

CFDG

AUREO GUILHERME MENDONÇA

A CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL EM FINS DO
SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX: GONZAGA DUQUE
E ANGYONE COSTA

Dissertação de Mestrado em História da arte



Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Belas Artes
Rio de Janeiro
1998

AUREO GUILHERME MENDONÇA

**A CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL EM FINS DO SÉCULO XIX E
INÍCIO DO XX: GONZAGA DUQUE E ANGYONE COSTA**

Dissertação de Mestrado em
História da arte

Orientador: Prof^a Dra. Sonia
Gomes

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Belas Artes
Rio de Janeiro
1998

MFN = 1646

MENDONÇA , Aureo Guilherme

A Crítica de Arte no Brasil em fins do século XIX e início do XX: Gonzaga Duque e Angyone Costa. Rio de Janeiro , UFRJ , 1998 .

xi , 77 p.

Dissertação: Mestre em História da Arte (História e Crítica da Arte)

1. Crítica de Arte no Brasil 2. Luiz Gonzaga Duque Estrada
3. Angyone Costa 4. Teses

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro

II. Título

AUREO GUILHERME MENDONÇA

**A CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL EM FINS DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX:
GONZAGA DUQUE E ANGYONE COSTA**

Dissertação submetida ao Corpo Docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre.

Prof.^a Dra. Sonia Gomes
Universidade federal do Rio de Janeiro

Prof.^a Dra. Vera Lins
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^a Dra. Glória Ferreira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Eu estava a passear cá fora com dois amigos e o Sol começava a pôr-se – de repente o céu ficou vermelho, cor de sangue. Eu parei, sentia-me exausto e apoiei-me em uma cerca – havia sangue e línguas de fogo por cima do fiorde azul-escuro e da cidade. Os meus amigos continuaram a andar e eu ali fiquei, em pé, a tremer de medo – e senti um grito infundável a atravessar a Natureza.

Edvard Munch,
(Imagens de vida e de morte, Vol. Único, Taschen, p. 53).

À Cida

Pela confiança e estímulo
permanentes- agulha e linha
essenciais à consecução deste
trabalho.

AGRADECIMENTOS

À professora Sonia Gomes pela dedicação, competência e equilíbrio com que conduziu a orientação deste trabalho, além das palavras de estímulo que ajudaram muito a nossa caminhada.

A todos os professores que atuaram neste Mestrado e tiveram, sem dúvida, um papel imprescindível na preparação e no desenvolvimento de nossa pesquisa.

Ao professor Carlos Terra que sempre se colocou disponível para nos ajudar na preparação final do texto da dissertação.

RESUMO

A presente dissertação foi pensada a partir de certos sinais que foram emitidos por publicações de história da arte que alertavam para a especificidade de alguns trabalhos de artistas, da passagem do século, que já apontavam para uma produção independente do formalismo acadêmico. Essa modernidade vinha sendo, incansavelmente, construída pelo trabalho crítico de Gonzaga Duque, cujas análises vinham sempre acompanhadas de sua visão praticamente pioneira quanto ao que deveria ser o destino da arte brasileira. Em nosso estudo procuramos contextualizar a obra de Gonzaga Duque, apontando aquelas declarações que sentimos como mais fiéis portadoras dessa conduta e por isto mesmo capazes de explicitar o seu sentimento estético. Para acompanhá-lo incluímos o trabalho de Anyone Costa, que também desenvolveu uma crítica voltada para a busca do novo em nossa arte e para realizar sua tarefa não apenas emitiu opiniões a respeito da produção artística do seu tempo, como quis ouvir também os próprios artistas e o que pensavam acerca de seus trabalhos. Organizar essa multiplicidade de visões, buscando nos diversos tratamentos dados à questão da arte aqueles pontos que pareciam deixar transparecer a busca do novo, foi a nossa mais importante tarefa neste estudo. Aprofundar um pouco mais noções ainda esparsas sobre aquele momento de nosso desempenho artístico, revelando qualidades que pareciam se ocultar sob o ideário do modernismo da década de 20, é o que nos parece o resultado obtido com a presente pesquisa. Esperamos ter conseguido avançar

um pouco mais na tarefa de repensar o modernismo como parte de um processo mais amplo e que teria envolvido mais de um pano de fundo, com a presença de atores não incluídos até então no elenco oficial. Remexer na nossa história da arte ampliando as possibilidades de entendimento do percurso e revendo os papéis dos personagens envolvidos foi a nossa forma de redimensionar algumas questões até então vagas concedendo-lhes uma nova feição, mais próxima de seus reais significados.

Abstract

The following dissertation was conceived from certain signs emitted by publications about the history of the art which alerted to the specificity of some works by artists from the crossing of the century, who already signalled a production independent from academic formalism. This modernity was being tirelessly built by Gonzaga Duque's critical work, whose analyses were always accompanied by his pioneer view as to what the destiny of brazilian art should be. In our study we tried to contextualize Gonzaga Duque's work, mentioning those statements we felt that most faithfully show this behavior and so are able to explicit his aesthetic feeling. To accompany him we have included Angyone Costa's work, who also developed a criticism pointing to the search of the new in our art and to accomplish his task he not only gave opinions about the artistic production of this time, but also wanted to hear the artists themselves and what they thought of their works. Organizing this multiplicity of views, searching in the various treatments given to the matter of the art those points which seemed to manifest the search of the new, was our most important task in this study. To deepen still scattered notions about that moment of our artistic performance a little more, revealing qualities which seemed to hide under the set of ideas of the modernism of the 20's, is what seems to us the result gotten with the present research. We hope to have advanced a little more in the task of rethinking the modernism as part of a major process and which would have involved more than a scenary with the presence of

actors not included in the official cast so far. Stirring our history of the art, amplifying the possibilities of understanding it's course, and verifying the roles of the involved charaters was our way of giving new dimensions to some then scattered matters, granting tnem a new look, closer to their real meanings.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO
2. O ESPAÇO DE ARTE NO BRASIL DO IIº REINADO À REPÚBLICA VELHA
3. OS PRIMÓRDIOS DA CRÍTICA – GONZAGA DUQUE
4. ARTE E PESQUISA: A BUSCA DE UM NOVO TEMPO – ANGYONE COSTA
5. A PERCEPÇÃO DO NOVO COMO NECESSIDADE
6. CONCLUSÃO
7. REFERÊNCIAS

1. INTRODUÇÃO

O fim de uma tradição não significa necessariamente que os conceitos tradicionais tenham perdido seu poder sobre as mentes dos homens.

Hannah Arendt¹

Eric Hobsbawm, em seu mais recente livro, *Sobre história*, formula duas afirmações, que se ajustam com muita propriedade na forma como pensamos fazer funcionar a pesquisa desta dissertação:

A crença de que a “sociedade tradicional” seja estática e imutável é um mito da ciência social vulgar. Não obstante, até um certo ponto de mudança, ela pode permanecer “tradicional”: o molde do passado continua a modelar o presente, ou assim se imagina².

.....

O fato de que seja assim, de que nós, historiadores, operamos na zona nebulosa onde a investigação daquilo que é – e mesmo a escolha do que é – resulta afetada por quem somos e por aquilo que desejamos que aconteça ou não aconteça: este é um fato de nossa existência profissional³.

A escolha deste tema teve sua origem na percepção que tivemos do significado da investigação de uma parte dos trabalhos publicados, entre o final do século XIX e o início

¹ ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1988, pág. 53.

² HOBSBAWM, Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pág. 25.

³ Id., Pág. 82.

do XX, no campo da crítica de arte no Brasil. Era nossa intenção confrontar determinados discursos e captar, na medida do possível, a permanência da “tradição” ou a emergência de traços que apontassem para o “novo”; acreditando, logicamente, como Hobsbawm e Arendt, que a assim chamada “sociedade tradicional” não seja “imutável e estática” e que mesmo a “sociedade moderna” carregue em si elementos preservados da “tradição”. E a própria escolha parece também apontar para uma determinada direção: encontrar as respostas para determinadas questões ainda mal resolvidas em nossa historiografia da arte, como, por exemplo, as tentativas de criação de fronteiras entre o velho e o novo, que não dão conta das exceções que parecem emergir no instante em que invadimos aquele momento da produção de arte no Brasil.

Ao sentirmos que a inovação se dá de forma processual, e que a investigação desse processo leva a uma melhor compreensão do novo, procuramos estabelecer alguns parâmetros que funcionassem como sinalizadores da nossa estrada, até para que não corrésemos o risco da divagação. Nesse ponto é fundamental que retenhamos o verdadeiro papel de determinados movimentos da arte internacional, no plano de seus significados para as transformações ocorridas na arte desde o final do século XIX. O Impressionismo representou a abertura desse caminho, conforme nos remete a seguinte passagem de Argan:

O ponto de fratura relativamente à tradição remonta a cerca de 1870, quando os impressionistas se propuseram reduzir a arte à reprodução imediata da sensação visual. O seu alvo não era certamente o decalque mecânico, a competição inútil entre o olho e a objetiva fotográfica: o que eles queriam

averiguar e revelar era a reação despreconceituosa, incondicionada, autêntica do sujeito em contato direto com a realidade, o objeto⁴.

Uma de nossas tarefas, então, foi de identificar nos escritos aqueles que revelavam uma preocupação com essa nova forma de interação sujeito-objeto, “despreconceituosa, incondicionada e autêntica”. Na medida em que avançávamos, descobríamos valores novos em uma tessitura antes apenas configurada como “antiga” ou mesmo “ultrapassada”.

Por outro lado, quando examinávamos o material a nossa frente, nossa compreensão da época se apoiava nas linhas de pensamento que representaram a virada filosófica no século XIX, em especial Nietzsche e Marx. O primeiro por pensar em uma revolução da própria consciência (ele se considerava, inclusive, o primeiro psicólogo), buscando as raízes gregas da perda da força criadora na humanidade. Para isto ele recorre aos pré-socráticos e aos mitos dionisiacos e o ritual das bacantes. Os gregos teriam encontrado, nessa fase heróica, a forma perfeita de se conduzir na vida ao juntar Dionísio (a força irrefreável dos instintos) com Apolo (o comedimento social, a perfeição). À compulsão da criatividade se aliavam os limites impostos pelas regras sociais; ou seja, era a canalização inteligente dos impulsos vitais da natureza humana, evitando que estes se tornassem uma ameaça para o próprio homem. A partir de Sócrates, entretanto, cria-se uma noção de virtude onde já não mais cabia a presença de Dionísio, que foi retirado de cena (inclusive nas tragédias de Eurípedes), ficando apenas Apolo como medida de valor para os homens. Segundo Nietzsche isto significou o esvaziamento da potência vital humana, pois o homem apenas apolíneo podia ser belo, mas estava enfraquecido em sua capacidade de criar;

⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988, pág. 107.

estávamos diante de um ser mutilado, que se reproduziu indefinidamente. Para o homem recuperar sua potência, na argumentação de Nietzsche, só mesmo resgatando esse Dionísio sacrificado nos tempos de Sócrates e enterrado na profunda cova do moralismo medieval.

O segundo, Marx, procurou revirar pelo avesso o sistema capitalista e seus efeitos – desigualdades sociais, compulsão consumista, individualismo exacerbado – alertando para os riscos que o cidadão comum teria com relação à sua liberdade individual quando inserido na violenta engrenagem das chamadas leis do mercado, que embora falem em liberdade, de fato - e aí o seu paradoxo – aprisionam os homens aos seus ditames. As pessoas, assim tolhidas, perdem o discernimento crítico, se transformando em peças anônimas engolidas diariamente pelo ávido mecanismo do sistema. Esta situação é facilmente compreendida, hoje, pois a ideologia neo-liberal tenta se transformar em sinônimo de progresso e desenvolvimento, exatamente, quando percebemos nela a principal responsável pelas grandes disparidades sócio-econômicas do planeta.

Nossa análise transpassou essa dupla visão do homem no caminho de sua recomposição integradora: um ser livre, criativo e com grande discernimento crítico. Um Apolo que não dispensa sua alma dionisíaca. Um verdadeiro crítico de arte, nos termos modernos, deveria ser capaz de sentir a humanidade a partir desses impulsos, mesmo que não os definissem a partir das teorias da dupla alemã.

Nossa visão do conceito de moderno, por outro lado, procurou se amparar na concepção de Argan, em especial nessa sua passagem do *Arte moderna*:

Sob o termo genérico *Modernismo* resumem-se as correntes artísticas que, na última década do século XIX e na primeira do século XX, propõem-se a

interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial. São comuns às tendências modernistas: 1) a deliberação de fazer uma arte em conformidade com sua época e a renúncia à invocação de modelos clássicos, tanto na temática como no estilo; 2) o desejo de diminuir a distância entre as artes “maiores” (arquitetura, pintura e escultura) e as “aplicações” aos diversos campos da produção econômica (construção civil corrente, decoração, vestuário etc.); 3) a busca de uma funcionalidade decorativa; 4) a aspiração a um *estilo* ou *linguagem* internacional ou européia; 5) o esforço em interpretar a *espiritualidade* que se dizia (com um pouco de ingenuidade e um pouco de hipocrisia) inspirar e redimir o industrialismo. Por isso, mesclam-se nas correntes *modernistas*, muitas vezes de maneira confusa, motivos materialistas e espiritualistas, técnico-científicos e alegórico-poéticos, humanitários e sociais. Por volta de 1910, quando ao entusiasmo pelo progresso industrial sucede-se a consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social, formar-se-ão no interior do *Modernismo* as *vanguardas* artísticas preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte⁵.

Ao mesmo tempo que nos desculpamos por reproduzir, na íntegra, o parágrafo de Argan, chamamos também a atenção para a importância do que é dito, o que nos empurra para a impossibilidade de suprimir alguma parte sem que ocorra prejuízo para a compreensão do conjunto de suas idéias. O modernismo entendido como esse capítulo da história da arte que dá forma a todo um processo de mudanças manifestadas através de trabalhos como os realizados por impressionistas e simbolistas e que terá repercussão em nosso país nesse mesmo período indicado na citação e também nos subseqüentes (décadas de 20 e 30). Aproximando nossa lente daquela época verificamos que no Brasil também

⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pág. 185.

existia um movimento *modernista*, estudar sobre a atuação de alguns de seus membros e redimensionar o seu papel no plano geral de nossa história da arte é um dos objetivos desse nosso trabalho.

Nosso plano consistiu em uma seqüência em que partimos de uma análise da conjuntura (Capítulo: O Espaço de Arte no Brasil do Segundo Reinado à República Velha) examinando os efeitos provocados pelo grande desenvolvimento do capitalismo na mentalidade dominante: a efemeridade como valor cultivado, o consumo como fundamento do sistema, a decomposição das relações sociais e, no meio desse torvelinho, a arte buscando formas mais adequadas de atuação. No âmbito geral, é a fundamentação marxista sendo instrumentalizada. A ideologia liberal que se justificava pela liberdade e bem estar de uma parte restrita do planeta. A reação brasileira a esse “admirável mundo novo” não foi, logicamente, uniforme, pois nem todos enxergavam o progresso como algo a ser alcançado a qualquer preço e no mundo da arte isto poderia significar a luta pela continuidade de certos padrões estéticos ou o desejo em romper os cânones e alcançar uma nova dimensão da produção artística.

Nosso passo seguinte foi o de levantar uma discussão sobre a pessoa que teria sido responsável pelo início da crítica de arte no Brasil: Gonzaga Duque. Tendo uma intensa participação na sociedade carioca da *belle époque*, seja como jornalista ou escritor, foi capaz de apurar os sentidos ao ponto de tocar em aspectos nevrálgicos da nossa evolução artística. Caminhar pelas suas palavras ásperas em certos pontos e amáveis em outros, parece um exercício salutar do que significa, em termos práticos, exercer, de fato, uma postura verdadeiramente crítica. A preocupação não podia ser em não querer magoar o outro, mas sim em apontar os possíveis caminhos para aqueles que possuíam um talento

evidente e para os quais não se esperava uma vida mediocrizada. Em que pese algumas limitações em sua visão da história da arte brasileira, é inevitável confirmarmos sua chama sempre acesa e iluminando os passos no caminho de uma crítica moderna.

Para reforçar esse processo de mudanças, apontamos ainda uma outra obra em que identificamos um conjunto considerável de sinais orientando nossa visão da concepção do moderno no início do século: *A Inquietação das Abelhas* de Angyone Costa. O autor persegue, como crítico, os sinais que apontam para o “moderno” na arte. Como Gonzaga Duque, também ele não poupa farpas para aqueles que considera desperdiçando talento. Além disso, em seu livro os próprios artistas se posicionam como críticos, o que nos permite um aprofundamento de nossa análise.

No último capítulo, *A percepção do novo como necessidade*, pretendemos fazer uma abordagem final, que, como uma pinça, conseguisse captar nos textos as expressões que denunciasses a presença de novas relações com a arte e, ao mesmo tempo, permitisse uma visão global do sentimento de uma época, tarefa, sem dúvida, espinhosa. Esperamos, pelo menos, uma boa aproximação desse intento.

Sabemos que a importância de uma pesquisa nestes moldes está em apontar para algumas direções, orientando trabalhos futuros, além de procurar reforçar as posições de análises anteriores ou em andamento que procuram apresentar o período em estudo como possuindo valores até então ignorados – ou pouco observados – pelos textos já publicados no terreno da história da arte brasileira. Enxergar novos sinais nos lugares onde a historiografia já dava impressão, muitas vezes, de ter esgotado o assunto. Retomar um determinado fio esquecido da meada e que pode nos conduzir a descobertas interessantes e esclarecedoras. Ao mesmo tempo, na qualidade de pesquisadores, confirmarmos que este

filão nos parece inesgotável, apresentando, a cada momento, uma nova fresta que parece se abrir a outras pesquisas igualmente importantes e necessárias.

Gostaríamos de alertar para o fato de que o impasse entre o novo e o velho deve ser visto no âmbito de sua vitalidade dialética e em um mundo cuja transformação constante parece nos engolir em uma espiral ascendente, como no interior de um tornado. Nesse quadro olhar para trás implica sempre identificar posições novas para antigas pedras.

2. O ESPAÇO DE ARTE NO BRASIL DO IIº REINADO À REPÚBLICA VELHA

*O que aparece como triunfo da racionalidade
objetiva, a submissão de todo ente ao for-
malismo lógico, tem por preço a subordi-
nação obediente da razão ao imediata-
mente dado⁶.*

Adorno/Horkheimer

O século XIX é apontado como o momento em que a humanidade pensou ter alcançado o “triunfo da racionalidade objetiva”. No topo do ideário capitalista, em especial no último quartel do século, a noção de modernidade estava mesclada ao progresso tecnológico e à maior ou menor possibilidade de assimilar os bens gerados pelas matrizes industriais. A Europa se apresentava como difusora das benesses desse “admirável mundo novo” o que ainda impregnava todo o cenário com um forte aroma etnocêntrico.

Esse discurso, embora dominante, não representava a totalidade do pensamento da época, pois sabemos bem que vozes destoantes como Marx, Nietzsche ou Baudelaire, mesmo em campos distintos de atuação, procuraram desmistificar essa racionalidade burguesa, que, como uma camisa-de-força, parecia impedir a plena expansão das potencialidades humanas. A prática mesmo dos países europeus, que recorreram ao

⁶ ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, pág. 38.

expediente da expansão colonialista para garantir o sucesso de seu modelo, é uma prova contundente da falácia ideológica que procurou apresentar o velho continente como exportador das glórias do desenvolvimento industrial. Um olhar, mesmo que fortuito, por determinados países da África e da Ásia descortina uma realidade que não apresenta a mais leve sombra do propalado progresso *made in* Europa. Se considerarmos que a nossa América Latina, mesmo que não tenha sido explicitamente dominada, permaneceu sob a influência norte-americana e/ou européia, consumindo produtos e idéias dessas matrizes, podemos perceber que aqui também foi palco de conflitos de variegadas colorações. Alfredo Bosi nos alerta, entretanto, para a observação de que esse processo de dominação não implica em anulação de nossas capacidades de discernimento crítico e mesmo de produção cultural autônoma:

Retenha-se esta idéia fecunda para o entendimento do Terceiro Mundo, e que já se formulava em textos de Trotski: o atraso tecno-econômico na corrida capitalista não impede, por si mesmo, a eclosão de grupos ideológicos progressistas (antes os punge), reformistas ou utópicos; nem bloqueia o surgimento de vanguardas artísticas e culturais em senso lato⁷.

O momento abarcado pelo nosso estudo tem a marca dessa expansão do capitalismo internacional, com toda a carga do dialético confronto das forças ideológicas em jogo, pois no outro extremo tínhamos a retórica socialista cuja práxis se configura na Comuna de Paris. O cidadão bem informado no Brasil *fin du siècle* tinha percepção desse contexto mesmo que reagisse de forma completamente independente e chegasse a conclusões

⁷ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 362.

totalmente distintas quanto ao processo de mudanças que o Brasil deveria enfrentar para alcançar um lugar ao sol no concerto das nações.

Quando examinamos a história brasileira nos sessenta anos que estão compreendidos entre o fim da Guerra do Paraguai (1870) e a Revolução de 1930, identificamos um conjunto considerável de transformações que pareciam querer imprimir um novo perfil ao país. A análise, mesmo que superficial, do pensamento da intelectualidade demonstra projetos díspares para o que acreditavam ser o caminho para alcançar uma verdadeira modernidade. Os fatos mais marcantes nesse período – como a lei Áurea e a proclamação da República – mantiveram a tradição brasileira de seguir a trilha determinada pelas elites agrárias, frustrando assim aqueles que postulavam mudanças mais significativas em nosso tecido sócio-econômico. O malogrado episódio do Ciclo Mauá em que o empresário Irineu Evangelista de Souza reuniu, durante alguns anos, condições favoráveis para imprimir seus conhecimentos técnico-financeiros no desenvolvimento de um *pool* de empresas e que o fracasso foi fruto de uma medida governamental que visava atender aos interesses do setor cafeeiro, é uma prova incontestável dessa conjuntura nacional ainda atrelada aos interesses das mesmas oligarquias que se sedimentaram no poder desde que irrompeu o processo de colonização.

Um país escravocrata e que, mesmo quando liberta seus cativos, não permite a sua integração ao conjunto da sociedade, alimentando o preconceito e a marginalização dos libertos, está fadado a se emaranhar em seus próprios paradoxos e emitir uma imagem surrealista de sua própria (des)organização. No outro lado dessa mesma moeda nos deparamos com a rejeição ao trabalho manual que os ideólogos da aristocracia rural fizeram questão de desenvolver ao longo de toda a nossa história e que, além de coibir a atuação das

camadas mais pobres da população urbana nas tarefas artesanais tão necessárias ao bom funcionamento das cidades naquele período, ainda imprimia esse mesmo menoscabo às artes plásticas, por serem estas fruto também de um esforço manual.

Quando examinamos a burguesia dos grandes centros capitalistas já constatamos contradições inerentes ao projeto mesmo de desenvolvimento das sociedades a que pertencem. Um exemplo claro é a própria velocidade – e por conseqüência a efemeridade como norma – ser alçada à categoria de valor emblemático do sistema. Neste sentido o cidadão está sempre oprimido pelo tempo, sendo obrigado a se renovar constantemente sob pena de não conseguir acompanhar o ritmo de evolução acelerada do seu país. Marshall Berman no livro *Tudo que é sólido desmancha no ar*, tem uma passagem em que expressa de forma bastante elucidativa esse dilema do cidadão moderno:

Mesmo nas partes mais altamente desenvolvidas do mundo, todos os indivíduos, grupos e comunidades enfrentam uma terrível e constante pressão no sentido de se reconstruírem, interminavelmente; se pararem para descansar, para ser o que são, serão descartados⁸.

Aquilo que serve como impulso vital do sistema, sua “raison d’être”, a busca incessante de novas fórmulas, cada vez mais eficientes para atingir os resultados de excelência pretendidos pelo universo empresarial é ao mesmo tempo o seu cancro, pois essa atitude devastadora provoca o desgaste psico-somático de toda população envolvida. Prima-se pela rapidez e eficiência, mas os sonhos escapam sempre para espaços bucólicos

⁸ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.77

(onde o tempo parece ter parado); basta pensar nos locais escolhidos para férias ou feriados prolongados.

Quando examinamos o Brasil da passagem do século percebemos uma identidade com as expectativas dos grandes centros: um anseio coletivo pela modernidade. Os caminhos para se satisfazer esse desejo é que não pareciam seguir o mesmo itinerário. Esse conflito de princípios se refletia tanto sobre as linhas de pensamento sócio-econômico (exemplo: partidários de uma política industrialista X interessados em manter o predomínio do segmento agrário-exportador); quanto sobre o mundo da arte, onde, além de uma tendência conservadora no interior da Academia, encontrávamos (dentro e fora do círculo acadêmico) elementos identificados com novas formas de enxergar a arte e o próprio papel que lhe vinha sendo atribuído. No início do século XX, artistas identificados com o Impressionismo, com a *Art Nouveau*, com o Simbolismo, representavam naquele período uma tentativa de abrir a arte para o acesso a novas linguagens. A modernidade parecia estar sendo alcançada mais rapidamente pelo impulso dessas alterações no campo estético. A crítica de arte tem, nesse momento, um papel fundamental, se dividindo entre aqueles que abominavam os “inovadores” e os que buscavam ansiosamente encontrar nos novos trabalhos, não apenas ineditismo, mas uma porta aberta nas artes plásticas para o verdadeiramente moderno.

Para aqueles que esperavam grandes transformações no país, a República representou uma grande decepção, pois no plano estrutural a organização sócio-econômica básica continuava a mesma: economia agrário-exportadora, tendo o setor cafeeiro como polo mais dinâmico e conseqüentemente o poder político se mantinha nas mãos das oligarquias rurais. A Constituição de 1891 representou bem o seu papel de maquiagem

realidade brasileira, dando ares de democracia a instituições políticas perversamente autoritárias, cuja função primordial era garantir os privilégios dos donos de terra; dessa forma a comunidade internacional tinha uma boa impressão do Brasil pela adoção, por exemplo, do sufrágio universal, enquanto, internamente, as eleições eram decididas de fato pela truculenta influência dos coronéis em seus muito bem controlados “currais eleitorais” *

Acrescentando mais fermento nessa receita, tínhamos ainda a forte influência da filosofia positivista, uma das principais alavancas ideológicas do processo que marcou a fase final da monarquia e o advento da república. É fundamental termos claro que o próprio ambiente artístico também se dividia quanto a esse fenômeno, formando fileiras de seguidores e de opositores, ou mesmo os que não se envolviam nessa querela e muitas vezes até desconheciam o teor dos debates. Ignorar, entretanto, o papel marcante das idéias de Comte no processo histórico daquela passagem de século pode resultar em análise inócua, especialmente quando estamos tratando de crítica de arte.

A idéia de progresso – como consta do lema da nossa bandeira – estava associada à noção de ordem, por influência mesmo do pensamento positivista que fez inúmeros adeptos na intelectualidade da época, principalmente no meio militar. A história deveria mudar sim, mas através de suas próprias leis internas, pois elevada à categoria de ciência se transformava em seu próprio motor, o homem deveria apenas seguir seus sinais, sem querer forçar a sociedade com mudanças traumáticas e inúteis. A Sociologia é vista por Augusto Comte como uma ciência que recorre às leis da História para exercer o seu ofício, estudando e compreendendo a sociedade para depois reorganizá-la e reformá-la. O Positivismo tinha assim um caráter determinista, em que apenas através do conhecimento das leis da natureza os homens poderiam exercer algum papel sobre o processo histórico,

intervindo nos seus fenômenos, evitando uns e provocando outros – *savoir pour prévoir, afin du pouvoir* (saber para prever, a fim de prover). O próprio idealizador da Religião da Humanidade deixa claro esta sua posição:

Homogeneizando-se todas as nossas concepções fundamentais, a filosofia constituir-se-á definitivamente, graças a aquisições sempre crescentes, resultantes inevitáveis de novas observações ou de meditações mais profundas. Tendo adquirido com isso o caráter de universalidade que lhe falta ainda, a filosofia positiva se tomará capaz de substituir inteiramente, com toda a superioridade natural, a filosofia teológica e a filosofia metafísica, as únicas a possuir realmente hoje essa universalidade. Estas, privadas do motivo de sua preferência, não terão para os nossos sucessores, além de uma existência histórica⁹.

No fundo, o Positivismo tentou levar ao seu ponto mais extremo o pensamento racionalista cartesiano das ciências exatas para as ciências humanas. A objetividade deveria reinar triunfante sobre a fluida subjetividade. O tecnicismo oriundo da industrialização parecia invadir todas as esferas da vida humana e se sobrepôr como ideologia predominante, de forma latente ou manifesta, na maior parte dos discursos. A máquina, que em sua origem era produto, passou a ser produtora das atitudes humanas. O Manifesto Futurista de Marinetti pode ser compreendido como parte do substrato social do início do século; sua elegia ao progresso industrial e seus frutos ruidosos, como o automóvel, é uma prova dessa preferência que corria como um rio caudaloso pelas cidades da *belle époque*. Ao mesmo tempo a crítica dadaísta ao mundo mecânico, o seu niilismo, demonstrava a

⁹ COMTE, Augusto. *Curso de filosofia positiva*. São Paulo: Abril, 1973, pág. 16 (Os Pensadores, v. XXXIII).

presença de uma corrente contrária e que provocará uma influência substancial no desenvolvimento futuro da arte.

O Positivismo continuou sendo um movimento influente no Brasil da República Velha. Paradoxalmente, não éramos um país industrializado, falávamos das máquinas como peças que existiam em algum ponto do espaço sideral, fascinantes mas inatingíveis. Estávamos mais para o personagem Jeca Tatu do Monteiro Lobato, pelo caráter ainda predominantemente rural do nosso povo. Mas a população urbana já sonhava com a nova era e os mais abastados importavam seus símbolos do progresso. A modernidade entrava no Brasil pela alfândega e passava a ser símbolo de status.

Desde a independência a elite aristocrática, munida de seus intelectuais, se utilizara do trabalho de uma historiografia oficial para escrever uma história que servisse aos seus anseios ideológicos e ainda auxiliasse a construir uma nação que representasse os seus interesses, daí o destaque dado a determinados personagens que pudessem valorizar os ideais dessa classe dominante. No início da República os historiadores continuaram reforçando essa mesma tendência, só que enaltecendo as figuras que mais de perto refletissem os ideais republicanos.

A crítica de arte vai se desenvolver nesse contexto e algumas vezes o moderno veio associado aos pressupostos positivistas. Por este motivo é interessante notar como o pensamento dos autores daquele período parece transitar na fronteira entre idéias muitas vezes preconcebidas sobre o nosso povo e a sua história e conceitos mais avançados sobre o papel da arte em um mundo que é refém de mudanças constantes e aceleradas.

Uma análise da história da arte do IIº Reinado e da Iª República, mesmo que superficial e em que pese as significativas diferenças de atuação dos dois períodos, aponta

para uma forte dependência do artista com o Estado, daí o papel significativo desempenhado pela Academia, promotora de prêmios de viagem para a Europa e das Exposições Anuais, que mesmo interrompidos no final do Império, eram os veículos catalisadores e mesmo estimulantes da produção dos artistas.

Como toda escola a Academia possuía suas regras e normas, o que podia dificultar, sem dúvida, a expansão da criatividade; entretanto, consideramos forte demais as tentativas que muitas vezes encontramos, tanto na crítica passada como em muitas contemporâneas, de querer satanizar o meio acadêmico como se ele estivesse destinado a ceifar completamente a imaginação e a capacidade de olhar além do horizonte das imposições convencionais. Um verdadeiro ato de garimpagem de trabalhos individuais ao longo da nossa história da arte poderia demonstrar tentativas bem sucedidas de obras produzidas por artistas premiados pela Academia que não se enquadravam nas normas acadêmicas. Nesse ponto pensamos como Thomas S. Kuhn:

Se a noção de paradigma pode ser fecunda para o historiador de arte, serão as pinturas e não os estilos que servirão de paradigmas¹⁰.

Um outro aspecto relevante é que não tínhamos um verdadeiro mercado de arte fora da iniciativa oficial. Em um país essencialmente escravocrata e com grande parte de sua população afastada do mundo das letras, era quase impossível desenvolver o gosto pela arte dos salões. Mesmo a aristocracia rural demorou a desenvolver alguma experiência no campo estético. No início do Império ainda era comum os fazendeiros trazerem da Europa estampas de gosto duvidoso, anunciando aos amigos como se estivessem de posse de uma

¹⁰ KUHN, Thomas S.. *A tensão essencial*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 419.

verdadeira raridade. Saint-Hilaire passando por São Paulo, em 1819, e tendo visitado algumas casas de fazendas, manifestou a seguinte opinião:

Comumente, também, as salas são ornadas de gravuras, as quais, entretanto, são constituídas pelo refugo das lojas européias. Era tão pouca a noção de arte do povo do lugar, à época de minha viagem, que eles nunca deixavam de me chamar para admirar suas obras primas¹¹.

De alguma forma não podemos negar que essa educação pela arte crescia por intermédio da via acadêmica. Algumas Exposições Gerais no IIº Reinado (e também na Iª República) foram bem concorridas, com um número de freqüentadores bastante alto para a época, como, por exemplo, a de 1884 que recebeu 20.154 visitantes. Esses dados podem nos apontar um crescente e homeopático exercício de contemplação e fruição da arte, cujos efeitos deveriam se fazer sentir no terreno da busca de um aprimoramento da sensibilidade estética. Se havia um halo ufanista do Estado tentando projetar uma idéia de grandeza e assim se auto-promover, por outro lado a abertura desse espaço trazia novas possibilidades de indagação por parte dos espectadores.¹² O público estava ouvindo, apontando suas antenas para o discurso dos críticos e aprendendo a tecer seus próprios comentários. Afinal de contas a Academia prestava também esse serviço. Mesmo no período em que essas Exposições estiveram suspensas (assim como os prêmios de viagem), no final do Império

¹¹ SAINT-HILAIRE, A de. *Viagem à província de São Paulo*. Belo Horizonte: EDUSP, 1978, p.128.

¹² A célebre polêmica sobre o valor estético das obras encomendadas para Pedro Américo (Batalha do Avaí) e Vitor Meireles (Batalha dos Guararapes) é uma boa prova da ampliação do envolvimento do público nas questões de arte.

(exatamente após a Exposição de 1884), a abertura de um mercado privado de exposições de arte na cidade do Rio de Janeiro só se tornou possível graças à formação desse público – mesmo que incipiente – gerado como decorrência da própria atuação acadêmica.

Nossa intenção neste capítulo é a de apresentar um quadro geral da arte brasileira discutindo alguns pontos polêmicos. Quando levantamos algumas questões que buscam apresentar traços produtivos do trabalho acadêmico, não descartamos as críticas já sobejamente conhecidas dos atos de corrupção e/ou favoritismo daquela instituição, como, aliás, da imensa maioria dos nossos órgãos passados e presentes. Isto, contudo, apenas reforça nosso olhar de viés, buscando encontrar nas reentrâncias dos fatos uma visão mais ampla da Academia, que possa nos afastar dos riscos de uma atitude maniqueísta.

Eliseu Visconti, Almeida Júnior, Henrique Cavaleiro, Artur Timóteo da Costa, Lucílio de Albuquerque, Georgina de Albuquerque, Alvim Correia e Castagneto são alguns dos nomes que permitem falar em um trabalho que já busca ganhar espaço para além dos horizontes acadêmicos. A idéia de modernidade no sentido de obter novos resultados plásticos a partir de um trabalho de experimentação técnica, já existia entre eles, mesmo que tivesse ainda uma forma acanhada em alguns. A arte parecia cumprir sua parte ao refletir o moderno e ao mesmo tempo esboçar a construção de um certo sentido de nacionalidade. Artistas brasileiros buscando expressar na tela sentimentos a partir de suas próprias experiências individuais. Em todo esse trânsito, o papel dos estudos feitos na Europa podem ser considerados como uma aquisição de conhecimentos ou de limites? E quem não ia ao velho continente: se transformava em artista de segunda categoria? Essa é também outra questão paradoxal: os estudos em outros países pareciam acrescentar novos e imprescindíveis conhecimentos, mas muitas vezes podiam se transformar em terrível

camisa-de-força, que tolhia a própria liberdade de criar. Nosso dilema consiste em delimitar o verdadeiro papel dessas estadas no estrangeiro.

Sabemos que os premiados seguiam seus estudos sob rígido controle, tendo que se tornar discípulos de mestres indicados pela direção da Academia; a partir desse momento, entretanto, tinha início uma rede complexa de influências, que poderia reforçar ou alterar determinadas concepções artísticas que os artistas carregavam ao sair do Brasil. Muitos ao retornarem se transformavam em mestres na Academia e pareciam então perpetuar um ciclo interminável, cimentando um espírito ultra-conservador nas lides acadêmicas.

Parte desse processo está revelado em farta documentação e já foi explanado em vários trabalhos publicados na forma de livro ou de artigos em jornais e revistas, muitas vezes frutos de palestras em Encontros sobre arte. Não é nossa intenção revirar esse arquivo, mas pensar na possibilidade de ao longo desse processo esse conhecimento ter também germinado, no Brasil, algumas “flores do mal”, parafraseando o poeta da modernidade. Os defensores do modernismo de 20 dirão que este foi o canteiro de Tarsila do Amaral. Uma possível mudança paradigmática poderia levar ao reconhecimento de que alguns trabalhos anteriores tiveram seus méritos não reconhecidos pela historiografia contemporânea. Foram artistas que alteraram, muitas vezes, parâmetros e convenções, instilaram um nova dinâmica, acrescentaram substância nova ao velho tecido [Greenberg é hoje criticado por ter estabelecido uma linha rígida – e pessoal- de evolução da arte, onde o que não cabia em sua explicação era excluído. Yves-Alain Bois falando sobre essa postura do crítico americano diz o seguinte:

Mais exatamente, Greenberg põe-se a ler o Cubismo através do ciclo de Impressionismo. Ele começa pelo Cubismo Analítico, mais fácil, insistindo em tudo aquilo que os quadros de Braque e Picasso continham de ilusionismo residual, depois revê inteiramente sua análise do Cubismo Sintético, lido doravante em termos de conflito suspenso entre ilusão e realidade. Bem longe está de sua resposta a Morris quando ele falava da “tendência inerente ao Cubismo, irrevogável (e histórica) como a de uma evolução na direção da materialidade do objeto. Pode-se mesmo dizer, aí também, que essa “tendência irrevogável” tornada por Greenberg quase o axioma darwiniano da modernidade, está completamente invertida: ele vê a evolução de Pollock como partindo do “Cubismo tardio” dos anos 1930, dependente do Cubismo Sintético, para remontar com seus *drippings*, ao Cubismo Analítico de 1910-1911. Fecha-se o círculo¹³.

Rosalind Krauss em entrevista concedida a Claire Brunet e Gilles A Tibergghien expressou a seguinte opinião sobre este mesmo assunto:

Essa maneira de escrever a história parecia-me suspeita: ela pressupõe sempre uma finalidade, um telos, ao passo que, de fato, se está sempre na repetição. É por isso que a história, no sentido clássico, demonstrava uma certa má fé¹⁴.

Em nossa crítica de arte tem corrido um fio que passa de forma indelével sobre alguns pontos da nossa manifestação estética, como se determinados artistas não representassem nada em nossa história; pontos nulos, inconsistentes, como traços a lápis em uma folha esquecida em algum armário que o tempo se encarregou de destruir. São apenas sombras de um passado composto de algumas figuras excepcionais como Frans

¹³ BOIS, Yves-Alain. As emendas de Greenberg. *Gávea*, Rio de Janeiro, n.º 12, dez. 1994, p. 345/346.

¹⁴ KRAUSS, Rosalind. Entrevista com Rosalind Krauss. *Gávea*, Rio de Janeiro, set. 1995, p. 465.

Post, Aleijadinho, Mestre Valentim, Debret e Tarsila do Amaral. Fica difícil engolir esse caldo com esses hiatos atravessados na garganta. A experiência desenvolvida à revelia dos padrões acadêmicos demonstra a existência de um trabalho de pesquisa artística que não pode ser relegado. O ato de podermos interferir no passado reconstruindo os fatos segundo a ótica do presente, pode irromper um processo que muitas vezes deixa escapar sinais elucidativos, pois a preocupação em confirmar uma teoria contemporânea acaba muitas vezes descartando os pedaços de massa que não se encaixam no molde. Rodrigo Naves em *A forma difícil* especula sobre essa dificuldade no campo da pesquisa das artes plásticas:

Todos aqueles que, de um modo ou de outro, lidam com as artes plásticas nacionais por certo já experimentaram a sensação de trabalhar com um material incerto, que, mais do que se apresentar como objeto de análise, muitas vezes parece pôr em dúvida sua própria existência¹⁵.

O aspecto relevante do estudo da crítica de arte nesse período de virada de século está na percepção do olhar de quem viveu o processo, suas expectativas e a consideração sobre as obras de arte do seu tempo e quem sabe assim conseguir desvendar um pouco mais esse mistério que parece cobrir o trabalho de um conjunto significativo de artistas, cuja contribuição para a nossa história da arte ainda carece de maiores esclarecimentos.

¹⁵ NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1997, p. 10.

3. GONZAGA DUQUE – OS PRIMÓDIOS DA CRÍTICA

(...) uma sociedade que desvaloriza e desperdiça o seu próprio patrimônio de valores artísticos não pode verdadeiramente desejar ampliá-lo.

Giulio Carlo Argan¹⁶

Tomamos como parâmetro um conceito moderno de crítica de arte, em que a análise parte não apenas de dados meramente biográficos do artista, mas procede de uma observação acurada do seu trabalho, envolvendo além da técnica adotada, o tema escolhido ou a linguagem pictórica desenvolvida. Verificamos que o conjunto das pessoas que se aventuraram nessa área, durante o período que estamos traçando, eram, em sua maioria, destituídas desses atributos. Podiam ser excelentes comentaristas nomeando obra e autor de forma elogiosa ou não, entretanto, carecia o texto de seu ponto essencial: o olhar crítico, capaz de agir sobre o quadro como em raio x, revelando ao público sua estrutura básica e apontando sua maior ou menor capacidade de romper com os cânones, alcançando um novo patamar na história da arte.

Assim fica mais fácil entender porque nossa escolha recaiu sobre Gonzaga Duque, pois acreditamos não ser difícil demonstrar as razões que nos levaram a apontá-lo como o cabeça dos primórdios da nossa crítica de arte.

¹⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica da arte*. Lisboa: Estampa, 1993, p. 35.

Nascido no Rio de Janeiro a 21 de junho de 1863, Gonzaga Duque é considerado um dos líderes da primeira geração simbolista. Foi o fundador da revista simbolista *Galáxia* e colaborador em revistas que também tinham como objetivo divulgar esse movimento: *Kosmos*, *Vera Cruz* e *Rosa Cruz*. Como crítico de arte atuou em *A Semana* (1887) e nos três volumes: *Graves & Frivolos*, *Contemporâneos* e *Arte brasileira*. Escreveu *Mocidade morta* que é considerado o romance representativo do simbolismo brasileiro. Faleceu no Rio de Janeiro a 8 de março de 1911.

Existe um profundo tom de revolta em praticamente tudo o que Gonzaga Duque escreveu. Seu espírito inquieto e buscando sempre abrir janelas que vislumbressem novas cores no céu brasileiro, não permitia que se acomodasse como um cidadão comum, vivendo pasmaceiramente das rendas de um emprego público. Seu senso crítico era capaz de atingir todas as esferas da sociedade, mas foi a arte que reteve a sua atenção ao longo de seus 47 anos de vida, abrangendo exatamente o fim do século passado e o início deste.

Seu livro *A arte brasileira* tem características que o tornam inevitavelmente marcante: foi publicado em 1888 e passou desde então a ser leitura obrigatória a todos que pretendiam aprofundar seus conhecimentos sobre arte brasileira. A edição que temos em mãos data de 1995, da Mercado de Letras, sendo uma iniciativa merecedora de elogio, pois era uma publicação rara e esgotada, o que dificultava o acesso dos pesquisadores.

Na primeira parte do livro o autor trata da formação histórica do Brasil, desde a colonização, apresentando um quadro duro em que as referências à produção de arte ficam por conta das construções das obras da igreja. Nisto se resumia para ele a arte colonial: (...)

*Era este o povo da colônia; povo enfraquecido e beato, que pedia instantaneamente a edificação de conventos para freiras, como famintos pedem pão*¹⁷.

Também é bastante mordaz a exposição que ele faz da presença da corte portuguesa aqui no Brasil. Tanto D. João VI quando seu filho D. Pedro não são poupados de severas críticas.

As críticas também foram desferidas contra os seus contemporâneos, acusados de falta de personalidade e senso de civilidade, conforme ele mesmo nos diz:

É que ao povo brasileiro falta o senso da nacionalidade, falta o amor da pátria que resulta do amor dedicado a sua profissão, do respeito à sua família, da espontânea simpatia para com o pedaço de terra em que teve o berço, de consciência dos seus deveres. Para ele apenas há, além do rico ocioso que se inculca sob o título de “capitalista”, duas profissões dignas – a lavoura e o bacharelado. Ou manda e açoita escravos, ou conquista pergaminho para entrar na política¹⁸.

Toda essa agressividade tinha um destinatário: explicar as dificuldades do Brasil para desenvolver uma arte verdadeira. Para esta primeira parte do livro ele deu o sintomático nome de *Causas*. E era assim que ele entendia a conjuntura da época, uma história de dependência à metrópole criando um povo inculto e incapaz de pensar com a liberdade necessária para ativar os mecanismos capazes de liberar o poder criador do homem.

¹⁷ ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. *A arte brasileira*.. Campinas: Mercado de Letras, 1995, pág. 61.

¹⁸ Id., pág. 68.

A partir da segunda parte de seu trabalho ele vai procurar traçar um quadro geral da evolução da pintura no Brasil, em que divide em *três períodos distintos, correspondentes aos progressos moral e material da nação*.¹⁹ Ao primeiro período ele chama de *Manifestação*, ao segundo de *Movimento* e ao terceiro de *Progresso*. Com exceção do primeiro, que ele abre delimitando a época (de 1695 até 1816, com a vinda da Missão Francesa), os outros dois ele não esclarece a que faixa de tempo realmente pertencem; nossa suposição vem a partir de determinados sinais explicitados pelo autor. Acreditamos que o *Movimento* corresponde ao período que segue de 1816 até o IIº Reinado, por volta do ano de 1870, exatamente quando começa a terceira fase, do *Progresso*, momento posterior à guerra do Paraguai, com todas as conseqüências desagregadoras para o governo de D. Pedro II; por outro lado é esta a época em que vivia Gonzaga Duque ao escrever o livro.

Essa parte é a mais importante do livro pois exatamente aqui aflora a figura do crítico de arte, que, embora contrariado com o seu meio, considerado por ele – como já vimos – impróprio para o florescimento da atividade artística; procura mesmo assim, explorar todas as suas qualidades e potencialidades.

Quanto à primeira fase – *Manifestação* – é evidente a má vontade de Gonzaga Duque, pois corresponde exatamente ao período da arte colonial, em que ele considerava impossível florescer alguma obra de arte genuína, diante da influência da igreja e do estilo que esta representava: o Barroco – “essa brutalidade inventada pelos fundadores da Inquisição”²⁰. Mesmo assim, ele cita a importância de frei Ricardo de Pilar, João de Souza

¹⁹ Id., pág. 73

²⁰ Id., pág. 74

e seus discípulos Manoel da Cunha e Leandro Joaquim; também destaca o valor de Frei Francisco Solano, Manoel Dias e José Leandro.

Na fase que ele chama de *Movimento*, a discussão gira em torno das mudanças provocadas na arte brasileira com a chegada da Missão Francesa, com a possibilidade aberta aos artistas de aprenderem o seu ofício sem necessitarem sair do Brasil, ou saíam apenas para buscar um processo de aperfeiçoamento. E isto se tornou possível com a abertura da Academia Imperial de Belas Artes, fundada em 1816, mas iniciando suas atividades apenas em 1826.

Gonzaga Duque dá um grande destaque ao papel representado por Debret no interior do grupo francês, muito embora não o tivesse como um artista primoroso, mas a sua influência e preocupação em transmitir os ensinamentos e fazer discípulos ele considerava digna de mérito. Nicolau Antonio Taunay significou para ele a expressão máxima de valor como artista no grupo da Missão Francesa, sendo “a mais acentuada individualidade artística que fazia parte da colônia”. Sua admiração fica evidenciada no cuidado em analisar as principais obras desse artista, destacando suas qualidades excepcionais:

Desenho correto, delicado; colorido sóbrio mas exato, expressão, anatomia e movimento, realçam-se em suas obras, por uma grande sinceridade de impressão, por um incontestável sentimento artístico. O tradutor da “Jerusalém” de Tasso, era um poeta²¹.

²¹ Id., pág. 96

O crítico deixa transparecer aqui seus instrumentos de trabalho, alguns de seus critérios de análise: a preocupação com a exatidão no uso da cor, associada a uma forma expressiva que só se torna possível porque existe “sinceridade de impressão”. Ainda nota-se uma preocupação com a qualidade do desenho; tudo fruto de um espírito realmente voltado para uma produção de excelência, dotado de “sentimento artístico”, em suma, “um poeta”.

Na segunda fase, *Movimento*, ele faz uma extensa relação de artistas – brasileiros e de outras nacionalidades – que se destacaram no longo período de 1839 a 1870. Entusiasma-se com alguns, é indulgente com outros e não poupa farpas para aqueles que considera medíocres. O destaque dessa vez fica para Manuel de Araújo Porto Alegre, que o autor considera como o nome mais importante para quem estuda a arte brasileira, pelo papel influente de sua personalidade decidida sobre os destinos de nossa arte. Como artista, embora não chegue a considerá-lo medíocre, reclama do fato de seu trabalho ter ficado aquém das expectativas, em virtude de sua grande especialização, inclusive com cursos realizados em Roma e Paris.

Gonzaga Duque estabelece uma periodização agrupando cronologicamente os artistas que se destacaram em cada momento de nossa história da arte. O primeiro grupo (1830-1844) foi representado por Emílio Taunay (Barão de Taunay), Cicarelli, Corrêa de Lima, Barandier, Francisco Moreau, Luiz Augusto Moreau, Augusto Muller, Buvelot, Luiz Stallone e Reis Carvalho.

Deste grupo destacamos a figura do pintor francês Luiz Augusto Moreau (1817-1877), em que o crítico analisa pormenorizadamente alguns de seus trabalhos, como, por exemplo, quando se refere ao quadro de gênero *Alta de mineiros*:

É em um rancho, à margem da estrada. A noite é calma e tropical; um luar de verão que lança sobre o azul sereno uma aguada de ouro, convida aos descantes, sobre a esteira, ao planger da viola. Ao lado do pouso arde uma fogueira, o clarão das chamas faz destacar das trevas do rancho figurinhas admiráveis pela naturalidade e graça.

Este pequeno quadro é de um efeito encantador. A perspectiva aérea, a tonalidade, as nuanças formadas pelas duas luzes opostas, a originalidade da composição fazem-no superar a maior parte dos seus trabalhos²².

A primeira qualidade que ressalta nesse trecho é a capacidade de Gonzaga Duque em nos dar conta dos aspectos visuais do quadro; chegamos mesmo a “enxergar” a obra mesmo que nunca a tenhamos visto. Depois ele traça um breve esboço crítico em que denuncia mais alguns de seus critérios: como a atenção dada à perspectiva aérea, o jogo de luzes e tons e, principalmente, destacamos sua preocupação em se referir à “originalidade da composição” como sendo um atributo que confere mais qualidade ao trabalho, em que o artista dá um testemunho e um traço pessoal que o individualiza no conjunto dos trabalhos do seu tempo.

O segundo agrupamento (1844-1850) incluiu os nomes de Barros Cabral, Mendes Carvalho, Belisle, Meloo Côrte Real, M. Mafra, F. Souza Lobo, José da Rocha, N. Bautz, Lasanha, Serpa, Freire, Crumholz, Heaton, Antonio Nery, Alves de Brito e Caetano Ribeiro.

Destes vamos nos aproximar do trabalho de Ferdinand Krunnholz (ou Crumnholz), pintor alemão (1810-1878). Frequentou as Academias de Viena, Veneza e

²² Id., pág. 105.

Paris. Atuou como artista nas cortes de Paris e de Lisboa, se destacando como retratista. No Brasil também foi pintor oficial da corte, tendo vivido no Rio de Janeiro até 1853. Vejamos o que o nosso crítico nos diz sobre ele:

Quem possuiu todos os dotes de um verdadeiro artista foi Crumholz que esteve durante anos no Rio de Janeiro. O retrato de Manuel Araújo Porto Alegre é uma dessas obras que, só de per si, dilatam e formam uma reputação. Estilo de mestre, desenho que pode ser taxado rigoroso ou irrepreensível, colorido claro e exato, e expressão admirável pela naturalidade, fazem desse retrato obra de inestimável valor²³.

Como identificar um *estilo de mestre*? Mais uma vez o crítico aponta para o rigor do desenho, a precisão no uso da cor e, especialmente, a naturalidade da expressão retratada. Uma característica também marcante nesse trecho sobre Crumholz é o fato de Gonzaga Duque apontar para a singularidade da obra e sua capacidade de alçar o artista à categoria de mestre. Assim ele demonstra uma preocupação em analisar a obra do artista peça por peça, evitando generalizações perigosas, que poderiam levar a conclusões precipitadas e, muitas vezes falhas, sobre o estilo do artista.

No terceiro conjunto de artistas (1850-1860) tivemos os nomes de Grandjean Ferreira, Silva Manuel, Delfim da Camara, Tiron e Rocha Frago, Souza Lobo, Agostinho da Motta, Taglibue e Picozzi, Giuliani e A Biardi.

A análise que Gonzaga Duque faz de Delfim da Câmara nos pareceu bastante reveladora de novos traços da linha de pensamento que orienta o trabalho do crítico. Sabemos sobre esse artista que era carioca (1834-1916), tendo sido aluno da Academia

²³ Id., pág. 124.

Imperial de Belas Artes onde recebeu duas medalhas de prata pela sua participação nas Exposições Gerais de 1875 e de 1876.

Como artista, Delfim da Câmara possui dotes raros, mas não aproveitados e bem desenvolvidos em tempo. Afastado da Academia ainda muito moço, por causa de uma injustiça sofrida com o concurso de viagem de 1852, começou a trabalhar por suas próprias forças sem ter um mestre que lhe ensinasse a ver, ou um *atelier* onde pudesse fazer completos estudos. Considerando-se, com justiça, este fato, os progressos por ele obtidos em uma carreira, que lhe tem sido por demais acidentada, são extraordinários.

Poucos artistas terão, como ele, mais delicada impressionabilidade pela cor: a isto está reunida uma facilidade imensa de desenho e não comum conhecimento de anatomia. Falta-lhe o modernismo, essa esquisita maneira de fazer e de ver as cousas, que caracteriza as obras do nosso tempo. A sua maneira é tímida e estudada, e é sempre despendendo uma grande soma de tempo igual à de paciência empregada que conclui suas obras, aliás dignas de atenção e de encômios da mais exigente crítica²⁴.

Fizemos questão de transcrever, na íntegra, todo o trecho para percebermos alguns sinais importantes na narrativa de *Arte brasileira*. A primeira questão indicada diz respeito às dificuldades que certos artistas encontraram ao longo de sua carreira para desenvolver suas aptidões no interior de uma Academia cujos padrões rigidamente estabelecidos se transformava em uma rotina excludente para aqueles que não comungavam da sagrada hóstia.

No segundo parágrafo o crítico destaca, de novo, a importância da habilidade no uso da cor e do desenho para o aprimoramento do fazer artístico. O aspecto, entretanto,

²⁴ Id., pág. 128.

que mais nos chamou atenção foi sua referência ao modernismo, *essa esquisita maneira de fazer e de ver as cousas, que caracteriza as obras do nosso tempo*. Reparem que, na visão do crítico, para Delfim da Câmara atingir um ponto mais próximo da perfeição, lhe faltava esse caráter desprendido e capaz de enxergar o mundo com uma visão própria, uma visão de artista, marcar a obra com a sua impressão – *essa esquisita maneira de fazer e de ver as cousas*.

Na fase que transcorreu de 1860 a 1870 os artistas comentados foram: N. Facchinetti, Arsênio da Silva, Nascimento, Vinet, E. De Martino, Perret, Mill, G. James.

A análise do trabalho de Henri Nicolas Vinet (1817-1876) também fornece bons subsídios para o nosso estudo. Pintor francês que foi aluno de Corot e se influenciou pela prática da pintura ao ar livre da Escola de Barbizon; ao se fixar no Brasil passou a pintar paisagens do Rio de Janeiro.

Henrique Vinet foi paisagista e retratista. Nesse último gênero deixou obras medíocres, porém em paisagem trabalhou com talento. A quebrada solitária de um caminho, a taciturna quietude dos pântanos, as sussurrantes fontes sombreadas pelas franças das trepadeiras em flor, os velhos troncos carcomidos, abandonados sobre as margens dos córregos que vão ladeando a terra úmida e escura onde crescem fartos tinhorões e arrimam-se ninfêias de folhas espalmadas, todos esses sítios, onde quer que houvesse um tom romântico e saudoso, foram, por ele, interpretados com verdadeiro sentimento²⁵.

²⁵ Id., pág. 136.

Emergem dessa análise, ao nosso ver, pelo menos duas conclusões: a primeira está subjacente ao texto, mas é uma questão recorrente em Gonzaga Duque, pois quando ele critica o caráter medíocre do Vinet retratista, no fundo ele estava pensando o quanto essa atitude era comum em seu tempo, em que a procura por esses trabalhos era grande no meio da aristocracia brasileira, sendo por isso mesmo um recurso muito utilizado pelos artistas que dependiam – naquele tempo como agora – do dinheiro para sobreviver e dar continuidade ao seu ofício. Gonzaga Duque não era purista ao ponto de negar ao bom artista essa fonte de renda, mas, era intransigente com aqueles que insistiam nesse trabalho sem manter um mínimo de dignidade.

A segunda conclusão que tiramos desse trecho está contida exatamente na última palavra do parágrafo: sentimento. Vinet se transformou em um bom pintor de paisagens exatamente porque tinha sentimento, pois deixava sua emoção transbordar na tela, configurando ali, não apenas o caminho, o pântano, as trepadeiras em flor ou os troncos carcomidos, mas a maneira muito própria de como o artista enxergava cada um desses elementos da natureza. Mais uma vez percebemos em Gonzaga Duque a preocupação em aliar o conhecimento técnico com a expressão de uma subjetividade que é a própria marca do artista.

Uma questão que fica clara para nós é que essa intensificação da produção artística é, segundo o próprio autor, fruto da vinda da Missão Francesa, pois a partir dela criou-se uma nova dinâmica que tinha como centro a Academia, seus mestres e uma cadeia sucessiva de discípulos/mestres.

Por fim chegamos ao que Gonzaga Duque chama de fase do *Progresso*, que seria o momento da expressão da contemporaneidade do próprio autor. Sua discussão inicial, longa

e privilegiada foi acerca da personalidade e da obra dos dois mais renomados artistas do século XIX, Pedro Américo e Vitor Meirelles. Aquele momento coincidia com uma polêmica – que inclusive Gonzaga Duque reproduz – sobre qual dos dois era o melhor artista.

Quanto à personalidade de cada um ele não poupa elogios ao brilho de ambos, seja pelas dificuldades que tiveram que enfrentar, pela dedicação aos estudos ou mesmo pela impecável postura ética. Entretanto, quando a questão era discutir a competência no campo pictórico, sua posição era claramente a favor de Pedro Américo. Vejamos algumas declarações suas:

Comparemos, cuidadosamente, a cor, o movimento, o aspecto geral do quadro, as massas, o toque, as expressões, com o episódio militar de Campo Grande, e em ambos, se há de verificar uma personalidade, um artista febricitante, emocionado pela grandeza do assunto²⁶.

Mas voltando ao que dizia eu – a confusão notada no conjunto da tela de Avai resulta da natureza do assunto. Deprimi-lo, amplia-lo ou resumi-lo, seria crime²⁷.

Essa preocupação em relacionar cor, movimento, expressões, com a forte emoção do artista pelo tema abordado, exemplifica esse caráter do crítico em buscar as fontes pessoais que possam melhor caracterizar as inclinações do pintor. Nesse caso específico a análise parece apontar para uma obra que se afina com os preceitos do romantismo.

Essas declarações elogiosas sobre o seu preferido, Pedro Américo, entretanto, não impedem que ele faça também uma crítica a esse artista, a de não ter dado

²⁶ Id., pág. 153

²⁷ Id., pág. 153

continuidade às suas pesquisas, a de não ter avançado, o que frustrou as expectativas do autor:

Não direi, entretanto, que tenha estacionado para todo o sempre; isto não; mas direi que algum poder, acima da vontade do artista, tem afastado a sua mentalidade dos trabalhos do nosso tempo, das nossas aspirações, do nosso sentimento estético, das necessidades da nossa época.

A sua maneira é a mesma; o toque nada tem de notável, de original, de extraordinário, chega a ser algumas vezes, acanhado²⁸.

O que faltava em Pedro Américo era justamente essa capacidade de continuar inovando, buscando novas formas de se expressar e também novos temas, que tivessem mais relação com os anseios de um país que se encontrava em pleno processo de transformação e tentando se enquadrar em uma conjuntura internacional adversa. Não podemos nos esquecer que o *Arte brasileira* foi publicado em 1888, exatamente o ano da lei Áurea, o que significa que o livro foi escrito em plena efervescência de uma campanha abolicionista que tinha entre os seus objetivos ajustar o Brasil à conjuntura de um capitalismo internacional que não se coadunava, em hipótese alguma, com a mão-de-obra escrava. Um país nessas condições necessitava falar de si mesmo, encontrar novos caminhos a partir da percepção de sua própria realidade. Muito embora tenhamos claro que esse pano de fundo não exerce uma força propriamente determinante, consideramos também que é impossível estar alheio a esses fatos e que seus influxos não toquem de alguma forma a produção intelectual da época.

Finalizando a discussão sobre Pedro Américo ele tece um comentário elogioso sobre o artista, como se procurasse suavizar o rigor de sua última crítica; o eleva, inclusive a uma

²⁸ Id., pág. 167.

estatura superior no plano da história da arte brasileira, muito embora mantenha suas ressalvas, conforme fica claro por sua declaração:

Em conclusão: qualidades e defeitos, vulgaridades e raridades, precisão e prolixidades, engenho e imitação, foram a personalidade de Pedro Américo, talvez o maior e o mais simpático artista brasileiro²⁹.

Ao falar de Vitor Meirelles, embora reconhecesse qualidades em seu trabalho, era, no entanto, bastante incisivo em sua crítica:

Toda obra produzida por este artista é, pois, uma obra vagarosa, cuidada, caprichada no arabesco, de colorido bem combinado, em suma, correta. Não será, nunca, uma obra extraordinária, opulenta de vigor, audaciosa, sincera, espontânea, vivificada por esse clarão estranho que se intitula o gênio. Não; isto nunca³⁰.

Vejam que aqui ele volta a insistir na distinção entre uma obra bem acabada do ponto de vista técnico e aquela que, além disso, possua também uma espécie de alma própria, que lhe dê vida, cujo *clarão estranho* ilumine o aposento, comunicando toda essa força ao espectador. A idéia de gênio para Gonzaga Duque é a dessa pessoa capaz de passar para uma tela suas emoções com *audácia e vigor*, sabendo que para isso é necessário correr riscos, o que será minimizado pelo caráter *sincero e espontâneo* em seu trabalho.

Depois desse debate ele parte para a análise do trabalho dos outros artistas do seu tempo. Almeida Junior e Rodolfo Amoedo são os próximos e recebem também um certo

²⁹ Id., pág. 169.

³⁰ Id., pág. 173.

destaque em seu livro. Almeida Junior é apontado com as maiores possibilidades de avançar no sentido de retratar a feição estética do seu tempo. Rodolfo Amoedo também tem suas qualidades exaltadas.

Segue-se uma lista de pintores, com pronunciamentos ora favorável, ora desfavorável aos seu trabalhos realizados: Décio Villares, Aurélio de Figueiredo, Tomás Driendl, Augusto R. Duarte, Jorge Grimm, Languerok, A. Parreiras, Ribeiro, Castagneto, Henrique Bernardelli, J. Maria de Medeiros, Pedro Pinto Peres. Nesse ponto ele, novamente, destaca um artista: Belmiro de Almeida.

O grande elogio de Gonzaga-Duque ao trabalho de Belmiro tem relação com o fato dele ter inovado no campo da temática. A família, o cotidiano familiar, aliado a um trabalho que ele considerava impecável. Tocar na questão dos costumes era para ele um dos caminhos por onde deveriam se enveredar os pintores de sua época. Belmiro de Almeida era um exemplo a ser seguido.

Firmino Monteiro e Zeferino da Costa são os que se seguem e também recebem destaque, com elogios e severas críticas a alguns trabalhos que poderiam ter evitado.

Depois a lista continua com mais alguns pintores e uma relação também dos artistas que por qualquer motivo deixaram de ocupar espaço no meio artístico; são os esquecidos, os mortos prematuramente e os amadores (onde aparecem os nomes das primeiras mulheres do livro: D. Abigail de Andrada e D. Anna Navarro Muniz de Aragão).

No último capítulo ele trata da evolução da escultura, começando com Mestre Valentim, passando pelos escultores influenciados pela Missão Francesa e terminando na análise do Rodolfo Bernardelli, a que ele considera a maior expressão no campo da escultura brasileira.

Na conclusão do livro Gonzaga Duque retoma o mesmo tom da introdução (as causas), onde procura mostrar os vícios de origem da nossa evolução artística e agora, ao contrário de sua posição anterior, ele fala em uma contribuição questionável da Missão Francesa, que, segundo ele, desvirtuou um determinado caminho que estava sendo trilhado por nossos artistas na busca de uma representação propriamente brasileira. O que, à primeira vista, pode parecer uma atitude paradoxal de Gonzaga Duque, na realidade é explicada pelo fato de sua análise anterior ter sido pautada pela preocupação em explicar as mudanças provocadas pela Missão e o modelo de contribuição trazida pelos franceses. Não houve naquele momento a intenção de confrontar a vinda do grupo chefiado por Lebreton com o processo histórico então em desenvolvimento. Este também um aparente contrasenso, mas igualmente explicável. Como falar em *caminho desvirtuado* se ele pareceu considerar quase toda a nossa produção anterior à Missão um lixo? Na realidade, ele conseguiu enxergar que no meio de todo o processo existia, ainda que de forma embrionária, uma certa maneira particular de fazer arte, em especial no tocante ao uso da cor e essa contribuição para a formação de uma arte propriamente brasileira teria sido ceifada pela chegada do grupo da Missão. Penso que essa questão fica melhor esclarecida quando deixamos o próprio autor falar:

Com o ensinamento da colônia desapareceram os nossos coloristas e os paisagistas que pouco a pouco se manifestavam para dar lugar a uma geração de artistas mais instruídos talvez, porém menos habilidosos. João Debret, Nicolau Taunay e Henrique da Silva desenvolveram o gosto pelos assuntos históricos e pelo estudo da figura mas tão desastrosamente que, ao partir desse tempo, os artistas se nos mostram pretensiosos, frios, amaneirados. Resultou disso a formação completamente inútil do segundo período da arte,

o *Movimento*; pois que, apesar do grande número de artistas recém-chegados ao país, nenhum caráter definido tomaram as obras feitas durante esse tempo. A academia de Belas Artes tratando de reunir algumas obras dos artistas desse e de posteriores períodos, catalogou-as sob o nome genérico de “Escola Brasileira”! Parece incompreensível semelhante classificação. Os pintores do período Movimento inspiraram-se na Bíblia, na mitologia e na história antiga, quando o povo, que nesse tempo era formado, como hoje ainda é, de partes heterogêneas, quero dizer, de raças diferentes, emancipando-se apenas do jugo metropolitano, não tinha a fé fervorosa, o fanatismo enraizado do espanhol sob Filipe II, para oferecer a seus artistas essa fonte de inspiração nem fora, no princípio da sua existência, educado na idolatria para possuir tradições mitológicas.

Onde a vida dos nossos tropeiros, a representação das cenas de roça, da existência das fazendas, dos costumes dos escravos? Onde os assuntos da nossa história, aqueles assuntos que mais intimamente nos falam da formação da nossa pátria, os episódios da independência, a revolução de Tiradentes? Inúteis indagações. Conclui-se, pois, que a esta arte faltam – feição nativa e originalidade, primordiais qualidades para a fundação de uma escola³¹.

Assim conclui Gonzaga-Duque, expressando o seu descontentamento com a ausência de uma verdadeira intelectualidade brasileira que pudesse pensar a arte como representação da nossa própria cultura, a orientando para uma independência de seu próprio valor.

Essa forma de apreensão do mundo do seu tempo foi esboçada, literariamente, no único romance que publicou, *Mocidade Morta*, em 1899 e que é considerado um dos raros exemplos do Simbolismo brasileiro. Nele Gonzaga Duque expressa a sua concepção de artista, desvinculado das regras acadêmicas e buscando novas formas de manifestação do campo estético. O personagem Camilo Prado, crítico de arte como Gonzaga Duque, junto

³¹ Id., págs. 258/259.

com seu grupo de amigos, proclama total rebeldia às convenções impostas pelas escolas; liberdade para criar é o princípio que parece reger a vida desses boêmios inconformados com o seu cotidiano mediocrizado pela ausência de um viés verdadeiramente crítico de seus contemporâneos.

A própria adoção do movimento simbolista já significou uma quebra de paradigma, se atentarmos para o seu significado em termos da alteração do próprio modo de encarar o objeto de arte. No lugar das fórmulas prontas, entrava, com o Simbolismo, uma nova crítica, mais solta, sem as amarras convencionais, uma nova forma de enxergar e de apreender historicamente a arte.

Lúcia Regina Prado, em dissertação para mestrado pela PUC/RIO, analisa da seguinte forma esse novo papel assumido por Gonzaga Duque:

Seguindo uma concepção baudeleriana de entrega a *poesis* nosso crítico não está interessado em apresentar uma “explicação” da obra, num caminho seguro de interpretação e análise, guiado por princípios previamente estabelecidos. Se coloca numa posição significativa para o cumprimento da crítica na sua acepção moderna: o lugar de espectador. Pode assim, estabelecer um embate livre e desinteressado com a obra de arte, num diálogo entre obra-crítico-leitor, um diálogo “entre subjetividades”. Constrói, então, um texto onde afirma este caráter opinativo, colocado como resultado das reflexões daquele que se entrega à arte como mistério a ser vivido e não desvendado³².

³² PRADO, Lúcia Regina Senra da Silva. *Gonzaga Duque: a modernidade crítica da arte dispersa*. Rio de Janeiro: PUC, 1995, pág. 5.

Esta visão do crítico como tendo uma postura moderna, rompendo com uma acepção de arte naturalista e orgânica, é bem apropriada para definir o papel de Gonzaga Duque e a sua luta para ampliar o círculo de pessoas imbuídas do novo espírito. Mais adiante a mesma autora nos diz o seguinte:

O crítico aqui não é o que mostra o caminho reto e evidente de uma apreensão positiva dos objetos com os quais se depara, submetendo-os aos imperativos de um pensamento sistematizado que os encadeia a partir de uma lógica exterior, mas sim aquele que aponta o “enigma”³³.

Desconfiar das fórmulas prontas, dos esquemas pré-concebidos e penetrar no múltiplo e inusitado universo da imagem, suas evocações espaço-temporais, sua tênue fronteira entre sonho e realidade. Ser capaz de perceber as enormes possibilidades oferecidas ao mundo da arte para se manifestar quando desamarrada dos conceitos utilitaristas; ser portadora do “enigma” que, de forma atávica, perpassa a história da arte e é decifrado pelo novo crítico. Gonzaga Duque pode assim se alinhar ao pequeno grupo de pessoas que, no final do século XIX, comungam idéias semelhantes as dos poetas da modernidade Baudelaire e Mallarmé. Este é um fato significativo se pensarmos o quanto ambos permaneceram no limbo literário em seu próprio país, como perversão de estilo e idéias.

Qualquer análise do trabalho de Gonzaga Duque, por mais superficial, redundará, inevitavelmente, na constatação de sua melancólica dificuldade em conviver com os seus contemporâneos. E não poderia ser diferente para quem ostentava um perfil de crítico com

³³ Id., pág. 5.

tal autonomia e espírito provocativo. Incitar os artistas que ele acreditava possuírem reais possibilidades de manipular o novo, era uma tarefa cotidiana e incansável. Argan considera a tarefa desta crítica como fundamental para o próprio desenvolvimento da arte em qualquer país:

O crítico, que não só participa dos movimentos artísticos contemporâneos como os promove e os estimula, é uma presença necessária no seio das “vanguardas”; e é significativo que se trate quase sempre de um homem de letras que, como líder da cultura, sustenta a necessidade da transformação estrutural e funcional de todas as atividades artísticas³⁴.

A obra de Gonzaga Duque tem esse caráter de insistir na busca constante dos caminhos que permitam a mudança e o encontro de uma linguagem que traduza os anseios por uma arte liberta de condicionamentos sociais ou políticos, mas que faça parte do seu contexto espaço-temporal; podendo até espelhar a esfera sócio-política, sem contudo se submeter às leis do mercado. Gonzaga Duque pensava em uma arte que transmitisse o sentimento da nossa terra sem, necessariamente ter que agir de forma didática.

No livro *A estratégia do franco atirador*, Vera Lins compara a atuação de Gonzaga Duque com artistas que representaram uma verdadeira reviravolta nas concepções estéticas da virada do século, como Klimt, Kokoshka, Gauguin e mesmo Duchamp. Em seu arrazoado ela diz o seguinte:

Essa abertura para o que significa a desordem no espaço cultural da modernidade lhes possibilitou uma profunda visão crítica da ordem que lhe fora implantada.

É também essa abertura que marca o pensamento e a arte de Gonzaga Duque. Está no seu diário, nos contos, nas crônicas, no romance, nos artigos de

³⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993, pág. 138.

crítica de arte. É ela que lhe permite entender Belmiro de Almeida e outros, como Castagneto e Visconti, e torna-o um modernista, anterior às vanguardas³⁵.

O instrumental do crítico, sua metodologia, embalada pelas concepções simbolistas, permitiu um olhar sobre o objeto que escapava ao pensamento formalista, extrapolava os cânones e permitia o privilégio de uma visão prospectiva, possivelmente tornando-o “um modernista, anterior às vanguardas”. O fato de não poder ser considerado como um crítico nacionalista não contraria a idéia de que seu trabalho primou pela preocupação com a excelência dos resultados obtidos pelas obras de alguns dos nossos artistas, o que significaria projetar nossa produção artística no meio internacional. Tadeu Chiarelli, na Introdução ao livro de Gonzaga Duque afirma exatamente essa posição:

Gonzaga Duque numa história da crítica de arte no Brasil, deve ser visto não como um crítico nacionalista (...), mas como um profissional que com o passar dos anos percebeu que o desenvolvimento da cultura de uma nação está sempre comprometido mais com a qualidade das obras realizadas por seus artistas do que propriamente pelos temas escolhidos para essa produção³⁶.

Para Gonzaga Duque ser artista, em seu mais perfeito sentido, é buscar, através de um grande esforço de pesquisa, a forma capaz de exprimir a subjetividade e ao mesmo tempo estar conectada com todo o movimento do seu tempo - o substrato social que nos

³⁵ LINS, Vera. *Gonzaga Duque, a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, pág. 42.

³⁶ ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. Op. Cit., págs. 50/51.

aninha em uma identidade anônima, porque subjacente ao nosso comum espaço cotidiano. Este nos parece seu traço mais moderno: a compreensão de que a arte se adjetiva como brasileira, não porque reproduza aspectos da nossa natureza ou cultura; mas, porque é capaz de se comunicar por uma linguagem própria, intercambiante na alteridade artista-objeto-público.

Neste ponto necessitamos revisitar alguns conceitos já trabalhados e organizá-los de modo que se torne mais compreensível essa figura inquieta – e por isso mesmo aparentando muitas vezes um caráter paradoxal – que foi Gonzaga Duque. Em vários momentos o apresentamos como defensor irresoluto da temática como catalisadora para a configuração de uma verdadeira arte brasileira e agora concluímos este capítulo afirmando que a busca de uma forma pessoal de comunicação é que deveria, segundo ele, prevalecer. Para entendermos essa aparente dicotomia, temos que refletir sobre dois pontos: primeiramente, reforçar a questão da temática significava estar avançando o olhar para questões que serviam de canal para a apreensão subjetiva do real, exercitando a visão do artista no sentido de procurar expressar os sentimentos que latejam na epiderme do seu tempo. Belmiro de Almeida é um bom exemplo, pois quando retrata em *Arrufos* a briga de um casal ele está resvalando para uma linguagem que busca exprimir emoções que até aquele momento pareciam atitudes de alcova, secretas, indecifráveis, enigmáticas esfinges do cotidiano. É a psique, o inconsciente, invadindo os salões de arte.

O segundo ponto diz respeito à própria capacidade de Gonzaga Duque em seguir as transformações de seu tempo e de acompanhá-las, reavaliando suas premissas ou acrescentando novos elementos ao seu campo teórico. Nesse sentido fica fácil compreender que a questão do tema possa ter tido sua importância diminuída para dar lugar a uma

questão que passa a ser prioritária em seu pensamento: a necessidade de construção de uma linguagem que personalize o artista e o conjunto da arte brasileira.

O que parecia se manifestar como paradoxal, visto agora no prisma dessa nossa análise, se apresenta como um fato de grande coerência e que reforça o caráter lúcido e determinado do pensamento de Gonzaga Duque. Ele sabia exatamente a direção que estava tomando e demonstrava muita confiança na sua caminhada.

4. ARTE E PESQUISA: A BUSCA DE UM NOVO TEMPO – ANGYONE COSTA

Como episódio, a passagem do Império para a República foi quase um passeio. Em compensação, os anos posteriores ao 15 de novembro se caracterizaram por uma grande incerteza.

Boris Fausto³⁷

Gonzaga Duque irrompeu um processo que assumiu um caráter irreversível e que, mesmo após a sua morte, continuou se intensificando através de caminhos variados, com idéias que pareciam ora avançar, ora retroceder na direção do novo.

Com a finalidade de identificar uma outra voz que se manifestou também sobre os rumos da arte brasileira naquele período, resolvemos trazer para o centro da nossa discussão o livro do jornalista Angyone Costa, *A inquietação das abelhas*, editado em 1927.

O autor nasceu em Natal, em 1878 e morreu no Rio de Janeiro em 1954. Além de jornalista, foi também arqueólogo, escritor de arte e professor. Ainda muito jovem foi residir no Pará, onde se formou, transferindo-se mais tarde para o Rio de Janeiro, dedicando-se então ao jornalismo e exercendo as funções de conservador e professor no Museu Histórico Nacional, em cujo curso de museus lecionou vários anos arqueologia brasileira. Foi também membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e do Instituto

³⁷ FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995, pág. 245.

Português de Antropologia. Além do *Inquietação das abelhas*, publicou ainda: *A ilha da Páscoa no caminho das migrações americanas*, em Revista Brasileira (1934); *Introdução à arqueologia brasileira* (1934); *Etnografia e história* (1939); *Civilizações pré-colombianas no Brasil*, em Revista de Geografia, Buenos Aires (1935); *Arqueologia geral* (1936); *Migração e cultura indígena* (1939); *Roteiro do Andes* (1940) e também alguns ensaios apresentados em congressos nacionais e americanos, onde predominam os temas no âmbito da Arqueologia e Antropologia, especialmente no tocante à cultura indígena americana. Já vislumbramos aqui uma diferença significativa com Gonzaga Duque, pois Angyone não teve a mesma dedicação exclusiva ao campo da arte, cujo interesse foi dividido com suas pesquisas etnográficas, o que, sem dúvida, não descarta a importância de suas descobertas no plano da arte indígena.

É um livro bem interessante este que nos legou Angyone Costa, com um caráter jornalístico e de paciência artesanal, pois foi fruto de uma série de entrevistas feitas pelo autor, publicadas na imprensa e reunidas depois nesta obra. Percebemos nela uma clara divisão: a Introdução, em que o autor revela sua opinião sobre arte e sobre os artistas entrevistados; e depois o livro em si, onde ele deixa fluir a opinião de cada artista. Ambas representam uma análise muito proveitosa do senso estético de uma época, por isto optamos por apresentar as principais questões trazidas por Angyone Costa na Introdução e depois destacar algumas declarações mais pertinentes ao objetivo deste nosso trabalho.

Ele começa definindo o que entende por arte. Em sua opinião ela é reflexo do seu tempo, por isto a técnica evolui com a expressão. Cada época tem a sua forma própria de

enxergar o mundo e os meios de interferir sobre ele ou de representá-lo. Conforme ele próprio declarou:

O artista tem de evoluir, pintar ao seu tempo, esculpir de acordo com o sentimento do dia, gravar no bronze emoções de agora, projetar edificações compatíveis com as exigências atualizadas da vida. A função cerebral não deve parar na cópia vulgar, diminuindo a força criadora do pincel e reduzindo-o a simples lente fotográfica, a renovar os mesmos motivos que, cinco séculos continuados, de artes plásticas, banalizaram.

Há, com efeito, uma forte modificação de valores e a pintura e a estatuária, preferencialmente, como expressões plásticas reveladoras de alta sensibilidade, não podem parar no ritmo que acelerou a inteligência dos artistas de cinquenta anos atrás.

O mundo lateja, contemporaneamente, numa ansiosa pesquisa. Todos os pendores mobilizados pela inteligência se movimentam em efervescência mais aguda do que a que caracterizou a Renascença, considerada a época de ouro das artes plásticas. Não é possível, pois, que só as artes em nosso país estacionem perante a evolução que se opera no mundo e modifica, nas suas fontes, os elementos componentes da sensibilidade humana. Sentimos, pelo contrário, que a arte brasileira se agita, e constrói, e edifica, plasticizando-se, rigorosamente, dentro do ritmo movimentador do pensamento moderno.

Todos os povos trabalham³⁸.

Esta opinião é a expressão de uma tendência nova de encarar a produção de arte, como se fosse mesmo uma evolução da linha de pensamento que Gonzaga Duque já havia manifestado em suas crônicas de jornal ou mesmo em seu romance *Mocidade Morta*. A existência de uma usina de idéias que se movimenta independente de possíveis imposições acadêmicas, em plena década de 20 no Rio de Janeiro, parece se contrapor ao argumento,

³⁸ COSTA Angyone. *A inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro: S.N., 1927, pág. 11.

um tanto simplista, de que São Paulo seria a sede de todo pensamento modernista, enquanto na cidade do Rio de Janeiro estariam entrincheiradas as forças conservadoras, alinhadas na Academia Nacional de Belas Artes.

Angyone Costa deixa claro que sua atuação como crítico de arte tem como base essas idéias, e é a partir delas que ele se instrumentaliza para tecer seus comentários sobre a produção dos artistas seus contemporâneos e que farão parte das entrevistas. Suas declarações são bem incisivas, não poupando ninguém que fuja de sua concepção de como deve atuar um artista que preze a sua missão no plano do *pensamento moderno*.

O primeiro a ter o trabalho avaliado foi Rodolfo de Amoedo, a quem ele considera brilhante na mocidade, mas que teria sofrido um processo de lamentável decadência após o seu regresso ao Brasil, pois não teria dado continuidade aos seus estudos de evolução estética. Ao falar de Henrique Bernardelli ele o compara com Amoedo, afirmando que Bernardelli não conseguiu atingir o brilhantismo do autor do *Último Tamoio*, mas teria tido uma superioridade ao manter uma coerência em sua trajetória de artista, com obras que conseguem atingir uma concisão estética apreciável.

Antonio Parreiras foi bastante elogiado mas recebeu também uma ressalva: falhou ao sair do gênero das paisagens e tentar outros temas, pois embora não chegasse a ser um artista medíocre nesses outros gêneros, perdeu uma grande oportunidade de se aperfeiçoar no segmento em que era praticamente imbatível. Nesse ponto o crítico nos pareceu cair em contradição com as suas próprias idéias, pois como o artista poderia avançar nas suas pesquisas por novas formas, sem sair do círculo vicioso de sua temática? O problema de Antonio Parreiras estava em ter mudado de gênero ou seria mesmo a falta de percepção de

outros caminhos a serem trilhados? E aqui retomamos as próprias palavras já citadas de Angyone: *O mundo lateja, contemporaneamente, numa ansiosa pesquisa.*

Eliseu Visconti é considerado por ele um artista de enorme importância para a evolução da arte brasileira, entretanto, já senil à época desta obra, teria, como Amoedo, entrado em decadência, o que deixava o autor muito ressentido, pois era um mestre de grande estatura e que sempre procurara, incansavelmente, o novo, tendo inclusive estabelecido novos parâmetros para a nossa arte. Isto pode ser confirmado nas próprias palavras de Angyone:

Vejamos agora Visconti. Elyseo d'Angelo Visconti teve durante alguns anos atrelado ao seu carro de triunfo a admiração do Brasil. Merecia-o. Era um renovador, um criador, um insatisfeito, dentro dos largos horizontes de sua arte clara e harmoniosa. (...) Mas, sem desatenção pela formosa capacidade do mestre, convém reconhecer que não está longe o momento do declínio, de que alguns dos seus quadros atuais apresentam o traço triste, da fria confirmação. *Sotaque baiano* e algumas de suas mostras de agora, estão longe do *Samothrace*, do *Beijo*, do retrato magnífico de Nicolina Vaz. Não queremos provocar o derrotismo em torno do mestre aureolado; mas em boa ética este livro não pode deixar de assinalar, com melancolia, o momento delicado que Visconti está vivendo³⁹.

Mais adiante ele procura fazer uma apreciação geral desses artistas, em que ele é bastante severo com relação aos seus trabalhos mais recentes:

Desse grupo notável de pintores vivos da mais velha geração brasileira, é possível tentar, numa síntese, o quadro comparativo seguinte: Rodolfo Amoedo é a decadência; Pedro Alexandrino banalizou-se;

³⁹ Id., pág. 14.

Bernardelli e Parreiras pararam; Visconti, o mais avançado de todos, e sensivelmente mais moço que os outros, se atira a uma luta formidável, para não desmerecer das conquistas de poucos anos atrás. Este conceito poderá ser atacado pela rudeza com que o seu autor o divulga; mas não tem a intenção de diminuir a nenhum dos grandes mestres que souberam constituir depois de Pedro Américo, Meirelles e Almeida Júnior, as obras de arte mais belas de que se orgulham os nossos museus e galerias. A nossa convicção será errada, mas integralmente sincera. Não esquecer que em paisagem ninguém igualou Parreiras⁴⁰.

Nota-se aqui uma preocupação do crítico em alertar os artistas para a necessidade de manter uma postura sempre de prontidão e com a capacidade criadora em constante atividade para evitar a acomodação e uma possível atrofia do *gênio*. Um artista moderno precisa ser ansioso, inquieto, insatisfeito sempre, pois só assim ele se instrumentaliza para alcançar um novo patamar, rompendo as amarras da tradição.

Quando faz sua análise do desenvolvimento da escultura, os seus maiores elogios são para Rodolfo Bernardelli, a quem ele considera uma expressão não apenas nacional, mas merecedora de ser considerado *patrimônio da arte contemporânea*. Entre os novos ele deu destaque para Celso Antonio e Brecheret.

Entre os pintores ele faz um grande elogio a Lucílio de Albuquerque, principalmente depois de sua vinda da Europa. Georgina recebe críticas por considerá-la mais inspirada do que o marido, mas não possuindo um bom domínio técnico; mesmo assim ele termina afirmando ser ela uma grande promessa para a pintura, pois *tem sensibilidade, calor e vocação e atira-se a resolver as dificuldades da sua arte com o*

⁴⁰ Id., pág. 15.

*entusiasmo de criança. Quem assim confia em suas forças, muito poderá fazer pelas artes, Georgina e Lucilio são os nomes de mais relêvo da moderna pintura do Brasil*⁴¹.

Um grande destaque nessa Introdução foi a crítica ao trabalho de Henrique Cavalleiro, a quem considera o mais inovador de todos e a individualidade artística mais marcante do período.

O seu reaparecimento, de regresso da Europa, foi uma surpresa e uma revelação. Alguns o condenaram, pelo imprevisto dos seus tons, no meio da apatia de cores empregadas pelos pintores em geral; a maioria dos bons julgadores, todavia, aplaudia as suas audácias, reputou apreciáveis os trabalhos que ao velho senso estético de alguns repudiava. Guardando a sua personalidade, defendendo-a de maneira vigorosa, Henrique Cavalleiro logrou, porém, muito cedo fazer-se respeitar e, já hoje, o seu nome não provoca mais as restrições de que era alvo anteriormente. Henrique Cavalleiro impôs à sua maneira como objeto de muito estudo, observação e individualidade e não é exagero afirmar que a sua pintura criou aspectos novos, que os nossos artistas, se já conheciam, até então não haviam praticado. É um pintor que pinta não o que os outros pintaram, mas o que ele próprio quer pintar⁴².

Nesse elogio à obra de Cavalleiro, podemos perceber o destaque ao método utilizado pelo artista, caracterizado pela tríade *estudo-observação-individualidade*, que se atentarmos para a visão que Angyone Costa nos passou sobre como percebe a atuação de um verdadeiro artista nos “tempos modernos”, veremos que a atividade desse pintor se encaixa como uma luva nos seus ideais, o que explica o entusiasmo com que abordou a produção desse que, talvez seja o melhor representante da arte *fauve* no Brasil. Um grande

⁴¹ Id., pág. 18.

⁴² Id., pág. 20.

interesse pela pesquisa, aliada à observação pessoal do mundo à sua volta teriam permitido a Cavalleiro realizar seu trabalho de forma bastante criativa, o transformando em uma individualidade ímpar no meio artístico daquele período.

Concluindo a Introdução ele elabora uma lista com nomes de jovens artistas que considera possuidores de talento para se revelarem no meio artístico brasileiro. É interessante, hoje, encontrarmos ali o nome de Cândido Portinari.

A partir desse ponto ele abre as entrevistas ao leitor. São ao todo trinta e uma, o que em si já demonstra a impossibilidade de falarmos de todas, o que nos induz a um processo de seleção dos depoimentos mais representativos e pertinentes ao presente estudo.

Uma crítica que apareceu em quase todas as entrevistas foi com relação à Escola Nacional de Belas Artes, pois a maioria a considerava cerceadora das liberdades, mal organizada no sentido de estimular, de fato, a criação artística e ainda por cima, injusta na distribuição dos prêmios. Alguns faziam um paralelo entre a sua fase monárquica e a atual, republicana, com clara perda para a segunda, por considerar o período de D. Pedro II como sendo a fase áurea para as artes; na opinião dessas pessoas os políticos republicanos, ou não tinham tempo ou não possuíam gosto estético para demonstrar maior interesse pelas artes.

A entrevista de Visconti tem algumas passagens merecedoras de destaque. Uma de suas propostas concretas dizia respeito à questão educacional, pois ele via com muita preocupação a ausência de aulas de desenho nas escolas primárias e secundárias do país. Segundo ele, *a escola não tem procurado educar as massas, formar o bom gosto, instruir as gerações.*⁴³ Essas palavras de um artista da dimensão do Visconti parecem fazer eco em nossos dias, quando examinamos um documento tão recente como os Parâmetros

⁴³ Id., pág. 79.

Curriculares Nacionais, editado pela Secretaria de Ensino Fundamental do MEC em 1997, que no seu volume dedicado à arte nos diz o seguinte:

O ser humano que não conhece arte tem uma experiência de aprendizagem limitada, escapa-lhe a dimensão do sonho, da força comunicativa dos objetos à sua volta, da sonoridade instigante da poesia, das criações musicais, das cores e formas, dos gestos e luzes que buscam o sentido da vida⁴⁴.

Outra crítica de Visconti foi quanto a ausência de uma arte voltada para uma representação das coisas nacionais, uma arte verdadeiramente brasileira; e aqui ele acusa a Escola de Belas Artes como a principal responsável, na medida em que vive ensinando a partir de modelos importados, alheando os estudantes de sua própria realidade. Por fim ele traça uma definição de arte como sendo decorrência de seu próprio tempo, daí a dificuldade em reter o artista no interior de um único estilo, a mudança seria a principal característica do processo de criação artística, o verdadeiro artista estaria sempre usando novas técnicas, pesquisando novas formas, enfim, ousando.

Em uma linha semelhante a esta, mas aprofundando a questão da arte moderna, a entrevista com o pintor Rodolfo Chambelland tem uma passagem que merece destaque:

O verdadeiro artista é conduzido por uma força interior, que não para, na ânsia de produzir e criara melhor. Nós atravessamos, neste momento, um instante de transição. Todas as tentativas de arte futurista, que se geram presentemente, são úteis elementos determinados pelo espírito novo. O cubismo é perfeitamente honesto. Os artistas que o fazem são dignos do maior acatamento, do maior respeito. São artistas tão conscientes das suas

⁴⁴ PARÂMETROS curriculares nacionais, Brasília, MEC, 1997 (Arte, v. 6), pág. 21.

responsabilidades como nós outros e representam uma fase da viva transição, um pensamento atualizado, que não vencerá, nos moldes em que está sendo fundado, mas agitará, sacudirá, imprimirá novos rumos à arte de pintar. Dentro de alguns anos teremos alcançado, em pintura, uma nova etapa, e esta será, certamente, resultante de todas as tendências e tentativas atuais⁴⁵.

Quando nos reportamos à década de 20, com a grande rejeição da opinião pública brasileira – e mesmo a internacional – ao trabalho considerado chocante de Braque e Picasso, podemos perceber a dimensão deste discurso do Chambelland, que mesmo não adotando para si a nova técnica, a considera como fundamental para *agitar, sacudir e imprimir novos rumos à arte de pintar*. Esta consciência da necessidade de mudança, até pelo uso da expressão *instante de transição*, aponta para um meio artístico que não era propriamente conservador e sentia a necessidade de encontrar canais em que o novo pudesse aflorar.

Outra entrevista que também merece destaque é a de Henrique Cavalleiro, que faz algumas afirmações que consideramos merecedoras de atenção. Primeiro ele desabona a crítica jornalística, que considera totalmente parcial, elogiando ou demolindo a obra de um artista, dependendo da relação afetiva que estabeleça com ele; a questão da competência mesmo ficaria relegada a um segundo plano. Depois ele relaciona a ausência de uma pesquisa séria no Brasil – e que impediu que o nosso país gerasse filósofos ou cientistas de renome internacional – com as dificuldades dos artistas em dinamizarem seus trabalhos de pesquisa no campo da arte, o que possibilitaria seu próprio desenvolvimento.

⁴⁵ COSTA, Angyone. Op.Cit., pág. 97.

Pois bem. Assim como não se pesquisa em laboratórios, não temos grandes físicos, nem grandes químicos, nem grandes formadores de sociologia e moral, também não teremos, enquanto assim dirigirmos a nossa educação, grandes e autênticos artistas, porque estes são o produto das inteligências de larga capacidade, servidas pelo talento da pesquisa, do labor e do trabalho, constante e pessoal, sem o qual jamais a arte atingirá o seu desenvolvimento supremo ou ao menos poderá evoluir até criar um inovador que firme escola, se destaque e personaliza a massa⁴⁶.

Essa forma contextualizada de enxergar a evolução da arte, inseparável de um processo de crescimento do pensamento do conjunto da sociedade, e que está melhor configurado nos trabalhos de pesquisa realizados pelo país, nos pareceu bastante pertinente, principalmente se levarmos em conta o descaso com esse campo do conhecimento ao longo da nossa história, e que, lastimavelmente, ainda representa um problema mal solucionado até os nossos dias.

A última entrevista que destacamos foi a do pintor Helios Seelinger. Tendo tido uma forte influência alemã, onde uma subjetividade mística transpareceu nos seus primeiros trabalhos, esse artista, com medo de não ser bem aceito no mercado brasileiro, procurou inspiração na arte francesa, para se adequar às exigências do público, o que significou, ao nosso ver, violentar sua própria natureza de artista. Conforme ele próprio deixa claro nesse trecho de sua entrevista:

⁴⁶ Id., pág. 124.

Bernardelli dissera-me, naquele momento que, para o Brasil, a arte alemã ainda era de difícil compreensão e, por isso, julgava mais útil que eu me transportasse a Paris.

Os mestres franceses me serviriam de muito, porque lá a maneira de pintar estava mais de acordo com o sentimento brasileiro. Achei respeitáveis os conselhos do artista e segui a Paris para completar a minha educação. Perdi muito da minha maneira, aprendendo a fazer o bem acabado, o perfeito, que é tudo quanto em arte está produzindo o gênio francês⁴⁷.

Até por ser um caso extremo, serve bem como referencial de uma atitude que devia pesar no meio artístico, interferindo na produção da maioria dos artistas de uma forma ou de outra. Afinal, a questão da imposição do mercado nunca foi um problema restrito ao nosso país, pelo contrário, em algumas nações a relação consumo/produção de arte foi sempre muito mais poderosa do que aqui.

Concluindo gostaríamos de evidenciar o papel de crítico de arte do jornalista Angyone Costa no plano da concepção moderna que já havíamos estabelecido em nossa discussão sobre Gonzaga Duque. Sua preocupação em descobrir no conjunto dos trabalhos realizados aqueles capazes de provocar mudanças substanciais ou, pelo menos, apontar no sentido do novo, fica demonstrado pela série de exemplos que apresentamos no decorrer deste capítulo. Conseguimos depreender – semelhante à postura de Gonzaga Duque – um crítico atento e muito preocupado com as oscilações da nossa produção artística e insistindo sempre na necessidade de renovação constante. Por outro lado, é de se notar uma diferença de ângulo de abordagem, que creditamos na própria formação de Angyone – um

⁴⁷ Id., pág. 161.

arqueólogo – que enxerga a obra de arte mais como seu papel em um contexto de mudança; daí não ter a mesma preocupação de Gonzaga Duque com uma análise formal pormenorizada, preferindo se ater a conclusões mais genéricas, ou seja, com o resultado final do trabalho do artista. Em suas próprias palavras: *O mundo lateja, contemporaneamente, numa ansiosa pesquisa.*

5. A PERCEPÇÃO DO NOVO COMO NECESSIDADE

*Companheiros, procura o criador, e não
cadáveres; nem, tampouco, rebanhos e crentes.
Participantes na criação, procura o criador, que
escrevam novos valores em novas tábuas.*
Nietzsche⁴⁸

Um trabalho de garimpo. Extrair da bateia dos textos as informações que nos levam ao encontro da percepção do sentimento da emergência do novo, ainda no interior do velho tecido. No caminho de Zaratustra, tentar encontrar *novos valores*, mesmo que ainda não existam as *novas tábuas*, mas cuja criação parece cada vez mais próxima. Assim fizemos, mergulhamos nos textos e fomos pinçando as afirmações que nos pareceram indicativos dessa busca de um novo tempo para a arte brasileira. Algumas afirmações poderão parecer repetitivas, pois iremos buscar, de novo, declarações dos críticos já trabalhados nesta dissertação, entretanto, elas serão julgadas em um outro contexto.

Gonzaga Duque tem várias passagens no seu *A arte brasileira*, que demonstram sua inquietação com o construir uma nova relação sujeito-objeto na nossa arte. Quando ele destaca a importância de Almeida Júnior, parece ao mesmo tempo estar aconselhando e indicando a direção para os novos artistas:

(...) É o assunto que lhe comove e impressiona que vai para a tela. Não joeira, não mira e remira o sujeito, com intento de fazer bonito e parecer agradável. Nada. Há de ser a impressão que recebeu, a

⁴⁸ NIETZSCHE Friedrich W. . *Assim falou Zaratustra* . Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995 pág. 39.

cena que observou, a idéia que coordenou na sua imaginação, a causa de trabalho. Poderia escrever na porta de seu atelier, o aforismo atribuído a Alberto Dürer: *Toda preocupação da beleza é inútil na arte*⁴⁹.

A própria atenção dispensada a um artista como Dürer, que sabemos ter sido um ícone do seu tempo no que se refere à quebra de paradigmas no tratamento da arte, já nos dá uma dimensão da preocupação de Gonzaga Duque com o novo. Panofsky se referindo ao artista germânico, para enfatizar sua importância renovadora, nos diz:

Mas há algo mais importante: se as Idéias constituíam outrora a garantia de validade e beleza objetivas para as obras de arte, para Dürer o que representa seu traço distintivo é o caráter originário e inesgotável dessas idéias, que faz com que o artista possa extrair *sempre algo de novo* de seu espírito. A teoria das *Idéias*, adquirindo aqui todas as características da inspiração, põe-se a serviço de uma concepção romântica do Gênio, que reconhece o sinal do verdadeiro gênio artístico não na verdade, nem na beleza de suas obras, mas na plenitude infinita de uma criação que propõe sempre algo de único e de inédito⁵⁰.

A mesma disposição em tocar na *plenitude infinita da criação*, reaparece em Gonzaga Duque quando ele fala sobre o trabalho do paisagista alemão Jorge Grimm. À princípio ele destaca sua enorme importância por ter iniciado um trabalho, com seus alunos, de pintura de paisagem ao ar livre, quando essa atividade era ainda realizada nas salas da

⁴⁹ ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. Op. Cit. , pág. 181.

⁵⁰ PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, pág. 121.

Academia, ou seja, se pintava copiando modelos – normalmente europeus – virando as costas para a farta paisagem brasileira. Mas, segundo nosso crítico, isto não é tudo.

Jorge Grimm possui, inegavelmente, a qualidade de ver bem. Saber olhar e saber fazer. Mas entre o saber olhar e o saber sentir vai grande diferença⁵¹.

Esse olhar especial, que invoca os sentidos para abrir espaço a um novo redimensionamento da arte, parece tocar muito perto nas linhas da visão impressionista e mesmo na concepção teórica expressionista, em que a força da subjetividade do artista define a obra, muitas vezes até em detrimento da própria realidade, adulterada em nome das emoções. Determinadas declarações de Gonzaga Duque nos levam a pensar que, se ele ainda não declarara sua afinidade com a produção expressionista, isto se deve ao fato dele não ter tido a oportunidade de conhecer a obra dos artistas alemães do *Die Brücke*, organizados a partir de 1911, exatamente o ano de sua morte; entretanto sua aproximação com o Simbolismo já demonstra uma preocupação em fazer emergir o novo, como necessidade mais do que pura retórica. Sua angústia fica patenteada, quando em sua *Conclusão* ele lamenta a ausência desse espírito inovador nos artistas seus contemporâneos:

Todas as obras acusam um grande torpor intelectual, nenhum pensamento superior as veste; algumas são concluídas com enorme predileção pelo

⁵¹ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. Op. Cit., pág. 195.

acabamento e não raras com certa habilidade, mas, em essência, se nos apresentam de uma pobreza profunda⁵².

Alguns anos depois, Angyone Costa iniciou o seu *Inquietação das Abelhas*, tentando explicar as dificuldades que a arte brasileira enfrentava, a partir da análise do próprio momento histórico:

O momento é de confusão, busca imprecisa, indecisão de vontade e de valores. As letras se amesquinham numa intrincada balbúrdia de modelos que a todos os espíritos perturba; as artes se debatem à conquista de novos ideais que digam com melhor expressão da *maneira* porque o homem moderno encara o mundo⁵³.

O instante é de transição, mas as artes buscam os *novos ideais* que possam expressar os anseios pelo moderno, pelo novo. Existia, segundo Angyone Costa, todo um trabalho de pesquisa que parecia demonstrar, da parte de alguns artistas, a preocupação em expressar de maneira inovadora os novos tempos. Chega a ser mesmo, em alguns momentos, otimista, ao contrário de Gonzaga Duque. Otimista com relação a uma produção que ele acreditava estar caminhando na direção certa:

O Brasil, coerente com a sua civilização, que se processa, neste momento, por etapas avançadas, toma larga parte no debate. Este livro vale, justamente, como demonstração das idéias que ventila, e pela expressão individual que, de cada um dos nossos artistas, reproduz⁵⁴.

⁵² Id., pág. 201.

⁵³ Id., pág. 09.

⁵⁴ Id., pág. 11.

É inegável que o *Inquietação das abelhas* procura catalisar esses anseios que fermentavam como substrato social, nas galerias, na Academia, nas rodas de amigos, nas colunas especializadas dos jornais. Nesse sentido seu papel é da maior relevância para entendermos o pensamento dominante naquele início de século e esclarecermos boa parte das idéias de artistas cujos nomes continuam sendo, em sua maioria, emblemáticos para a nossa história da arte. Ao mesmo tempo vemos confirmar um desejo generalizado pelo novo; mesmo que, às vezes, o discurso pareça, paradoxalmente, passadista. Mas isto não desfigura a intenção do livro e, muito menos, desvaloriza seu caráter de revelação.

Algumas declarações dos artistas merecem ser extraídas do livro para que possamos avaliar esta afirmação. A entrevista com Eliseu Visconti tem algumas passagens bem esclarecedoras nesse sentido; quando ele fala sobre a prevalência da técnica:

A técnica, porém, em pintura, tende a evoluir constantemente. Ela é tudo na arte. É a própria arte, sua essência e alma, deve merecer ao artista todo o zelo e carinho⁵⁵.

Mais adiante Visconti fala sobre a necessidade do artista viver o seu tempo, buscando sempre novas formas de concepção da arte:

É necessário procurar estabelecer alguma coisa de novo, criar, não reproduzir somente os mesmos modelos. O espírito quer renovação e é a natureza que nos impele a esse movimento estético universal. Nela nada está

⁵⁵ Id., pág. 81.

parado. Já não estamos no tempo em que se pintava a paisagem dentro de casa⁵⁶.

A opinião de Rodolpho Chambelland, já citada no capítulo anterior, merece ser revisitada:

O verdadeiro artista é conduzido por uma força interior, que não para, na ânsia de produzir e criar melhor. Nós atravessamos, neste momento, um instante de transição. Todas as tentativas de arte futurista, que se geram, presentemente, são úteis elementos determinados pelo espírito novo⁵⁷.

A necessidade de renovação constante como forma de garantir para a arte um efetivo *status* de reveladora de um novo tempo, fica evidenciada nessa afirmação de Chambelland. Também o pintor Pedro Bruno destaca a importância dos artistas assumirem de fato o seu verdadeiro papel de criadores; fazendo, inclusive uma interação entre a arte, a capacidade criadora e o olhar dirigido para a nossa terra:

Há muita diferença entre um pintor e um artista. Executar uma bela obra onde não exista faculdade criadora, é revelar qualidades seguras de pintor, mas arrancar de si mesmo a revelação de uma obra de arte, trazendo-a até nós, é ser artista. É essa acuidade divina que nos falta ainda, não porque não a tenhamos, mas porque não a cultivamos, compondo assuntos dentro do nosso meio ambiente.

É nosso dever fazer arte brasileira e só interpretando os seus aspectos, dentro da nossa luz e do nosso temperamento, é que podemos criar⁵⁸.

⁵⁶ Id., pág. 81.

⁵⁷ Id., pág. 97.

⁵⁸ Id., pág. 106.

Para Henrique Cavalleiro a arte brasileira para encontrar seu caminho pessoal, sua linguagem própria, deveria seguir por um caminho diverso daquele que vinha seguindo até o momento, buscando a feição propriamente nacional através do estímulo à arte decorativa; ele explica:

Preocupam-se muitos, neste momento, com a formação de uma arte brasileira. Não é com a pintura, propriamente dita, que ela há de ser conseguida. Enquanto não cogitarmos seriamente da arte decorativa, base de toda a arte, não teremos arte brasileira. Fazer arte brasileira não é pintar ou esculpir motivos nacionais. É estilizar, é tirar da natureza pátria elementos de composição, que, lentamente embora, acabem por dar nascença a um tipo de arte própria e inconfundível.

À arquitetura, à pintura decorativa, à mobiliária, à cerâmica, e não à pintura propriamente, cabe a formação da arte brasileira⁵⁹.

Simplesmente fazer uso de temas nacionais não implica, segundo ele, criar uma arte nossa; o papel do verdadeiro artista deveria ser o de conseguir novas formas, inspiradas, aí sim, em nossa terra. Em nosso estudo anterior de Gonzaga Duque pudemos verificar que também ele chega a essa mesma conclusão: que mais importante do que o tema abordado era se construir uma linguagem própria em arte. Volto à pesquisa de Lúcia Regina Prado, em que ela faz a seguinte afirmação:

A indagação de Gonzaga Duque é, basicamente, por uma forma de realizar a arte que explicita a sua existência, tomando-a como uma ação fundamental, mesmo que gerada em ambiente tão adverso, tacanho, amorfo. A arte não

⁵⁹ Id., pág. 125.

pode ser instrumento de representação da realidade, exaltando as particularidades ou progressos de um povo, mas sim, ser pensada como pesquisa consciente desta realidade, onde está colocado um permanente conflito entre o desejo individual, sua força criadora, e as regras estabelecidas socialmente⁶⁰.

A questão de pesquisar temas nacionais nos pareceu recorrente e na entrevista de Carlos Chambelland ela esteve associada à defesa da busca de uma cultura propriamente brasileira nas regiões mais afastadas do eixo Rio-São Paulo, onde o cosmopolitismo ainda não tocou o meio social e por isto a influência estrangeira não se fez sentir na proporção em que atinge as grandes metrópoles. Dessa forma, para ele, uma arte brasileira se construiria com mais facilidade com os bons artistas entrando em contato com esses locais e ali encontrar as nossas verdadeiras fontes de inspiração:

O Rio e o sul do país estão muito trabalhados pela influência estrangeira, o cosmopolitismo absorveu-nos tanto, que hoje, somente no norte, se nos depara, em sua pureza inicial, o sentimento da pátria aferrado à tradição, aos costumes⁶¹.

Interessante – e paradoxal – essa forma de buscar construir o novo mergulhando na esfera das velhas tradições. É como se tentássemos encontrar o fio da meada, perdido em algum ponto da evolução histórica e pudéssemos romper o labirinto com a ajuda de Ariadne. Retroceder no tempo para adquirir energia, conhecimento de si mesmo e auto-estima e assim conseguir avançar alcançando a pretendida modernidade. Quando Oswald

⁶⁰ Op. Cit. Pág. 66

⁶¹ Op. Cit. Pág. 145

de Andrade lançou o Movimento Antropofágico não era exatamente esse percurso que ele estava fazendo? É óbvio que distinguimos as diferenças de discurso e nem é nossa pretensão emparelhar Carlos Chambelland com Oswald, mas quando este último ironiza parodiando a fala de Hamlet: *Tupi or not tupi that is the question*, ele está evocando a volta às origens primitivas e ao mesmo tempo lançando um dardo sobre a influência estrangeira na nossa cultura. Ele mesmo declarou que ao elaborar o seu Manifesto Antropófago estaria buscando “as fontes puras do primitivismo (...) para retomar a verdadeira arte”⁶². Exageros à parte, o que pensamos estar levantando nessa nossa discussão é que, mais uma vez nos esbarramos com uma certa ansiedade coletiva, no meio artístico carioca, na década de 20, com a emergência de novos padrões que pudessem dignificar nossa arte.

Na entrevista com o pintor Marques Júnior também encontramos uma declaração interessante, onde ele discute a importância de criarmos uma técnica própria:

Há necessidade de criar uma técnica brasileira, porque só assim conseguiremos personalizar a nossa arte. Enquanto a paisagem ou a figura brasileira forem pintadas com a técnica francesa não será verdadeiramente pintura brasileira. O autor é brasileiro, o assunto também o é, mas a maneira de tratá-lo é de outro. Logo necessitamos reunir esforços, pesquisar, perquirir, sem o que a tentativa será baldada, o trabalho ficará incompleto⁶³.

Novamente é a questão de uma linguagem própria que se está falando. Discutir apenas temas nacionais sem tocar na questão da forma invalidaria qualquer tentativa de renovação da arte brasileira. Daí a necessidade de *reunir esforços, pesquisar*, para descobrir

⁶² BRAVO, São Paulo. D'Ávila Comunicações, nº 8, p. 17, maio 1998.

⁶³ Op. Cit. Pág. 171.

uma verdadeira fonte de criatividade que pudesse projetar nossos artistas na comunidade internacional.

Acreditamos que, ao reunir alguns críticos e artistas da passagem do século XIX para o XX, possamos estar contribuindo para ampliar essa discussão sobre os limites, e as tentativas de rompê-los, que transcorreu naquele período e que não nos pareceu irrelevante, muito ao contrário, em nossa pesquisa conseguimos observar uma forte corrente pressionando no sentido de encontrar os caminhos que pudessem desembocar no estuário do novo.

6. CONCLUSÃO

Monet, certa vez, falando sobre a produção do artista, teria aconselhado aos novatos que esquecessem a realidade a sua volta e passassem a substituí-la por formas criadas pela sua própria imaginação. Esse posicionamento de Monet reflete claramente a sua ruptura com os padrões pictóricos que o antecederam. A realidade agora se submete à impressão subjetiva do artista e por isto ela é transfigurada segundo a sua própria ótica. As vanguardas do final do século XIX e no decorrer do século XX partiram dessa premissa impressionista para configurar o que se convencionou chamar de Arte Moderna.

Essa questão de buscar cada vez mais a expressão do indivíduo em detrimento da própria realidade é uma das marcas distintivas do processo de mudança que caracterizou a época que nós escolhemos analisar. Homem e meio – luta crescente de auto-afirmação e tentativas de se chegar a um equilíbrio, onde a alteridade possa superar as agressões de ambos os lados.

Os personagens aqui tratados – críticos e artistas – de uma forma ou de outra, foram parte integrante desse conflito e reagiram de formas variadas às pressões do seu tempo. Também não podemos esquecer que a visão da própria realidade era muitas vezes obscurecida, no todo ou em partes, pela prevalência de um discurso oficial, herdado de um trabalho historiográfico tendencioso e que influenciou sobre os seus contemporâneos, definindo

heróis e vilões, segundo o gosto dos grupos dominantes. Um exemplo recente, no âmbito dos trabalhos de revisão da nossa história, está bem representado no resgate da guerra de Canudos, que por muitos anos foi vista apenas como uma horda de fanáticos reacionários que pediam a volta da monarquia. Perceber naquele fato histórico uma antiga luta do povo do campo por justiça e acesso à terra seria inadmissível em um país governado exatamente pelas oligarquias rurais, cujo poder sempre emanou do monopólio fundiário e da exploração sobre as massas campesinas empobrecidas.

Podemos perceber que a obra de Gonzaga Duque exerceu uma forte influência sobre a crítica de arte do seu tempo, tanto no aspecto de sua descrição algumas vezes adulterada do passado, como nas orientações para o estabelecimento de uma crítica “moderna”. Seu livro *A arte brasileira* tem a força de uma grande meta-narrativa, ele foi incisivo e sua análise formal das obras do passado e do seu tempo marcaram profundamente o pensamento do final do século XIX e parte do XX. Para comprovar esta afirmação, basta atentar para o fato de que seu livro foi citado pela maioria das publicações daquele período e o seu nome era sempre indicado como referência de confiabilidade da citação. A própria divisão criada por Gonzaga Duque – Manifestação/Movimento/Progresso – foi perseguida por muitos autores, que, às vezes, só mudavam as denominações.

Consideramos, entretanto, que o conjunto da obra de Gonzaga Duque é de caráter invulgar, independente dos possíveis assomos históricos que integrem seu trabalho. Além da palavra penetrante, ele possuía a qualidade de captar aspectos pouco percebidos nas obras de arte, criando referências importantes e que apontavam para uma certa identidade na produção do artista. Até hoje fica difícil se postar em frente do *Batalha do Avaí* e não

pensar em um Pedro Américo – pelo menos no primeiro momento – como o relatado em *A arte brasileira*. E mais do que isso tudo, sua relevância se confirma pela persistência como lutou por uma produção artística no Brasil cuja qualidade fosse incontestável e que só poderia ocorrer com o estabelecimento de um firme compromisso com o novo.

Lúcia Regina Prado na conclusão do seu trabalho já comentado, faz uma referência às relações de Gonzaga Duque com o processo de produção artística, que merece ser reproduzida, até mesmo pela afinidade com a nossa análise:

Mais do que a reafirmação de um passado artístico, trata-se da consciência da precariedade da “presença” desta arte, onde a construção de um possível futuro, o encontro com a sua particularidade, só pode se efetivar no reconhecimento de sua fragilidade. A historicidade que a crítica de arte afirma se configura, então, não pela fidelidade ao passado perdido e esquecido, mas pela infidelidade e afirmação de um futuro⁶⁴.

A necessidade de mudança conduz à priorização do futuro, ficando o passado – e suas mazelas – relegado a um plano difuso. Romper as barreiras que impedem o desenvolvimento da modernidade tem como premissa o afastamento das velhas formas, baluartes tradicionais que insistem em permanecer trancando as possibilidades de renovação.

Manifesta-se de forma algo semelhante o livro de Angyone Costa. Sua linguagem, de feição jornalística, propicia um tom mais aberto e propenso a aceitar, no debate, opiniões das mais diversas. O eixo que parece conduzir todo o trabalho é a discussão sobre o processo de renovação da arte. Por este motivo *Inquietação das abelhas* foi o texto mais

⁶⁴PRADO, Lúcia Regina Senra da Silva. Op. Cit., pág. 205.

aproveitado no recolhimento de material para os apontamentos do capítulo 5 (*A percepção do novo como necessidade*). Sem dúvida, podemos detectar nos diversos discursos uma ânsia pela transformação na arte, mesmo que os caminhos apontados nem sempre coincidissem. A materialização dessas idéias se processava no mecanismo da pesquisa, o que significava estar atuando no plano de uma práxis. Tradição e inovação interagiam dialeticamente. Os sentimentos antitéticos da cautela e da audácia pareciam se cruzar na tessitura de um novo momento para a arte brasileira, em que uma linguagem atualizada pudesse dar conta das aspirações de uma boa parcela dos artistas cariocas da época. Pela leitura das entrevistas – e mesmo dos pronunciamentos de Angyone Costa – sobressai no livro uma consciência da necessidade de despertar para um novo tempo na arte.

Em um trabalho como este é interessante observar a linguagem que sinaliza o tempo abordado. Fica fácil perceber, por exemplo, que havia uma atitude generalizada de crença em um futuro que parecia promissor e que poderia ser melhor estruturado a partir de uma atuação mais ativa e, principalmente, criativa de seus contemporâneos. O tempo como uma espécie de massa a ser modelada pelas mãos dos homens, gerando formas que parecem vitrais avatares, oráculos que se projetam no caminho das musas em busca de respostas. Havia uma confiança no devir, que se antagoniza com o ceticismo deste nosso fim de século. As pessoas pareciam interessadas em provar que o fervilhar do mundo era para preparar uma boa ceia para as novas gerações. Os artistas não estavam parados – conforme Angyone Costa afirma – e as abelhas se inquietavam, buscando o mel dos novos tempos na exegese da criação artística, na pesquisa das formas, das cores, na comunicação com um público que também ansiava por renovação, mas não parecia ser capaz de juntar os pedaços

do quebra-cabeça que desenharia um projeto de modernidade que desse conta das aspirações mais íntimas de cada um.

O aspecto que nos pareceu mais revelador nesta dissertação foi o reconhecimento da existência de uma determinada linha da crítica de arte, no Rio de Janeiro, partindo de Gonzaga Duque, impulsionada pelo propósito de alcançar uma nova dimensão para a nossa arte, moderna sem dúvida e alinhada, a princípio, a movimentos internacionais, mas cobijando espaço e linguagem próprios. A forma e o alcance desses novos princípios estéticos eram, no entanto, ainda nebulosos. Um traço aqui, uma idéia que se ampliava, um sinal ali e a visão do que viria a ser se assemelhava aos pedaços soltos de um caleidoscópio, formando uma imagem diferente a cada nova incursão dos agentes desse processo dinâmico. E o trabalho então realizado também não tinha nada de estático. Na vaga da generalização acabamos nivelando um conjunto determinado de artistas em um mesmo rótulo, duro e impreciso: consideramos todos acadêmicos e assim ficamos liberados da tarefa de entendê-los melhor. Na verdade, a academização foi um processo, em que os movimentos ditos de vanguarda acabavam caindo, na medida em que suas linhas de ação fossem canonizadas pela Academia, passando a servir como fonte de estudo – e, inevitável, se transformando em novas regras. Esse fenômeno acabou acometendo o próprio modernismo, tanto aqui como nos grandes centros internacionais. Sabemos o quanto este último fato é óbvio, entretanto, mencioná-lo ajuda em nossa reflexão sobre os verdadeiros parâmetros que nortearam a produção carioca de arte. A relação entre o artista e a academia também se fazia em interação dialética e não significava sempre submissão, na medida em que o próprio trabalho acadêmico passava por transformações, às vezes até imperceptíveis, a partir das influências recebidas de muitos de seus membros. Sendo assim, quando falamos

de “academia” a que momento-cânone estamos fazendo referência? Qual era exatamente o vínculo do artista com a escola? Havia se dobrado às convenções e esvaziado seu potencial crítico-criativo? Ou estabelecia uma relação com clareza dos papéis que cada lado poderia suportar? Este é outro campo das indagações que se junta à discussão anterior realimentando todo o processo.

O que nos parece indispensável é que a discussão sobre o moderno na arte brasileira tem suas raízes espalhadas para além do tronco convencionalmente aceito - girando apenas ao redor de nomes como Lasar Segall e Anita Malfatti. O que pudemos verificar ao longo do nosso estudo, foi a existência de alguns artistas que, no mesmo tempo, também trilhavam o caminho da pesquisa, avançando na qualidade do seu trabalho, mas cujo mérito ficou esmaecido por julgamentos precipitados, ao terem sido colocados lado a lado com os eleitos, o que significou perder de vista detalhes importantes e reveladores de suas obras. Pensamos que resgatar esse espólio seria um importante passo no sentido de se fazer justiça com esses artistas, o que de resto, não significaria diminuir o peso do papel representado por Segall e Malfatti, mas sim dignificar toda uma historiografia, honrando corretamente os seus nomes.

7 REFERÊNCIAS

- ACQUARONE, Francisco. *História das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1980.
- ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max . *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALCAIDE, Victor Nieto. *La luz, simbolo y sistema visual*. Madri: Cátedra, 1993.
- ARAÚJO, Maria Valda de Aragão. *D. Pedro II e a cultura*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1977.
- AREND, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- _____. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARTE no Brasil*, São Paulo, Nova Cultural, 1986.
- AULER, Guilherme. *Os bolsistas do imperador*. Petrópolis: Tribuna de Petrópolis, 1956.
- BARATA, F. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Valverde, 1944.
- BAZIN, Germain. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

- BERGER, John. *Modos de ver*. Martins Fontes, 1987.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BOIS, Yves-Alain. As emendas de Greemberg. *Gávea*, Rio de Janeiro, nº 12, dez. 1994.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRADBURY, Malcolm, McFARLANE, James. *Modernismo – guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BRITO, Ronaldo. O jeitinho moderno brasileiro. *Gávea*, Rio de Janeiro, nº 10, 1993.
- CALLEN, Anthea. *Les peintres impressionnistes et leur technique*. Paris: Inter-livres, 1994.
- CAMPOFIORITO, Q. *Artes plásticas e ensino artístico no Rio de Janeiro , séc. XIX*. Rio de Janeiro: Arquivos ENBA, 1965.
- _____. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.
- CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- CARDINAL, Roger. *O expressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.
- CAVALCANTI, Carlos. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.
- CHASSEY, Eric de . *The impressionists.*. Paris: Scala, 1995.

- COMTE, Augusto. *Curso de filosofia positiva*. São Paulo: Abril, 1973 (Os Pensadores , v. XXXIII).
- COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro: Pimenta de Melo, 1927.
- COSTA, Lygia Martins. *Um século de pintura, 1850-1950*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1950.
- DAMISH, Hubert. Oito teses a favor (ou contra?) – uma semiologia da pintura. *Gávea*, Rio de Janeiro, [199_].
- _____. O desaparecimento da imagem. *Gávea*, Rio de Janeiro, set. 1996.
- DOERNER, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Editorial Reverté , 1978.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Funarte, 1997.
- FERRY, Luc. *Homo aestheticus*. Paris: Grasset, 1990.
- FRANCASTEL, Pierre. *O impressionismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura*. Rio de Janeiro: Tipografia Rohe, 1916.
- _____. *Galeria histórica dos pintores no Brasil*. Rio de Janeiro: Oficinas Graphicas da Liga Marítima Brasileira, 1914.

- GALVÃO, Alfredo. *Cadernos de estudo da história da Academia Imperial das Belas Artes*. Rio de Janeiro: s.n., 1958.
- _____. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: s.n., 1952.
- GOMBRICH, E. H. *Norma e forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- HISTÓRIA Geral da Civilização Brasileira, São Paulo, Difel, 1981.
- HOBBSAWN, Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HOLT, Elizabeth Gilmore. *From the classicists to the impressionists*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- JANSON, H. W. *História geral da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, v. 3.
- KRAUSS, Rosalind. Entrevista com Rosalind Krauss. *Gávea*, Rio de Janeiro, set. 1995.
- KUHN, Thomas S. *A tensão essencial*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- LACOMBE, Américo. *D. Pedro II e a cultura*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1977.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes trópicos*. São Paulo: Anhambi, 1957.
- LINS, Vera. *Gonzaga Duque, a estratégia do franco atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- _____. *Gonzaga Duque: crítica e utopia na virada do século*. Rio de Janeiro : Fundação Casa Rui Barbosa, 1996 (Papéis Avulsos, 25).
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo : Hucitec/Edusp, 1995.
- MACHADO, Roberto. *Zaratustra – tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1997.

- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo : Cultrix, 1978.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômicos-filosóficos*. São Paulo : Abril, 1974 (Os Pensadores, v. XXXV).
- MELLO JÚNIOR, Donato. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905) – algumas singularidades de sua vida e de sua obra*. Rio de Janeiro : Empresa A Noite, 1941.
- MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo : Martins Fontes, 1991.
- MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro – 1816/1994*. Rio de Janeiro : Topbooks, 1995.
- MOTTA, Edson. *Fundamentos para o estudo da pintura*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1979.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo : Ática, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1995.
- OLIVEIRA, J. M. Cardoso de. *Pedro Américo, sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1943.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo : Martins Fontes, 1994.
- POOL, Phoebe. *Impressionism*. Nova Iorque : Thames and Hudson, 1994.
- PRADO, Lúcia Regina Senra da Silva. *Gonzaga Duque: a modernidade crítica da arte dispersa*. Rio de Janeiro : PUC, 1995.
- REIS JÚNIOR, José Maria dos. *História da pintura no Brasil*. São Paulo : Leia, 1944.
- REWALD, John. *História do impressionismo*. São Paulo : Martins Fontes, 1991.
- RIOS FILHO, Adolfo Morales de Los. *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*. Rio de Janeiro : Empresa A Noite, 1941.

- RIBEIRO, J. Pinheiro. *História da pintura brasileira*. Rio de Janeiro : Leuzinger, 1931.
- RUBENS, Carlos. *As artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro : s.n., 1935.
- SÁBATO, Ernesto. *Homens e engrenagens*. Campinas : Papyrus, 1993.
- SAINT-HILAIRE, A. de. *Viagem à província de São Paulo*. Belo Horizonte : Edusp, 1978.
- SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. São Paulo: Difel, 1967.
- SERULLAZ, Maurice. *O impressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- TAUNAY, Afonso de E. *A missão artística de 1816*. Rio de Janeiro: Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1956.
- THE age of modernism – art in the 20th century, Berlim, Martin Gropius Bau, 1997.
- THONE, Peter. *Modern german art*. Londres: Penguin Books Limited, 1938.
- TORERO, José Roberto. *O chalaça*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- WALTHER, Ingo F. (org.). *El impressionismo*. Munique: Taschen, 1996 (Tomos 1 e 2).
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais de história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

Crédito da capa: da esquerda para a direita: Gonzaga Duque posando para o quadro *Arrufos* de Belmiro de Almeida; Angyone Costa retratado por Henrique Cavalleiro.