferência do espectador na obra. Ela estaria determinada pela imersão do espectador na obra até o aparecimento do processo criador. Assim, a obra teria um papel transformador profundo nas experiências vivenciadas dos seus visitantes, dirigindo o espectador para uma adesão total à obra.

Este agenciamento se fundamenta na mudança comportamental do indivíduo em relação à obra, que o transforma de espectador passivo em participante ativo.

O artista persegue “a percepção total”⁴⁶ e propõe a adesão radical através da ampliação e dilatamento dos canais perceptivos e sensíveis. A exacerbação dos sentidos tem como finalidade operar internamente nos indivíduos, fomentando instâncias criativas e a superação das questões objetivas do cotidiano em favor da vivência estética.

Dessa forma a percepção sensorial se estabelece de maneira total e integral - como hipérbole perceptiva.

“Arte ambiental é como Oiticica chamou sua arteNela nada é isolado... O conjunto perceptivo sensorial domina ... Foi durante a iniciação ao samba que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensorial dos materiais , em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade.”⁴⁷

⁴⁵ Idem, p. 104.

⁴⁶ Idem, p. 104.

⁴⁷ Pedrosa, Mário. “Arte Ambiental”. Transcrito em *Arte em Revista - Pós Moderno*. São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, ano 5, n° 7, agosto de 1973. p. 84.

A via perceptiva-estética que suas ambientações agenciam traz à tona elementos expressivos particularizados, relacionados não só à vivência individual, mas também as relativas à expressividade local brasileira.

Essa possibilidade de percepção já estava apontada na produção dos panoramas e das produções realistas do século anterior, estavam mesmo antecipadas pela crítica de João Ribeiro, no texto já apresentado onde esse cronista comentava a possibilidade de ampliação dos sentidos, além da visualidade na arte do futuro.

São estas injunções que definem sua busca específica da brasilidade na série de Penetráveis denominada de Tropicália (figura 14).



Figura 14
Tropicália. PN 2 E PN 3
Materiais diversos, 1967

O Penetrável,⁴⁸ pela sua escala, ultrapassa o sentido de objeto e pode ser definido como uma espécie de arquitetura, na medida em que o espectador pode adentrar em seu interior, ser totalmente absorvido pela obra na sua ação de entrar e caminhar dentro dela, pelo seu interior. Desse modo, tem uma escala condensada do espaço do habitat humano. Revela-nos Oiticica que a constituição dos Penetráveis parte “da cor no espaço e no tempo, e foi esse caráter que regeu a gênese formal e vivencial do projeto”.⁴⁹

A Tropicália foi apresentada pela primeira vez na exposição da Nova Objetividade Brasileira. Hélio Oiticica inventou a palavra querendo aludir ao trópico. Luciano Figueiredo associa o termo à junção das palavras trópico e Brasília – que segundo ele quer dizer: “do Brasil, das coisas do Brasil, o mundo brasileiro.”⁵⁰ Desse modo, a sua especificidade como lugar é claramente determinada.

A Tropicália foi concebida como Arte Ambiental em seu sentido mais radical, sua “ambiência é de saturação virtual, sensória”.⁵¹ Assim, não é um objeto para ser contemplado, mas sim para ser experienciado e adentrado.

A obra é constituída no espaço e no tempo, com finalidade de envolver o espectador em um sentido sensorial abrangente e globalizante. Portanto, procura a adesão do ser imaginante existente na interioridade de cada espectador, que a partir deste momento torna-se participante e co-autor da obra.

A instalação da Tropicália é composta por um todo orgânico, cada um de seus elementos possui, em sua formação, a constituição do todo que a obra apresenta.

⁴⁸ O Penetrável traz em seu interior a idéia de instalação.

⁴⁹ Figueiredo, Luciano. Op. cit. s.p.

⁵⁰ Idem, p. 46.

⁵¹ Idem, ibid.

A ambientação é composta por dois Penetráveis isolados: 'A pureza e um Mito' e 'Imagética', circundados por caminhos construídos em pedras, brita e areia, vasos de plantas, caixas d'água; poemas objetos espalhados pelo percurso complementam a obra.

A ambientação tem como proposta que o visitante a percorra com os pés descalços em contato direto com a terra, tocando, caminhando, impregnando-se de sensações (táteis, visuais, olfativas, corporais) que a obra engendra - de acordo com sua disponibilidade interior.

A Tropicália se constitui numa tentativa de acercar-se da realidade brasileira em seus aspectos sensoriais e imagéticos. Para o artista significa "a primeiríssima tentativa consciente, objetiva de impor uma imagem obviamente brasileira ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional".⁵² Com um trabalho que pode ser classificado pela sua constituição como rústico, primitivo e até mesmo anti-tecnológico.

A instalação é uma reconstrução de uma cena tropical, aludindo metaforicamente à floresta e à primitividade dos caminhos da terra, operando simultaneamente com instâncias que aludem à problemática da imagem e da construtividade urbana mais primária.

Assim como nos Parangolés, as instâncias estruturais de sua constituição estão amalgamadas com a experiência vivencial do artista, em seu contato com o Morro da Mangueira, com o samba e a precariedade.

O primeiro Penetrável é uma construção ortogonal com placas de madeira pintada. Internamente existe o predomínio de cores quentes e na porta de entrada - do lado interno - está afixado um saco com terra. Na parede oposta à porta de entrada encontra-se pintada a seguinte frase: "A Pureza é um Mito". Este Penetrável se configura como integridade absoluta. Com apenas um compartimento, ao penetrá-lo já o percebemos em sua totalidade.

⁵² Hélio Oiticica em entrevista a Mário Barata transcrita em *Aspiro o Grande Labirinto*. Op. cit. p. 99 a 101.

Como primeira associação pode-se relacionar este Penetrável com o barraco da favela, que também apresenta uma construção simplificada, de caráter nuclear e totalizador. Uma outra correspondência associa-o à cabana, enquanto instância de primitividade e rusticidade, ou ainda à oca indígena, espaço metafórico e individual.⁵³

Desse modo, o Penetrável alude à mais intensa primitividade, reconduz à terra e reveste-se de pureza e simplicidade. Em sua materialidade é uma simples cabine - caixa em que penetramos e na qual a forma é depurada e simplificada. Nele a cor assume um sentido estrutural de cor-essência, a qual alude à terra original na sua inteireza.

No Penetrável impregnado de rusticidade e de pobreza, a pureza de suas formas intensifica seu sentido de solidão e de unicidade. Sua completude aduz a integridade das experiências totalizadoras.

O segundo Penetrável, 'Imagética', é constituído com vários materiais: placas e esquadrias de madeira., plásticos, cortinados e tecidos coloridos com diversas estampas. É mais complexo porque conduz o participante gradativamente para seu interior, introduzindo-o num labirinto escuro. Ao final deste caminho encontra-se uma televisão constantemente ligada.

Segundo Oitica, este Penetrável provoca uma inversão nas proposições ambientais, porque a potência participativa do espectador é superada pela potência da imagem; presentificando assim a instância antropofágica na obra na descrição do próprio artista: "chega-se ao final do labirinto, escuro, onde um receptor de TV está em permanente

⁵³ Utilizamos aqui o conceito de cabana de Gaston Bachelard encontrado em seu livro *A Poética do Espaço*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1978.

funcionamento: é a imagem que devora então o participador, pois ela é mais ativa que seu criar sensorial.”⁵⁴

A TV funciona como uma referência à tecnologia, à exterioridade e à comunicação de massa, e opera uma relação dialética no interior da obra.

Uma relação que institui tanto entre as duas concepções de Penetráveis que a obra engendra quanto na relação entre estas e o espaço exterior, nos caminhos que os circundam. Caminhos que se intensificam no ato de caminhar, de circular entre os vários elementos ambientais. Desse modo, “entrar, sair, dobrar ‘pelas quebradas’ da Tropicália, lembra muito as caminhadas pelo morro”.⁵⁵

Podemos analisar esta incursão de Oiticica na Mangueira sob dois aspectos. No primeiro essa vivência individual possibilita sua liberação dos dados intelectualizados e da sensação meramente visual, que a tradição da arte ocidental prioriza. Como consequência desta experiência vivencial há um alargamento dos horizontes perceptivos de seu próprio trabalho. Em última análise, Oiticica experimenta mais amplamente as possibilidades perceptivas e sensoriais que a obra engendra.

O segundo aspecto tem um traço intelectual e ideológico, possui apelo cultural marcante. Diz respeito à inclusão da cultura do morro - historicamente excluída, em sua produção e em seu projeto de brasilidade, apresentando uma sintonia com o projeto brasileiro do período de aproximação entre o intelectual e o popular. Entretanto, o morro também é uma referência que apresenta uma analogia com o panorama e com a paisagem do século XIX.

⁵⁴ Oiticica, Hélio. “Tropicália”, transcrito em *Hélio Mangueira Oiticica*, op. cit. Rio de Janeiro, UERJ, 1990.

⁵⁵ *Idem*, p. 99.

Como já foi estudado anteriormente, tanto a paisagem quanto a natureza-morta referiam-se em sua origem e especificidade a questões relacionadas à sensação e à exacerbação dos sentidos, que por vezes era considerada danosa. A paisagem refere-se em sua origem etimológica à idéia de país, isto é, um lugar específico e habitado por um determinado povo.

Justamente a idéia que a Tropicália apresenta, de ser um lugar específico, que no caso remete ao Brasil.

Segundo Cristina Freire num ensaio sobre o lugar da paisagem na arte contemporânea, durante as décadas de 1960 e 1970, os artistas contemporâneos, quando trabalhavam com a idéia de paisagem, apresentavam conceitualmente uma oposição entre as idéias de espaço e de lugar. O espaço seria uma característica do moderno, que, nesse sentido, seria descontextualizado e neutro, enquanto que o lugar seria da instância do contemporâneo e seria “pleno de sentidos simbólicos relacionais, identitários, históricos, sociais e políticos”.⁵⁶

Por essa perspectiva, Oiticica nos apresenta um espaço contemporâneo, um lugar específico e de vanguarda, “relacionada à realidade, à idéia do novo e à participação do espectador”.⁵⁷

A Tropicália se insere nessa ordem, mesmo negando, é uma nova forma de apresentar a paisagem brasileira, de dar uma nova significação a um lugar específico, que agrega em si a noção de performance que estetiza o cotidiano, porque a obra passa a operar também em um espaço e em um tempo real próximos da tônica que apresenta arte simultânea à vida.

⁵⁶ Freire, Cristina. “Espaço e Lugar: Os registros da Paisagem Urbana na Arte Contemporânea”. In Salgueiro, E. Op. cit. p. 358.

⁵⁷ Peccinini, Daisy. Op. cit., p. 133.

Numa metáfora com a teoria antropofágica, o primeiro penetrável da Tropicália ‘A Pureza é um Mito’ alude à primitividade e à terra, enquanto que o segundo ‘Imagética’ é uma referência à cultura estrangeira e à questão da imagem externa.

O caráter antropofágico detectado na ‘Tropicália’ se encontra potencializado na própria formulação que a arte ambiental engendra. Nela o espectador é efetivamente absorvido, deglutido fisicamente e sensorialmente pela obra, que em sua organicidade assemelha-se a um canibal que digere e consome suas vítimas.

Por outro lado, o projeto ambiental de Oiticica possui um caráter ambivalente nas relações entre obra e espectador, este último é que confere efetividade à obra através de sua participação. O ato de vestir, entrar, interferir na produção artística reveste-se de um duplo caráter, sua ação só se efetiva quando é tragado, completamente envolvido pela obra.

6.3 – AS RELAÇÕES COM O SENSORIO DO SÉCULO XIX

Embora Oiticica esteja relacionado com questões relativas à vanguarda brasileira, sua obra apresenta alguns pontos de ligação com a produção do século XIX, sobretudo em suas relações com os dados voltados ao caráter sensorial e de brasilidade de sua obra.

Esse envolvimento entre espectador e obras ou a alusão à questão da sensação não são recentes na arte nacional e estão mais próximos do julgamos em um primeiro olhar. A pesquisa já encaminhada a respeito da arte brasileira no século XIX nos revela que durante esse período havia vários artistas e produções que investiam na questão do sensorial quando

buscavam aludir à problemática da arte nacional, mesmo que esse caráter sensório ou mesmo de brasilidade não tivesse a mesma conotação perseguida por Oiticica.

A relação com a sensação estabelecida pelo oitocentos estava relacionada à questão do realismo na arte, como já constatamos em capítulo anterior, e, a não ser no panorama, tinha uma conotação exclusivamente no plano virtual.

As críticas daquele período mencionam palavras como “sinceridade da pintura” ou verdade para aludir ao caráter sensório de produções como paisagens e naturezas-mortas, preocupadas muito mais com seu caráter realista, de cópia ou imitação da realidade, em que os outros sentidos eram instigados pela realidade da obra.

Pode-se observar essa afirmação no comentário feito por Gonzaga Duque a respeito de uma exposição do pintor Aurélio de Figueiredo:

“Sinceramente os dois quadros de paisagem são bons, de uma grande frescura de impressão de colorido. Pintados por uma maneira larga, convicta, firme, eles nos apresentam dois aspectos da natureza viçosa, iluminada por uma vasta luz. Não há manchas nos primeiros planos, nem minuciosidades de miniaturistas, são feitos metodicamente a golpes seguros e caprichosos.”⁵⁸

Ou ainda na crônica de Manoel Carneiro a respeito da obra de Estevão Silva no Liceu de Artes e Ofícios: “Naquelas admiráveis amoras há tanta verdade, tanta arte que não podem passar despercebidas a um olhar amador qualquer.”⁵⁹

Relembrando os fundamentos do Realismo, pode-se afirmar que o movimento apresentava um caráter de imediaticidade que o relacionava diretamente a um determinado

⁵⁸ Palheta, Alfredo. Bellas-Artes. Rio de Janeiro. *A Semana*, N° 28, 11-7-1885 p. 3. Crítica ao trabalho do pintor Aurélio Figueiredo.

⁵⁹ Carneiro, Manoel. Belas Artes. *Diário Ilustrado*. Rio de Janeiro. N° 104. 28-07-1887. p. 2.

tempo e a um determinado lugar, tal qual na arte contemporânea, da qual Oiticica é um dos expoentes. Esse caráter é assinalado no texto abaixo, em que Daisy Peccinini analisa o movimento:

“Ao montar alguns bólides de Oiticica, compraram no mercado local pigmentos naturais coloridos, feitos de especiarias, além de um cesto de ovos, apresentado como um bólide para ser compulsado nas experiências sensoriais (...) Os neo-realistas acreditavam ter se encaminhado a um fazer artístico do aqui e agora brasileiros, exemplificados com os materiais naturais utilizados para os trabalhos de Hélio Oiticica.”⁶⁰

Não é por outra razão que Daisy Peccinini aponta para esse caráter realista das suas produções, afirmando que estavam relacionadas a uma vanguarda específica e brasileira conectada a uma realidade nacional e à participação do espectador.

Ainda com relação à questão realista, consideramos que deve ser destacado o pensamento de Daisy Peccinini a respeito do caráter de brasilidade apresentado na Nova Objetividade, que para ela se fundamenta no Realismo.

Segundo ela, Oiticica introduziu o conceito de “nova objetividade” como uma designação alternativa ao termo realismo, por acreditar que “as experiências daquele momento se relacionavam à descoberta de objetos pré-fabricados, ou à criação de objetos, dando como exemplos as suas apropriações objetuais”.⁶¹

⁶⁰ Peccinini, Daisy. Op. cit., p. 132.

⁶¹ Idem, p. 135.

Apresenta ainda, segundo essa mesma autora, como uma de suas especificidades, privilegiar o “real contingente”, já que não incluía em seu repertório as figurações oriundas das tendências mágicas ou oníricas advindas do Surrealismo.

Como constatação não se pode negar que os pontos de contato entre a produção de Oiticica e as do Realismo do século XIX são mais numerosas do que se supôs à primeira vista.

Esses pontos de contatos não se limitam apenas à questão da sensação, mas ao próprio movimento de arte daquele período e ao pensamento do próprio o Realismo do século XIX e de Courbet, que pinta apenas o que pode ver. Em Oiticica essa operação se transforma e lê, vê, toca e habita o que inventa, no sentido de dar-lhe uma materialidade e consistência real.

No Realismo histórico, ainda do século séc. XIX, com Courbet e companhia, havia o predomínio do caráter visual, uma crença, na verdade, além de uma proximidade com a natureza, por meio da sensação visual a partir da qual chegava-se aos outros sentidos. Nos novos realistas do século XX, o caráter retiniano dá lugar à produção de objetos, passíveis de serem experienciados e vivenciados. Essas produções do Novo Realismo ou da Nova Objetividade inauguram uma realidade repleta de vivências, que não são de maneira alguma incidentais, são arbitradas pela invenção do artista, que as potencializa em realidade. Essa existência no mundo contingente estabelece estímulos que aguçam e exacerbam as percepções através do dilatamento das sensações, e não existe mais o privilégio da visão. Assim, todos os sentidos agem conjuntamente.

Esses pontos de contato não se limitam apenas à questão da sensação, mas ao próprio movimento de arte daquele período e ao pensamento do próprio Realismo do século XIX e de Courbet, que pinta apenas o que pode ver.

No caso de Oiticica, sua produção não se limita apenas à questão da visibilidade, ela incorpora um outro fator, ela é objetivada, materializada e construída pelo artista, se transformando em uma invenção - em “pro-bjeto”, que segundo Celso Favaretto,

“designa ações que se desenvolvem em lugares abertos ou em receptáculos um modo de manifestação da proposição-vivência ou receptáculos (camas, cabines, ninhos, tendas), propostas como espaço para transformações vivências. (...) estrutura germinativa, (...) enfatiza a criação como crescimento, desenvolvimento orgânico, e a posição do artista como propositor, (...) que ‘propõe o propor’.”⁶²

Quanto à questão da sensação, gostaríamos de traçar um paralelo com a obra do pintor Estevão Silva e sua representação de frutas brasileiras. Estas eram apresentadas de maneira tão sincera que suas obras aludiam a sensações, como o olfato e o paladar, provocadas pela visualidade de suas telas. São inúmeros os elogios feitos a sua capacidade de pintar com realismo e de provocar outros apetites em seus espectadores. Em seu livro *A Conquista*, Coelho Neto narra uma passagem em que identificamos o pintor. No capítulo XVI deste livro o autor descreve o ateliê de um pintor, de nome Estevão e especialista em pintura de frutas, que se encontrava repleto de frutas, tanto as virtuais, nas suas paredes, quanto as reais, espalhadas pelo cômodo. Prossegue o capítulo descrevendo um cesto de frutas assinalando que suas “cores eram admiráveis e sentia-se a pubescência dos pêssegos, as pitangas eram como grossas gotas de sangue – uma maravilha”.⁶³, e ainda reproduz o seguinte diálogo em que Estevão relata uma passagem em que um amigo se alimenta de seu objeto de trabalho:

⁶² Favaretto, Celso. Op. cit., p. 177.

⁶³ Coelho Neto. *A Conquista*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1985. p. 174.

“- Foste tu que comeste as minhas frutas?”

- Hein?
- As frutas.
- Comi ontem.
- Ora, Lins ... Eram os modelos.
- Que modelos, homem?
- Para o meu quadro.
- Eu logo vi que eram frutas de quadro porque as mangas sabiam horrivelmente à tinta a óleo.⁶⁴

Em ambos os artistas, Hélio e Estevão, o realismo se apresenta como um dos pontos fundamentais da obra. O trabalho de Hélio Oiticica (figuras 15 e 16) se caracteriza por sua concretude e materialização no espaço contingente. Os Bólides, Parangolés e Penetráveis são objetos que efetivamente têm uma consistência objetiva.



Figura 15
Hélio Oiticica
Vaso com plantas e poema -
Detalhe da Tropicália, 1967

⁶⁴ Idem, p. 175.



Figura 20
Hélio Oiticica
B 39 Bólido Luz 1,
Apropriação3, 1966

O trabalho de Estevão se constitui no espaço virtual, e por sua natureza tímida se isola. Suas naturezas-mortas são tintas sobre uma superfície, admiravelmente pintadas e remetem a sensações que lidam com o dado visual, mesmo porque a natureza dessa produção é profundamente intimista, aproximando-nos de suas frutas, que são representadas num plano bastante próximo ao espectador e simultaneamente ampliando nossas sensações diante de sua obra.

Pode-se detectar uma relação entre o caráter das naturezas-mortas e dos Bólides. Ambos remetem à questão do objeto e das sensações provocadas por eles. Os dois são produto de uma autonomia em menor ou maior grau do artista. Enquanto as naturezas-mortas de Estevão Silva assumem um caráter de perenidade, os Bólides se caracterizam pela possibilidade de mudança intrínseca a eles. Nesse sentido pode-se considerá-los como um objeto- vivo. Enquanto que em Estevão Silva a sensação tem caráter virtual, na obra de

Hélio Oiticica ela adquire a categoria de vivencial, que está relacionada nesse último à capacidade do público experimentar a obra.

Outra aproximação que se pode fazer com a produção sensorial do século XIX diz respeito às categorias relacionadas ao sentido de paisagem. No oitocentos o gênero trabalha basicamente com a idéia de ampliação e extensão. Em Oiticica, ao contrário, essa dimensão da paisagem é limitada e configura um lugar específico.

Essa concepção de Oiticica com respeito à paisagem se relaciona a dois conceitos-chaves da paisagem contemporânea⁶⁵ e que podem ser encontrados no texto de Cristina Freire sobre espaço e lugar. O espaço traria em si uma idéia de indiferenciação e de neutralidade, estranho à arte contemporânea que define o lugar como especificidade, pleno de conotações simbólicas e contextuais com “múltiplos significados – como condição de elaboração e lugar de apresentação de suas obras”.⁶⁶

Um segundo fator é o vivencial do qual essas produções estavam imbuídas, nesse sentido, se inscreveriam na vida e promoveriam a superação da obra de arte apartada do mundo fenomênico e a espalhariam pela “vastidão do mundo, ressignificando o ambiente da vida cotidiana”.⁶⁷

Não é outra a operação de Oiticica em seu programa ambiental. A Tropicália representa invenção de um lugar específico que remete ao Brasil, buscando simultaneamente sua inserção na vida e no cotidiano através da exacerbação dos sentidos, com a dança, o caminhar e o tocar para sua sensibilização. Nas palavras de Cristina Freire,

⁶⁵ Freire, Cristina. “Espaço e Lugar. Os registros da Paisagem Urbana na Arte Contemporânea”. in *Arte e Paisagem*. Op. cit., p. 357.

⁶⁶ Idem, *ibid.*

⁶⁷ Idem, *ibid.*

“realidade e representação estão fundidas e operam em tempo e espaço reais (...) são, na qualidade de testemunhas, vestígios de um tempo e de um lugar”.⁶⁸

Esse lugar significa o adensamento de propostas levadas a termo pelo artista. Aqui, como no século XIX, se define a idéia de brasilidade, como um lugar específico e relacionado com o país.

⁶⁸ Idem, p. 362.

7 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho percorre um caminho de duas vias; a primeira, construída a partir de uma visão contemporânea, para o segundo olhar foi necessário um recuo ao passado, para construção de seu objeto. Nesse sentido, ele pode ser lido do presente ao passado ou do passado ao presente. O vetor de construção desse caminho foi a brasilidade.

Quando falamos a respeito de brasilidade estamos nos referindo a um tipo de sentimento que se conecta mais especificamente a uma terra, a um lugar específico que é o Brasi. Esta constatação é importante porque define um sentido de proximidade e de concretude que se agrega ao termo, e que remete ao modo como ele é apropriado por alguns de nossos artistas.

Essa apropriação em si define uma instância cultural do termo, que se refere a uma invenção, a uma elaboração de sentidos.

Em Hélio Oiticica esse estado está devidamente documentado, através de textos escritos que acompanham a sua exposição da Nova Objetividade Brasileira e em termos criados por ele, como tropicália. Esta instância de aproximação com o lugar também está presente na obra de Estevão Silva, em sua predileção por pintar frutas brasileiras, na

introdução da caligrafia com o nome do Brasil em algumas de suas telas. Ambos optaram por produzir uma arte que remetesse à terra em que viviam.

No século XIX, esta sensação de brasilidade e de pertencimento a uma terra ainda estava sendo construída, fosse através de uma pintura idealizada e histórica, fosse através da imersão e contemplação da paisagem real e do seu entorno. Nesse último caso, incluímos os pintores de natureza-morta e os paisagistas, que abrangem tanto aqueles que pintavam os panoramas, quanto aqueles pertencentes ao grupo Grimm.

Nesse momento havia um modelo civilizatório implementado pela Academia Imperial de Belas Artes que pretendia promover uma categorização e construção de uma imagem idealizada do país, que se consubstanciaria a partir da pintura histórica, em cenas de batalhas e rememorativas de passagens recentes da história nacional.

Fugindo a esse modelo e à sua rigidez, encontramos os pintores de paisagem e de natureza-morta que implementavam uma visibilidade mais de acordo com outra realidade do país, como já assinalamos no interior desse trabalho. Ambos os gêneros remetem em sua origem às questões relacionadas à sensação e ao lugar.

O próprio sentido original do termo paisagem não só envolvia a sensação da visão, mas também se voltava para a questão da terra e do país, isto é, envolvia uma questão cultural mais do que uma representação estrita da natureza. Dessa forma, tanto a paisagem quanto as suas representações intensificavam o caráter sensorial daqueles que a contemplassem.

Da mesma maneira, a natureza-morta em sua busca de realismo e a execução de *trompe l'oeil* preciso encaminha esse gênero a provocar no espectador uma exacerbação das sensações, promovida a partir de uma observação minuciosa da realidade e do estudo das leis da ótica.

No caso brasileiro, principalmente após 1880, esses gêneros serviram para apresentar os aspectos físicos do Brasil, isto é, foi através deles que os artistas mergulharam nas paisagens e no cenário tropical brasileiro, com a intensidade de suas cores.

Os pintores do grupo Grimm voltavam-se para a pintura de paisagem diretamente da observação do meio físico, dessa forma contemplavam a natureza com muita proximidade. Estavam imersos nas florestas, nas praias, no lugar brasileiro. De outro modo, na pintura de natureza-morta, Estevão Silva vivia cercado pelas suas frutas.

Em seus trabalhos, tanto os paisagistas quanto os pintores de natureza-morta promoviam a representação do país, que efetivamente existia, dominados por sua realidade e seus fenômenos.

Na pintura de paisagem, essas sensações se espalhavam por uma visibilidade panorâmica, enquanto que na natureza-morta de Estevão Silva essas sensações eram concentradas nas representações de suas frutas. Esta realidade era tão intensa nas obras de Estevão que isto levava os articulistas e críticos do período a introduzirem em suas críticas um forte apelo aos outros sentidos, além da visão, como o olfato e o paladar.

A brasilidade na obra de Estevão Silva, era definida pelos críticos do período, pela sua opção por pintura de frutas tipicamente brasileiras, maduras e suculentas, que muitas vezes estão sobre a terra ou sobre uma superfície de cor terrosa, referência ao próprio solo pátrio.

No século XX, houve vários momentos em que a questão da brasilidade voltou à cena, como na década de 1920, com o Modernismo Brasileiro, e na década de 1960, quando essa questão é retomada na exposição da Nova Objetividade Brasileira.

Com relação à brasilidade, o Modernismo promoveu um retorno à interiorização e ao primitivismo. Nesse sentido, havia uma retomada da figura do índio, tanto pela Antropofagia quanto pelo Verde-amarelismo.

Nesse movimento, havia a preocupação com a construção de uma imagética tipicamente brasileira, ao lado da tentativa de promover uma atualização da nossa arte em relação às vanguardas internacionais. O substrato que sustentou essa imagem tinha muito da poética proposta pelo Movimento Antropofágico, que propunha a deglutição da cultura européia e sua absorção pela cultura brasileira.

Assim, a construção imagética do Modernismo encampou vários movimentos da vanguarda européia, como o Expressionismo, o Cubismo e o Surrealismo, e procedeu a uma síntese de suas imagens.

Apesar da importância desse movimento dentro da historiografia da arte nacional, interessa-nos muito mais o momento seguinte, em que essa busca de brasilidade se constituiu na arte nacional – a década de 1960.

Nesse momento o país passava por um período muito difícil do ponto de vista político, mas paradoxalmente havia uma intensa atividade cultural. Após mais ou menos uma década de arte abstrata, houve um retorno à figuração. Em meio a algumas manifestações significativas do período, alguns artistas voltaram-se para a questão da brasilidade, entre eles ressaltamos Hélio Oiticica, figura destacada na exposição da Nova Objetividade Brasileira.

Nessa exposição em que o artista apresentou os Parangolés e a Tropicália, o ponto fundamental estava centrado na participação do espectador. Assim, a obra só se efetivava realmente a partir da interação do público, numa relação ativa e não de contemplação. Além disso, havia o interesse em aproximar as várias instâncias culturais.

Essas obras são resultado de uma intensa pesquisa estrutural do artista, desde o momento em que superou a dimensão planar e o uso de moldura em suas telas, abrindo caminho para uma apropriação cada vez mais ampla do espaço circundante.

A figura na produção de Oiticica significou uma reelaboração da categoria objetiva de sua obra, que passou a ter uma existência material e concreta, a ponto de possibilitar sua inclusão no mundo contingente de forma absolutizante, ampliando os sentidos perceptivos do espectador, promovendo a supra-sensorialidade.

Este estado pode ser descrito como uma ampliação dos estados perceptivos do espectador, através de ações como tocar, cheirar, caminhar ou dançar. Este estado segundo Oiticica levaria a um alargamento da consciência do espectador para uma tomada de posição mais integral diante do mundo fenomênico.

Essa nova figuração tinha como característica uma retomada do realismo, acentuando dois de seus aspectos: a instantaneidade, a obra se efetivaria no aqui e agora, com a participação do público e a construção efetiva de um objeto tornado realidade pela ação do artista, que interferiria no próprio ambiente – operando então com a ampliação dos sentidos do espectador.

Com relação à brasilidade, essa ação se passa, como vimos, no interior de uma arte ambiental, um lugar construído, com características do país, afinal, o nome de Tropicália remete a trópico e a um lugar específico, fragmento de uma paisagem do Brasil – a paisagem dos morros, de seus caminhos e de suas quebradas, como o próprio artista afirma.

Tanto a produção de Estevão Silva quanto a de Hélio Oiticica se integram a um processo mais amplo, que diz respeito à produção artística com caráter mais específico da Arte Brasileira.

Nesse sentido, a pesquisa revelou que, apesar da distância cronológica, estilística e até cultural de suas obras, ambas apresentam alguns pontos de contato que indicam um certo caráter peculiar nessa representação ou apresentação de brasilidade.

Nos dois artistas existem traços que os levam a definição ou à busca de uma sensação quando remetem ao Brasil. Em Hélio Oiticica esta procura está mais explícita, principalmente a partir dos textos que nos legou, em que narra sua intenção de busca de brasilidade. Em Estevão Silva essa explicitação também se apresenta em sua opção por pintar frutas brasileiras ou quando escreve o nome do país em algumas de suas telas.

Em Estevão Silva essa sensação é configurada a partir de um realismo, que como já foi assinalado, remete a uma intensificação de dados perceptivos, que ultrapassam a esfera meramente visual. Nas suas pinturas de frutas brasileiras, como melancias, sapotis, romãs, bananas, abacaxis, ele apela para o sentido do paladar, reativado quando as frutas são apresentadas abertas. As fendas de suas frutas, seu aspecto nos trazem à memória seu odor e, por extensão, relembram-nos a sensação de estar diante da fruta real.

Essas sensações fazem parte da memória afetiva, relembram-nos o prazer que sentimos aos saboreá-las e remetem-nos virtualmente a um lugar específico, ao qual esta memória está associada.

A pintura de natureza-morta de Estevão Silva apresenta-se como fragmentos da própria natureza, com seus ramos e posição de suas frutas e de suas folhagens. Nesse sentido amplia a sensação de lugar que, como já assinalamos, é indeterminado, não se apresenta como uma sala de jantar ou algo assim, mas como locais de uma terra contemplada, na qual ele está imerso, cercado de frutas, embebido por seus odores.

A associação e percepção que se constituem nas obras de Estevão se relacionam a aspectos contemplativos e passivos, mas não menos intensos.

Em Oiticica, o trabalho com a sensação não se constitui de forma passiva, existe a necessidade de tocar, vestir, penetrar e dançar em suas produções ou invenções. De novo as sensações que evoca ultrapassam a esfera visual e ampliam os sentidos perceptivos do espectador frente a sua obra.

Ele trabalha com o sentido corporal intensificado e ampliado, que de novo remete em escala intimista ou ampliada a um lugar, com sua terra e sua cor.

Os Bólides podem ser classificados como a produção ambiental de Oiticica, e possuem um caráter mais intimista. Neles os objetos não possuem, como na Tropicália e nos Parangolés, uma escala arquitetônica ampliada, no sentido de serem adequados para conter um corpo.

Os Bólides como afirmamos são objetos colocados dentro de caixas de madeira, ou vidro, construídos pelo próprio artista ou apropriados. Neles ocorrem duas operações: a primeira está relacionada a aspectos perceptivos e sensórios sob o domínio do espectador. Nesse caso, ele pode tocar objetos que são geralmente de pequena escala como: pigmentos, terra, pedras, tecidos, entre outros. No segundo caso, o artista trabalha com elementos imateriais como a luz ou o ar.

Consideramos os Bólides como uma espécie de natureza-morta atualizada, na medida em que esses objetos estão dispostos e arranjados segundo uma deliberação do artista, entretanto, diferente daquelas, eles podem ser rearranjados e transformados de acordo com a atividade do espectador.

Eles apresentam um caráter que é muito próximo do próprio gênero da natureza-morta, que permite ao artista determinar o tipo de composição que irá realizar.

No séc. XIX, a opção pela natureza-morta significava também uma opção por um caráter de autonomia “compositiva”, não só quanto aos materiais mas também quanto à ingerência das regras acadêmicas na sua produção.

Na natureza-morta o artista poderia dispor os objetos de acordo com sua conveniência, garantindo um domínio, mesmo que relativo, no sentido da fatura ou das cores sobre essa composição. No caso de outros gêneros como o nu, o retrato ou mesmo a paisagem, sem falar na pintura histórica, havia a necessidade de um investimento muito maior para pagar um modelo, custear as roupas e até o deslocamento para locais mais afastados.

Embora a autonomia presente na obra de Estevão Silva não se compare à autonomia de um artista moderno como Hélio Oiticica, destacamos que, guardadas as proporções, em ambos houve a necessidade de uma determinação maior com relação ao trabalho.

Nesse sentido podemos apontar uma aproximação entre o caráter da produção de Estevão Silva e Hélio Oiticica.

Não obstante esse caráter de independência, podemos assinalar que a produção de Estevão Silva se inscreve dentro de um realismo mais intenso, provoca no espectador sensações que remetem a outros sentidos além da visão, reporta-se também ao paladar, ao tato e ao olfato. Suas produções mostram essa dualidade entre Academia e mudanças, com significações ampliadas que seus contemporâneos não perceberam.

Ele é ainda um pintor contemplativo; ele está imerso na da natureza, diferente de Oiticica, que não mais contempla, que constrói uma outra natureza, mas mesmo ela ainda aponta para um local específico, para uma terra determinada.

Não obstante essas diferenças apresentadas aqui, ficou plenamente comprovado pelo percurso de nossa pesquisa que os dois artistas tratam efetivamente da brasilidade

como uma opção de suas obras, e mais que isto, ambos abordam essa brasilidade tendo o lugar e a sensação como fundamento para sua estruturação e como ponto de chegada em relação ao espectador.

Quanto a Hélio Oiticica essa aproximação com o público era um encaminhamento plenamente teorizado pelo artista, quanto a Estevão Silva, seus interlocutores imediatos eram a crítica especializada, que tinha a função de balizar o seu trabalho quanto a sua intenção de provocar as sensações nos espectadores.

8 - BIBLIOGRAFIA

- ACQUARONE, Francisco e QUEIROZ, A. *Primores da Pintura no Brasil* 2º Vol.. Rio de Janeiro, s.e., 1942
- AMARAL, Aracy do. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- _____. *Arte Para Quê?*. São Paulo, Nobel, 1987.
- _____. *Projeto Construtivo na Arte Brasileira*. São Paulo/MAC e Rio de Janeiro/MAM, 1977.
- ANDRADE, TARCÍSIO B. Paisagem e Arquitetura do Rio de Janeiro através do Olhar dos Artistas Viajantes. In *Paisagem e Arte*. I Colóquio Internacional de História da Arte CBHA/CIHA. Coordenação Heliana Salgueri. São Paulo, H. A. Sagueiro, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- _____. *História da Arte como História da Cidade*. Tradução Píer Luigi Cabra. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo, Nova Cultural, 1999.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1978.
- BERGSTROM, Ingvar. *Still-lives of the golden age*. National Gallery of Art. Washington, 1989.
- BOIS, Yve-Alain. *Painting as model*. New York-London, October Book, s.d.
- BRITO, Ronaldo. *Neocretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985.
- CLARK, Kenneth. *El Arte Del Paisage*. Barcelona, Ed. Seix-Barral, 1984

- CAMPOFIORITO, Quirino. *Arte Brasileira no Séc. XIX*. Rio de Janeiro. Ed. Pinakoteke, 1983.
- COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anabella. *Abstracionismo:Geométrico e Informal*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1987.
- COELHO NETO. M. *A Conquista*. Rio de Janeiro, Imago, 2001
- CONSIDERA,Eliane. Uma Modernidade Bem-comportada. O Panorama da baía e da cidade do Rio de Janeiro de Victor Meirelles e Langerock, in *Paisagem e Arte* . I Colóquio Internacional de História da Arte – CBHA/CIHA. Coordenação Heliana Salgueiro. São Paulo, H. A. Salgueiro,, 2000
- DRABWSKY, Magdalena. *Contrasts of Form: Geometric Abstract Art, 1910-1980*. New York, MOMA, 1985
- ESTRADA, Luis Gonzaga Duque. *A Arte Brasileira*. Campinas. São Paulo, Mercado das Letras 1995.
- _____. Estevão Silva. *Mostra do Redescobrimento:negro de corpo e alma*. Org. Nelson Aguilar. Fundação Bienal de São Paulo:Associação Brasil 500 anos; artes Visuais, 200.
- FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo, EDUSP, 1992.
- FERREIRA,Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário do Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1986
- FIGUEIREDO, Luciano. *Hélio Oiticica. Obra e Estratégia*. Rio de Janeiro, MAM, Catálogo da Mostra Rio Arte Contemporânea. 2002.
- FREIRE, Cristina. Espaço e Lugar. In *Paisagem e Arte*. I Colóquio Internacional de História da Arte CBHA/CIHA. Coordenação Heliana Salgueiro. São Paulo, H. A. Salgueiro, 2000

- FREIRE, Laudelino. *Galeria Histórica dos Pintores no Brasil*, Rio de Janeiro. Oficinas Gráficas Liga Marítima Brasil, 1914.
- FREIRE, Laudelino. *História da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, vol. 5 , 19 17
- FUSCO, Renato. *História da Arte Contemporânea*. Lisboa, Ed. Presença, 1988.
- GALVÃO, ALFREDO. *Manoel do Araújo Porto Alegre*. Separata Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, 1959
- GRIMM, Claus. *Natures Mortes*. Paris, Herscher, 1998.
- GUIMARÃES, Argeu. *História das Artes Plásticas*. Rio de Janeiro. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Vol. IX, 1922
- GUIMARÃES, Dinah. *A Reinvenção da Tradição*. Tese de Doutorado. UFRJ/ PPGAS, 1998.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001
- JACQUES, PAOLA B. *Estética da Ginga*. Rio de Janeiro. Ed. Casa da Palavra/ RIOARTE, 2001.
- JAPIASSU, Hilton e MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro, 1990.
- KUJAWASKI, Gilberto de Mello. *Patriotismo e Nacionalismo*. São Paulo. Massao Onno Ed. , 1997
- LEAL, Regian Monteiro. Catálogo '*Panorama Um Século de Pintura (1850 – 1950)*'. Rio de Janeiro, MNBA, 1950

- LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro*. São Paulo, Biblioteca das
Pioneiras Sociais, 1969.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores Negros do Oitocentos*. São Paulo, MWM. Motores
Diesel Ltda. Indústrias de Freios Knorr, 1988
- LEVY, Pierre. *O que é Virtual?*. São Paulo. Ed. 34, 1996
- LOURENÇO, Maria Cecília França Lourenço. Academia Norma e Excelência in *Um olhar
crítico sobre o acervo do século XIX: reflexões iconográficas, memórias*. São
Paulo, Pinacoteca do Estado, 1994.
- MIGLIACCIO, Luciano. O Século XIX. *Mostra do Redescobrimento- Arte no Século
XIX*. Org. Néelson Aguilar, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, Associação
Brasil 500 anos Arte Visuais, 2000.
- MORAES, Eduardo J. *Brasilidade Modernista*. Rio de Janeiro, Graal, 1978.
- MORAIS, Frederico. *ACADEMISMO: marcos históricos*. São Paulo: Instituto Cultural
Itaú, 1993.
- MOREIRA, Roberto. *Identidade e Pensamento Social no Brasil*. Tese de Doutorado
fragmento Internet- <http://www.so.unb.br/roberto/index.htm>
- MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. *O Ensino Artístico, subsídios para sua história*. Rio
de Janeiro, s.e. , 1938
- NOCHLIN, Linda. *Realism*. Londons, Peguin Books, 1978.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro o Grande Labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986
- _____. *Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira* in Catálogo da Exposição da
Nova Objetividade. Rio de Janeiro, MAM-RJ, 1967.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A Questão Nacional na Primeira República*. São Paulo,
Brasiliense, 1990.

- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo Brasiliense, 1985
- NEVES, Margarida S.. Panoramas in *Visão do Rio de Janeiro na Coleção Geyer*.
Curadoria Lourdes P. Horta. Petrópolis/Rio de Janeiro, CCBB, 2000
- PARANHOS, Antunes. *O pintor do Romantismo (Vida e Obra de Manoel do Araújo Porto Alegre)* Porto Alegre e Rio de Janeiro, Zélio Valverde Ed., 1943
- PARREIRAS, Antonio. *História de um pintor contada por ele mesmo*. Niterói, Niterói Livros, 1999
- PETERS, F.E. *Termos Filosóficos Gregos*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbekian, 1974.
- PECCININI, Daisy. *Figurações. Brasil anos 60*. São Paulo. EDUSP, 1999.
- PEDROSA, Mário. *Da Missão a Semana de Arte Moderna in Acadêmicos e Modernos*.
Textos escolhidos de Mário Pedrosa.. Otilia Arantes. São Paulo, EDUSP, 1998
- ROMERO, Sílvio. *Compendio Histórica da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Imago, 2001.
- SANTOS, Afonso Carlos M.. *A Academia Imperial de Belas Artes e o Projeto Civilizatório do Império*. Anais do Seminário Escola de Belas Artes, 180 anos. UFRJ, 1998
- SCHNEIDER, Norbert. *Naturezas-Mortas*. Colônia, Taschen, 1999.
- SHAPIRO, Meyer. As maçãs de Cézanne in *Arte Moderna- séculos XIX e XX*. São Paulo, EDUSP, 1996
- TARASANTCHI, Ruth Sprung . Realismo Burguês ou Arte Pompier in *Um olhar crítico sobre o acervo do século XIX: reflexões , memórias*. Org. Maria Cecília França Lourenço. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1994.
- TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas Européias e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1983.

- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar/UFRJ, 1995.
- WELLEK, René Wellek. *Conceitos da Crítica*. São Paulo, Cultrix, s.d.,
- ZÍLIO, Carlos. *A Querela do Brasil*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982.
- _____, Carlos. Da Antropofagia a Tropicália in *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. Artes Plásticas e Literatura. São Paulo, Brasiliense, 1982.

PERIÓDICOS

- A. GIL. *Revista Ilustrada*. Rio de Janeiro, 1879
- BOLETIM DAS BELAS ARTES. Rio de Janeiro, ano 1, Nº 1 e 23, 1945,
- CARNEIRO, Manoel. *O Diário Ilustrado*, Bellas-Artes. Rio de Janeiro, n° 87, 1887
- ELOY O HEROI, *Folha da Tarde*. Rio de Janeiro, 1887
- MIRANDA, A. *Revista Ilustrada*. Rio de Janeiro, ano 16, n° 633, novembro de 1891
- PALHETA, Alfredo. *A Semana*, Bellas- Artes. Rio de Janeiro n° 126 , 1887
- PENNA, J.O.. Os Três Mitos da Terra in *Revista Cultura*, Brasília, MEC, outubro -
Dezembro, 1972
- RIBEIRO, JOÃO – *O País* , Sete Dias. Rio de Janeiro, 24-08-1891

DOCUMENTOS

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

- Academia Imperial de Belas Artes
- Prêmios – 1844-1896 Pasta 12 AI/EM 12
- Parecer sobre Obras de Arte 1877- 1894 Pasta AI/EM 25
- Exposições Pasta AI/EM 26

-Exposição Geral 1890-1894 pastas AI/EM 28 e 30

MUSEU D. JOÃO VI

Documentos manuscritos que relacionam Estevão Silva

Notação 5911 – Minuta das providências quanto à punição do aluno

5635 – Recibo de um quadro comprado pela Academia em março de 1885

1646,4593,5354,5530 -

INDICE DAS IUSTRAÇÕES

CAPITULO 3

Figura 1 –Norbert Schneider. Naturezas Mortas, – autoria desconhecida

CAPITULO 4

Figura 1, 14 – Catálogo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fotografia de Cristiano Mascaro e Rômulo Fialdini

Figura 2, 4, 5, 9, 11, 13, 15, 16, 19 –Mostra do Redescobrimto: negro de Corpo e Alma
Fotografias de Breno Laprovitera, César Barreto, Margarida Neide, Nelson Kon, Rômulo Fialdini e Valentino Fialdini

Figura 3, 7, 10, 12,– Site Itaú Cultural – autoria desconhecida

Figura 6 – Claus Grimm, Natures –mortes – autoria desconhecida

Figura 17 –Site da BOLSA DE ARTE – autoria desconhecida

CAPITULO 6

Figura 1, 3, 9, 16 – Luciano Figueiredo, Hélio Oiticica: Obra e Estratégia - Fotografias de P.Y. Brest

Figura 2, 8, 12 – Hélio Oiticica: Obra e Estratégia - Fotografia de Cláudio Oiticica

Figura 4 – Renato de Fusco, História da Arte Contemporânea - autoria desconhecida

Figura 5, 6, 7, 10, 15 – Luciano Figueiredo. Hélio Oiticica: Obra e Estratégia - Fotografia de Bob Goedewaagen

Figura 11 – Luciano Figueiredo, Hélio Oiticica: Obra e Estratégia - Fotografias de Hélio Oiticica

Figura 13 – Celso Favaretto. A Invenção de Hélio Oiticica – Fotografia de A. C. D'Ávila

Figura 14 – Luciano Figueiredo, Hélio Oiticica: Obra e Estratégia - Fotografias de César Oiticica Filho