

O nascimento da crítica de arte no Brasil e sua suposta inocuidade

Caleb Faria*

Resumo: É comum associar o nascimento da crítica de arte no Brasil ao período compreendido entre a Proclamação da República e a Semana de Arte Moderna de 1922, mais particularmente à produção de Luís Gonzaga Duque-Estrada. No entanto, poucos autores relacionam essa crítica à produção artística do período. Isso decorre da dificuldade em caracterizar, de modo geral, os movimentos culturais da Primeira República, que chegam a ser apontados como inexistentes. Isto é, uma prolongação das tendências presentes no fim do período imperial. Contrariamente a essa visão, o presente artigo mostra que não há como entender a arte de um pintor como Pedro Américo, as disputas envolvendo artistas e os movimentos políticos ocorridos nesta época sem levar em conta a crítica de arte produzida.

Palavras-chave: sociologia da arte; crítica de arte; Primeira República.

* Caleb Faria é Doutor pela Universidade de São Paulo, com a tese: "Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano", defendida em 2001. Atualmente é professor do Departamento de Sociologia e Política da Universidade Federal de Santa Catarina na categoria Recém-Doutor.

O período compreendido entre a Proclamação da República e a Semana de Arte Moderna de 1922 é um dos mais obscuros na história da arte brasileira. Os pintores atuantes nessa época são normalmente vistos por seus estudiosos e biógrafos como exemplares do academismo ou como precursores do modernismo. É como se o período não tivesse uma face própria, ou é reminiscência do passado ou prenúncio do futuro.

Os pintores que tiveram forte e longa ligação com a Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro têm a sua pintura vinculada apenas à sua formação e aprendizado. Liana Rosemberg, por

exemplo, após extenso levantamento de documentos sobre Pedro Américo, muitos deles inéditos, conclui: “Cremos que o valor do pintor Pedro Américo pode ser encontrado na estrutura da composição, no domínio do espaço, no desenho apurado, na articulação das figuras na cena e sua narrativa visual, no colorido brilhante e na propriedade de sua aplicação, nos efeitos da utilização adequada de luz e sombra e na técnica cuidadosa. Princípios que, aliados aos seus estudos iconográficos e documentais, são capazes de ratificar a hipótese: Pedro Américo estabelece um paradigma do pintor da segunda metade do século XIX no Brasil que, tendo absorvido os modelos culturais e artísticos europeus, é representante do gosto e da tradição européias”.¹

Jorge Coli argumenta, em defesa de uma análise adequada a esses pintores, que “a inovação, a especificidade do fazer não eram tidos então como valores tão fundamentais como para o público de hoje. O que importava era dar conta de um programa ambicioso: menos contava a novidade individual do que a felicidade em vencer as escolhas inerentes ao projeto. Nesse contexto, a citação, a referência ao passado não são, de modo nenhum, pastichos originados pela falta de imaginação, mas um modo de mostrar como aquele elemento preexistente ressurgem numa outra inter-relação”.²

Mesmo um pintor como Benedito Calixto de Jesus, que nunca estudou na Academia carioca e que freqüentou uma escola de arte apenas aos 30 anos, em Paris, é associado ao academismo. Ao se colocar o problema da definição de um estilo para a pintura de Calixto, Dalton Sala diz “ter sido ele um naturalista, mas de um naturalismo já codificado pelo ensino acadêmico. Porém, como sua passagem pelas academias e ateliês foi curta, aproveitou dela sobretudo a técnica. Foi antes de tudo um pintor brasileiro, no sentido de amar e pintar seu próprio entorno: naturalista em sua religião com a natureza”.³

Os que escapam a esse enquadramento são apontados como pioneiros do modernismo. O primeiro a adotar esse ponto de vista talvez tenha sido Oswald de Andrade, para quem “a questão da possibilidade de uma pintura nacional foi em São Paulo mesmo resolvida por Almeida Júnior, que se pode muito bem adotar como

O nascimento da crítica de arte no Brasil e sua suposta inocuidade
Caleb Faria

¹ ROSEMBERG, Liana R. B.; Da imagem retórica: a questão da visualidade na pintura de Pedro Américo no Brasil oitocentista, tese de doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, sob orientação da Professora Doutora Ana Maria de Moraes Belluzzo, 1998, p. 207.

² COLI, Jorge; *A Batalha de Guararapes e de Vitor Meireles e sua relações com a pintura internacional*, tese de livre docência, Unicamp, s.d., p. 9.

³ SALA, Dalton; Benedito Calixto: “Memória Paulista - Fragmentos Críticos e Biográficos”, p. 91; in: OLIVEIRA, Maria Alice Milliet de; *Benedito Calixto, Memória Paulista*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1990, pp. 83 a 122.

O nascimento da crítica de arte no Brasil e sua suposta inocuidade
Caleb Faria

⁴ ANDRADE, Oswald; “Em prol de uma pintura nacional”, São Paulo, revista: O Pirralho, seção: Lanterna Mágica, 2 de janeiro de 1915.

⁵ ANDRADE, Oswald; “O futurismo tem tendências clássicas”, p. 20, in: BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.), *Estética e política/ Oswald de Andrade*, São Paulo, Editora Globo, 1992, pp. 19 a 21 (publicado originalmente em 1922 no *Jornal do Comércio*, São Paulo).

⁶ DURAND, José Carlos; *Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/19854*; São Paulo, Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, coleção Estudos, nº 108, 1989, p. 67.

⁷ CARVALHO, José Murillo de; *A Formação das Almas*, São Paulo, Cia. das Letras, 1990, p. 89.

precursor, encaminhador e modelo”.⁴ Excetuando apenas esse pintor, Oswald desfere suas críticas aos Acadêmicos, que procederiam “a imitação servil, a cópia sem coragem, sem talento que forma nossos destinos, faz as nossas reputações, cria as nossas glórias de praça pública”.⁵ De qualquer jeito, ao serem qualificados como exceções, eles não servem de parâmetro para a arte dessa época.

Esses estudos fazem parecer, portanto, que estamos diante de um vácuo estético: a definição de características mais amplas para a pintura da época parece ser impossível, assim, as personalidades ganham destaque acentuado. Essa situação parece contraditória com a intensidade das transformações no campo artístico no final do século XIX: fim do mecenato imperial, o fechamento da Academia Imperial e posterior reabertura com o

nome de Escola Nacional de Belas-Artes, o surgimento de novos museus (o Museu Paulista em 1893, por exemplo), o aparecimento de novas camadas sociais no mercado consumidor de pinturas (os barões do café, principalmente), para citar apenas algumas.

Esse descompasso entre tantas alterações no campo artístico e a continuidade do academismo é explicado pela ausência ou falência da política cultural do governo republicano. Para José Carlos Durand: “Tudo indica que os novos grupos que chegaram ao comando do aparelho de Estado, com o novo regime, não tivessem programa cultural alternativo a impor ao ensino e à prática das belas-artes”.⁶ Já para José Murillo de Carvalho, a República brasileira caracterizou-se por um fracasso de representação, “o centro da questão talvez esteja na observação já referida por Baczko de que o imaginário, apesar de manipulável, necessita, para criar raízes, de uma comunidade de imaginação, de uma comunidade de sentido. Símbolos, alegorias, mitos só criam raízes quando há terreno social e cultural no qual se alimentarem. Na ausência de tal base, a tentativa cai no vazio, quando não no ridículo. Parece-me [a José Murillo] que na França havia tal comunidade de imaginação. No Brasil, não havia”.⁷

Os acontecimentos artísticos e culturais no Estado de São Paulo, entretanto, contradizem as análises de ambos. Alguns dados a respeito de um dos políticos paulistas mais importantes da Primeira

República, Washington Luís Pereira de Sousa, mostram a existência de uma política cultural sólida, coerente e contínua. Washington Luís foi vereador e intendente em Batatais. Foi eleito deputado estadual para o triênio 1904-1906. Foi secretário da Justiça e Segurança Pública de São Paulo, prefeito da capital, presidente do Estado, senador e presidente da República de 1926 a 1930. Foi também historiador, e usou esse seu conhecimento em vários projetos culturais ao longo de sua carreira: mandou publicar as atas da Câmara Municipal de São Paulo em 1914; organizou um álbum comparativo de fotografias de São Paulo, publicado em 1916; indicou Afonso d'Escragno Taunay para o cargo de diretor do Museu Paulista em 1917 e deu amplo apoio aos seus projetos de pesquisa, à construção de um acervo iconográfico para o museu e a publicações em diversas áreas, com destaque para a história do Estado. A correspondência entre a diretoria do Museu Paulista e Calixto revela ainda que Washington Luís solicitava que Calixto o acompanhasse nas visitas a antigos sítios históricos, chegando a ordenar a restauração do Santuário de Nossa Senhora da Conceição, em Itanhaém.

A trajetória de Washington Luís não poderia ser concebida independentemente da elaboração, implantação e sucesso de grandes projetos culturais ao longo de sua carreira. Assim, embora concorde com as objurgações de Jorge Coli àqueles que teimam em procurar na arte acadêmica os valores do modernismo ou do impressionismo, a originalidade tão cara à arte moderna, é preciso considerar, por outro lado, que colocar toda a determinação da produção pictórica do final do século XIX no que foi a academia também se revela insuficiente, pois sugere uma inércia que nitidamente não houve. Ao contrário, uma carreira de sucesso no partido republicano provavelmente implicava um conhecimento e investimento consideráveis no campo artístico cultural.

Já que não se pode falar em ausência de uma política cultural, seria o caso, então, de que o academismo sobreviveu à custa da falência da política cultural implantada com o novo regime? Também não me parece que seja esse o caso. A tese de que os símbolos, alegorias e mitos não encontraram raízes no terreno social engendrado com a República parece-me apoiar-se na evidência

O nascimento da crítica de arte no Brasil e sua suposta inocuidade
Caleb Faria

O nascimento da crítica de arte no Brasil e sua suposta inocuidade
Caleb Faria

⁸ Nascido em 1863, Gonzaga Duque foi fundador e colaborador de várias revistas no Rio de Janeiro (Guanabara, Gazetinha, Revista da Tarde, A Semana, Fon-Fon, e outras). Publicou ensaios sobre arte, contos e um romance. Faleceu em 1929 quando exercia o cargo de Diretor da Biblioteca Municipal do Rio de Janeiro.

do vazio no qual caiu uma determinada formulação desses elementos, mas que não pode ser generalizada senão após uma consideração mais ampla do campo artístico.

A ausência de uma “comunidade de sentido” – retomando a expressão usada por José Murillo de Carvalho – na República faria com que os sentidos estivessem presos à comunidade precedente, resultando na sobrevida do academismo. A evidência, nesse caso, seria o descompasso entre a fragilidade da posição acadêmica, pois seu grande suporte no campo político, o imperador, estaria exilado, e a falta de inovação estética. Um dos exemplos mais constantes da distância entre a pintura dita acadêmica e os movimentos ou exigências de inovação estética, na República, é a falta de repercussão que as críticas de Gonzaga Duque⁸, tido como o primeiro crítico de arte brasileiro, teriam tido no campo artístico.

É verdade que alguns estudiosos mostraram a influência decisiva que o crítico exerceu em determinados pintores, porém, no geral, não reavaliam a sua opinião de que a época é marcada por um prolongamento do academismo e de que a crítica de Gonzaga Duque é descabida ou imprópria para os acadêmicos, incidindo uma cisão temporal inexistente entre os chamados conservadores e os precursores, como se as tomadas de posição dos pintores e do crítico não fossem relevantes para o entendimento das tomadas de posição de seus concorrentes no campo artístico. Deixam, assim, de considerar qualquer relação entre os considerados ainda acadêmicos e os tidos como modernos antes do tempo, antes do advento do modernismo. Reportam-se ao passado para entender os acadêmicos e ao futuro para justificar, noutros, a qualidade de precursores.

É o caso, por exemplo, de Jorge Coli, quando desqualifica a crítica que Gonzaga Duque faz a Pedro Américo em *Mocidade Morta* como moderna: “No que concerne às ‘cópias flagrantes’, as observações são injustas e as verdadeiras referências vão bem mais longe do que os quatro pintores citados. Interessa-nos, agora, essa exigência de originalidade, de novidade: Gonzaga Duque, precocemente no que concerne às luzes brasileiras, posta-se num excelente ponto de vista – o da pintura do futuro, aquela que vingará. Tem, portanto, a mesma posição mantida ao longo do século XX pelo gosto e pela crítica esclarecidos. Mas é ela, justamente, que o

impede de ver em *A Batalha de Avaí* um quadro admirável que se insere brilhantemente num procedimento pictural característico do século XIX, procedimento que, em 1900, quando o livro foi publicado, realmente se extinguiu, dando lugar a uma nova arte. As grandes batalhas de Meireles e Américo não são, entretanto, apenas resíduos caducos de uma tradição morta – no momento em que foram feitas correspondiam a correntes culturais ainda vigorosas”.⁹

Jorge Coli defende, como procedimento metodológico, que se deve “buscar nas obras e nos momentos artísticos o seu passado: os criadores dos quais eles derivaram servem-lhes de raízes”.¹⁰ Coli realiza de maneira primorosa aquilo que se propõe, porém, desprezar totalmente o “moderno” também pode impedir uma apreciação adequada de certas características da pintura de Pedro Américo e das críticas de Gonzaga Duque. Assim que a posição moderna passa a existir no campo, mesmo que potencialmente, ela passa a ser um elemento novo e importante que não poderia ser desprezado por Américo.

Não estou me referindo apenas à absorção genérica e imprecisa de algumas escolas modernas pelo academismo. É sabido que, “apesar de a doutrina acadêmica ter se tornado obsoleta com o advento do romantismo, ela sobreviveu ao longo de todo século XIX, na medida em que, mantendo o seu corpo teórico mais ou menos intacto, adaptou-se em sua forma externa às novas tendências estilísticas que se sucediam ao longo do século”.¹¹ Estou me referindo a tomadas de posição específicas e sugerindo que elas só podem ser compreendidas plenamente se for incorporada na análise o embate direto e imediato entre pintores, críticos, mecenas e público de várias posições, formando um quadro completo do campo artístico.

Ampliando um pouco o nosso escopo de análise, encontraremos um problema mais complexo do que uma crítica moderna. Gonzaga Duque já se havia referido a Pedro Américo antes da passagem citada por Jorge Coli. *Mocidade Morta*, na verdade, caracteriza um segundo momento da sua opinião sobre o pintor. Inicialmente, o crítico louvou em termos exacerbados a tela *A Batalha de Avaí*, de 1877, chegou a apontá-la, em *Arte Brasileira*, publicado em 1887, como a maior obra de arte já produzida no Brasil: “Observemos atentamente,

O nascimento da crítica de arte no Brasil e sua suposta inocuidade
Caleb Faria

⁹ COLI, Jorge, op. cit, p.10.

¹⁰ COLI, Jorge, op. cit, p.11.

¹¹ MATTOS, Claudia Valladão de; “Algumas Palavras acerca do Texto ‘O Brado do Ipiranga’ e de Sua Ligação com a Tradição Acadêmica”, p. 128; in: OLIVEIRA, Cecília H. de Salles e Mattos, Claudia Valladão de; *O Brado do Ipiranga*, São Paulo, Edusp, Museu Paulista e Imprensa Oficial, 1999, pp. 119 a 132.

O nascimento da crítica de arte no Brasil e sua suposta inocuidade
Caleb Faria

¹² ESTRADA, Luís Gonzaga Duque; *A Arte Brasileira*, Campinas, Editora Mercado das Letras, 1995, pp. 152 e 153.

¹³ SILVA, Bethencourt da; “Bellas Artes”, in: *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, N. Midosi Editor, Tomo II, 1º ano, outubro e dezembro de 1879, p. 441.

sem prevenções, sem malignidade, a obra de Américo. E nesse grande quadro, a que chamaram confuso e incompreensível, veremos em cada rosto uma expressão particular que em uns e outros se traduz, por uma magia inigualável, em ódio, em vingança, em coragem de bruto e em coragem de herói, em dor, em grito, em desespero, em ânsia, agonia, em temor, em infâmia, e em todas as alternativas dos sentimentos e dos instintos humanos, num momento como aquele que serviu de assunto ao artista. No preto e no roxo há notas plangentes, gemidos de moribundos, sombras misteriosas, a morte, o esfacelamento, o nada. (...) há de se verificar uma personalidade, um artista febricitante, emocionado pela grandeza do assunto”.¹²

Esse profundo disparate não pode ter as suas conseqüências minoradas na produção artística. Nenhum pintor poderia permanecer incólume a tais extremos. O caso ganha dimensão maior e mais clara no contexto da famigerada exposição geral da Academia Imperial de Belas-Artes de 1879, na qual foi exposta a tela citada por Gonzaga Duque, *A Batalha de Avaí*. A crítica dividiu-se em pólos por conta dessa exposição: de um lado, os partidários de Pedro Américo, que tiveram em Gonzaga Duque seu melhor intérprete; do outro, os partidários de Vítor Meireles, amparados na e pela Academia, e que nessa exposição exibiu *A Batalha dos Guararapes*.

A posição da Academia era radicalmente oposta à de Gonzaga Duque. As letras de Bethencourt da Silva são as que traduzem de maneira mais precisa as diferenças entre Américo e os acadêmicos, para ele, essa tela é “uma produção de segunda ordem, fraca em estética, deficiente em composição, duvidosa ou exagerada no colorido, incorreta no desenho e errada na perspectiva”.¹³

Os termos da crítica a Vítor Meireles, tanto elogiosa como depreciativa, podem ser sintetizados na sua própria defesa: “Na representação da Batalha dos Guararapes não tive em vista o fato da batalha no aspecto cruento e feroz propriamente dito. Para mim, a batalha não foi isso, foi um encontro feliz, onde os heróis daquela época se viram todos reunidos. (...) Os episódios, por mais pitorescos e característicos de uma batalha, cujo fim fosse tão-somente

representar a destruição ou o extermínio de uma raça pela outra, não poderiam, na tela dos *Guararapes*, contribuir senão para excitar o interesse calculado pelo artista, que só cogitou de chamar atenção do espectador sobre os personagens principais. É dessa subordinação rigorosa na distribuição dos episódios e sua relativa importância que resultam sempre, num painel, o caráter de grandiosidade, a simplicidade e perfeita unidade que, ainda mesmo os mais estranhos nesses preceitos de arte, jamais deixara de reconhecer como indeclinável, e que me ufano de ter ali observado”.¹⁴

Como se pode ver, os acadêmicos e antiacadêmicos concordam nas suas interpretações das telas expostas: que Américo era confuso e Meireles sem movimento, ou que Meireles dominava melhor as técnicas de desenho e composição que Américo. Mattos explica a diferença entre ambos como um mal-entendido contrário aos intentos de Américo: “A recepção equivocada de seu quadro como uma obra antiacadêmica deixou Pedro Américo em uma situação bastante incômoda, pondo potencialmente em risco a própria ligação que ele tinha com o imperador, e este fato teria conseqüências para o desenvolvimento posterior de sua obra”.¹⁵ Para esta autora, o efeito que esse engano teve foi o de estimular o pintor a explicitar em telas e textos a sua “vinculação à tradição acadêmica”.¹⁶

Mattos sugere que esse equívoco decorreu, ou foi estimulado, por disputas internas pelo poder na Academia, mas que não havia uma diferença estética consistente: Américo “buscava usar de suas influências para substituir definitivamente Vítor Meireles na cadeira de pintura histórica, para a qual ele se considerava mais bem preparado, (o que) tornara a sua situação naquela instituição bastante delicada”.¹⁷ Permanece em suspenso, entretanto, uma série de perguntas ligadas a essa hipótese que precisariam ser respondidas para lhe dar sustentação: como a Academia pôde colocar-se tão radicalmente contra a pintura de alguém tão próximo ao imperador, como Américo, supostamente quando ele tentava aproximar-se ainda mais? Por que os antiacadêmicos colocaram-se ao lado de Américo e não de algum outro pintor? Seria possível que ignorassem a sua posição a favor do academismo? Como a Academia pôde, num momento em que sofria exigências de modernização e críticas

O nascimento da crítica de arte no Brasil e sua suposta inocuidade
Caleb Faria

¹⁴ MEIRELES, Vítor; apud Estrada, Luis Gonzaga Duque; op. cit. p. 171.

¹⁵ MATTOS, Cláudia Valladão de; op. cit. p. 115.

¹⁶ MATTOS, Cláudia Valladão de; op. cit. p. 117.

¹⁷ MATTOS, Cláudia Valladão de; op. cit. p. 107.

O nascimento da crítica de arte no Brasil e sua suposta inocuidade
Caleb Faria

severas, rechaçar dessa maneira uma tela supostamente tão fiel aos seus princípios? Se Américo discordava tão fortemente de como sua tela foi recebida, por que não esclareceu sua posição da mesma maneira que Meireles, isto é, manifestando-se abertamente em algum periódico nacional?

O problema dessa interpretação, na verdade, é que ela se baseia em uma definição prévia do que é acadêmico. Mattos retrocede às conferências de André Felibien (1619-1695) para esclarecer alguns pontos da pintura acadêmica. Com base nesse retrospecto, ela conclui que a tela *A Batalha de Avaí* estava certamente coerente com a melhor tradição da Academia, logo, se ela não foi recebida dessa maneira é porque houve um equívoco cuja motivação não é estética, mas de outra ordem. Chega-se, assim, à ambição de Américo em ocupar a cadeira de pintura histórica ocupada por Meireles.

O exercício de recuperar historicamente algumas características centrais para o entendimento do academismo é, certamente, bastante útil, porém, não deve obliterar possíveis flutuações nesses critérios. Não se pode congelar no tempo a medida a partir da qual os acadêmicos reconheciam e consagravam seus pares. Ainda que, segundo definições mais genéricas do que as que possam ser extraídas de um momento específico da Academia brasileira, tanto Américo como Meireles possam ser igualmente enquadrados como acadêmicos, não podemos deixar que isso nos leve ao engano de rebater os julgamentos manifestados pelos acadêmicos sobre quem pertencia ou não à sua escola naquele momento.

Definir contra a própria academia carioca o que é ou não é acadêmico pode ter algum sentido para uma história mais ampla do academismo escrita no presente, mas fazê-lo retrospectivamente camufla as redes de amizade, simpatia, as disputas, os investimentos, as possibilidades e impedimentos de ação dos agentes no campo artístico, ou seja, distorce os dados fundamentais sobre o meio social ao qual se pretende relacionar a produção artística estudada. Assim como não podemos analisar Pedro Américo ou Vítor Meireles com critérios típicos de uma produção posterior à sua, não podemos desconsiderar os efeitos da crítica que sofreram em vida, qualquer que seja sua orientação.

Em vez de tratar certas críticas como inadequadamente modernas, certos pintores como precursores, e certas tomadas de posição como equívocos, parece-me que é preciso passar a considerar que o campo artístico no final do século XIX tinha uma dinâmica mais complexa do que normalmente se supõe. Há algumas coincidências entre a posição e a carreira de Pedro Américo e as críticas que recebeu que precisam ser melhor explicadas. Já citei o fato de que a recepção das telas tem aspectos consensuais entre acadêmicos e antiacadêmicos, sugerindo que o problema não estava nas impressões causadas, ou seja, não residia em aspectos puramente subjetivos, não remetia ao “gosto”. Nem Gonzaga Duque acha que Américo é exímio na técnica e na perspectiva, nem Meireles pretendia retratar o aspecto cruento da batalha. O que se questiona é a importância e o valor de um conjunto de pressupostos da pintura e sua aplicação nas telas. Há, de fato, uma questão estética por trás da divisão das águas.

Mas as coincidências vão bem mais longe: os antiacadêmicos eram, em sua maioria, republicanos, e foi justamente no seio do Partido Republicano que Américo achou guarida nos anos subseqüentes à celexa de 1879. A próxima encomenda de Pedro Américo depois de *A Batalha de Avaí* foi *Independência ou Morte*. Aparentemente, esta tela visava enaltecer a dinastia do imperador dom Pedro II. Cecília Helena de Salles Oliveira, ao analisar documentos relativos às obras do Museu Paulista, ao contrato de Pedro Américo e também os periódicos da época, revela-nos uma situação inversa: Pedro Américo pinta a tela a contragosto dos responsáveis pela obra e, provavelmente, também do imperador.

Ao contrário do que normalmente se imagina, o pintor não foi convidado para pintar a tela, ele ofereceu-se. A recepção do arquiteto responsável, entretanto, foi de contrariedade. Tommaso Bezzi achou que Pedro Américo estava se imiscuindo indevidamente no projeto, e posiciona-se contra a utilização das verbas destinadas ao monumento na encomenda da tela. Ao que tudo indica, o imperador solidarizou-se ao arquiteto. O pintor aciona, então, seus contatos com o barão de Bom Retiro e com o barão Homem de Melo. Um forte apoio veio da parte de um periódico republicano, *A Província de São Paulo*, cuja reportagem de 22 de dezembro de

O nascimento da crítica de arte no Brasil e sua suposta inocuidade
Caleb Faria

O nascimento da crítica de arte no Brasil e sua suposta inocuidade
Caleb Faria

¹⁸ OLIVEIRA, Maria H. de S.; “O Brado do Ipiranga: Apontamentos sobre a Obra de Pedro Américo e a Configuração da Memória da Independência”, in: OLIVEIRA, Cecília H. de S. e Mattos, Cláudia V. de; *O Brado do Ipiranga*, São Paulo, Edusp, Museu Paulista, e Imprensa Oficial, 1999, p. 73.

¹⁹ AMÉRICO, Pedro; “O Brado do Ipiranga”, in: OLIVEIRA, Cecília H. de S. e Mattos, Cláudia V. de; *O Brado do Ipiranga*, São Paulo, Edusp, Museu Paulista, e Imprensa Oficial, 1999, p. 26.

²⁰ Sobre esse assunto ver: ELIAS, Maria José; *Museu Paulista: Memória e História; Tese de Doutorado*, História, FFLCH, USP, orientador: Fernando Novais, 1996.

1985 em defesa da encomenda demonstra conhecimento das linhas gerais da composição e do valor em questão. Cecília Helena sugere que o desfecho do episódio, a encomenda da tela, reforçou a posição dos “inimigos” do monumento, ou dos “republicanos, liberais e conservadores que na Assembléia Provincial, entre outros espaços de atuação, procuravam subtrair os recursos financeiros destinados às obras”.¹⁸

O investimento em Pedro Américo como estratégia para corroer as verbas destinadas a um monumento de glorificação do Império não faria sentido se a tela tivesse o mesmo caráter laudatório. De fato, a composição final da tela *Independência ou Morte* revela mais do que poderia ser encerrado num debate sobre a mobilização competente ou não dos elementos da tradição acadêmica nos moldes incorporados pela Academia Imperial. Pedro Américo ousou ao inserir a intrigante figura do carroceiro de uma maneira nada convencional. As suas dimensões, a sua posição e o tratamento tonal a ele dispensado destoam do normalmente despendido a um acessório. O texto explicativo da tela, escrito pela mão do próprio Pedro Américo, sugere que aquele carroceiro representa o paulista¹⁹. Trata-se de uma versão idealizada do tropeiro, ou do caipira. Pedro Américo quis integrá-lo à cena, à história do Brasil, definir-lhe um papel. É certo que ele não é uma personagem ativa, mas talvez seja justamente por não poder retratá-lo na comitiva, entre os soldados, ou em alguma outra posição mais desejável, que ele tenha preferido exagerar no destaque dado ao acessório.

Esse detalhe não é de pouca monta. Essa era a primeira vez que um paulista era retratado em uma tela histórica de tais proporções. Sem dúvida, isso representou muito para um Estado que estava tentando alçar uma posição política condizente com a sua importância econômica para o país. Parte desse empenho situava-se, necessariamente, no plano simbólico²⁰. Pedro Américo está participando, assim, da construção de uma imagem e de uma identidade paulistas que o integravam aos importantes eventos fundadores da pátria. Tarefa necessária à legitimação da concorrência e do exercício do poder político.

Não me parece coincidência ou casualidade que Américo tenha despertado a simpatia dos republicanos paulistas. Era

absolutamente impossível que São Paulo desconhecesse as críticas feitas ao pintor e também as suas implicações políticas, o seu caráter desafiador dos pressupostos acadêmicos. A posição que Pedro Américo passou a ocupar no campo artístico após a exposição de 1879 o colocava em oposição à arte produzida na academia, claramente voltada à exaltação do imperador e seu governo. A defesa que o periódico republicano *A Província de São Paulo* faz da sua contratação parece condizente, portanto, com as propriedades da sua posição no campo artístico, sendo que Gonzaga Duque teve papel absolutamente decisivo na consolidação ou mesmo criação da nova posição de Pedro Américo.

Depois de Pedro Américo, a imagem do paulista ganhou diversas versões. A mais famosa, sem dúvida, foi a que saiu dos pincéis de Almeida Júnior nas suas diversas telas sobre o caipira. O seu *Derrubador Brasileiro* data de 1879, significativamente o mesmo ano da mencionada exposição a partir da qual se digladiaram acadêmicos e seus opositores sobre os fundamentos da arte nacional. A tela, inclusive, recebeu muitos elogios de Gonzaga Duque. Em 1888 ele pinta *Caipiras Negaceando*. A paisagem de fundo é uma floresta densa em meio à qual os experientes caçadores tentam perceber os sinais da caça. Um deles é dificilmente visualizado, tal o modo como as folhagens o encobrem. O derrubador é um brasileiro típico, mas não necessariamente paulista, e os caçadores, mais do que em São Paulo, estão na mata erma e misteriosa. É apenas em 1894 que vemos um caipira em sua “casa”, com *Amolação Interrompida*, não apenas por causa da residência ao fundo, mas principalmente porque a natureza não envolve a personagem, não se apresenta indomada, e a tela não trata de uma expedição. É um retrato singelo de uma atividade corriqueira, do cotidiano de trabalho do paulista estabelecido.

Benedito Calixto também buscou representar o paulista. Uma de suas primeiras telas adquiridas pelo Museu Paulista foi *Domingos Jorge Velho*. A tela não traz data, mas consta no Relatório Anual de Atividades elaborado pelo então diretor, Hermann von Ihering, como tendo sido doada ao museu em 1903. O bandeirante é um tipo robusto, com barba branca, chapéu com a aba esquerda dobrada. A mão esquerda segura uma espingarda. O braço direito está escondido por um casaco pendurado no seu ombro. A pose e as vestes denotam autoridade e espírito destemido. Calixto está

O nascimento da crítica de arte no Brasil e sua suposta inocuidade
Caleb Faria

preocupado em aproximar o bandeirante de um chefe militar. Calixto apresenta o capitão-do-mato como uma espécie de capitão do exército, um capitão extra-oficial. O seu feito, derrotar Palmares, simboliza a destreza dos paulistas, sua habilidade e conhecimento das matas e do interior do Brasil.

As três imagens do paulista apresentam grandes diferenças, mas também refletem algumas preocupações em comum. A maneira como as trajetórias de seus autores tem sido construída, entretanto, dificulta percebê-las. De modo geral, ressalta-se que Pedro Américo e Almeida Júnior freqüentaram a Academia Imperial de Belas-Artes e foram agraciados com prêmios que lhes financiaram viagens à Europa. Pedro Américo era um dos pintores mais apreciados pelo imperador e passou sua vida entre o Brasil e a Europa. Almeida Júnior, após retornar de uma temporada em Paris, isolou-se no interior do Estado de São Paulo e ficou conhecido, como vimos, como um dos precursores da arte nacional moderna devido ao seu naturalismo de rara sensibilidade. Calixto foi um autodidata, apenas depois de adulto conseguiu freqüentar um ateliê, a Académie Julian, em Paris, onde permaneceu por apenas um ano (1884). Sua pintura já foi apontada como acadêmica, naturalista, realista, ou ainda com traços do impressionismo.

Essas trajetórias aparentemente tão díspares não devem nos fazer esquecer que todos eles estavam sujeitos a determinações comuns do campo artístico brasileiro. No que concerne à imagem do paulista, por exemplo, tanto Almeida Júnior como Benedito Calixto estavam, na verdade, sujeitos aos mesmos constrangimentos sofridos por Pedro Américo: usar os seus pincéis para colaborar com a construção da identidade do paulista e sua afirmação simbólica no cenário nacional. Ambos têm Pedro Américo como precedente, e não podiam ignorá-lo. A solução que ele alcançou era por demasiado elaborada, celebrada e admirada. Além disso, o Museu Paulista era o lugar, por excelência, de consagração de qualquer pintor atuante em São Paulo, sendo a tela de Pedro Américo seu maior orgulho. A pintura de Almeida Júnior e Calixto não tinha outra alternativa senão se inspirar e se referir na de Pedro Américo.

A crítica de arte paulista, do mesmo modo, não tinha como ignorar a crítica que a Academia fizera a *A Batalha de Avaí*. A relação com o Rio de Janeiro era estreita, pois capital administrativa

e cultural do país. As críticas que Benedito Calixto sofreu parecem mesmo dever muito ao debate carioca. Em resposta a um artigo que acusava Calixto de ser apenas um copiador da natureza, Américo de Campos Sobrinho publica, em 1890, um artigo resposta no qual defende o pintor nos seguintes termos: “É justamente a qualidade que torna para mim extremamente simpática a personalidade artística de Calixto, essa que faz dele fidelíssimo copiador da natureza”.²¹ Novamente o que está em jogo não é a impressão causada pela obra, ambos os críticos admitem um Calixto copiador. A questão é a importância e as conseqüências de copiar a natureza brasileira. O primeiro está preocupado com a observância das regras acadêmicas que interpunham, entre a observação e o resultado final, o refinado e árduo trabalho de ateliê, conforme expresso nas palavras de Vítor Meireles em sua defesa. O segundo valoriza a impressão contida na natureza, e que o artista soube captar, ou, como queria Gonzaga Duque, a verdade e a sensação do momento.

Esse detalhe tinha suma importância, pois era no trabalho de ateliê que o artista colocava à prova todos os anos de aprendizado, conhecimentos e destreza adquiridos. A acusação ou elogio da ignorância dessas regras colocavam em cheque os fundamentos da existência da academia. Não seria de espantar que a crítica paulista esperasse que Pedro Américo repetisse em *Independência ou Morte* a mesma ofensa à Academia cometida em *A Batalha de Avaí*, ao que ele parece ter correspondido na figura do carroceiro. Os caipiras de Almeida Júnior e Calixto podem ser tomados como um diálogo com a ousadia de Américo. Isso não quer dizer que eles necessariamente o admiravam ou que se viam como seus seguidores, mas que um olhar mais abrangente sobre o acervo do período que esteja desprovido tanto da necessidade da identificação de precursores como da recusa da interferência dos parâmetros modernos pode ser mais profícuo para o entendimento das relações entre os pintores, as suas soluções pictóricas e o campo político.

Não estou sugerindo uma reescrita completa da biografia dos pintores ou do crítico citados, ou negando a existência de fortes traços acadêmicos nas suas telas, rastreados de maneira tão magnífica por Jorge Coli ou Liana Rosenberg. Porém, os dados relativos ao contrato de Américo para a pintura de *Independência ou Morte*, a importância de Gonzaga Duque para a consolidação da sua posição no campo

O nascimento da crítica de arte no Brasil e sua suposta inocuidade
Caleb Faria

²¹ CAMPOS SOBRINHO, Américo; “Benedito Calixto”, in: *Correio Paulistano*, 3 de agosto de 1890.

O nascimento da crítica de arte no Brasil e sua suposta inocuidade
Caleb Faria

artístico, a semelhança entre a crítica paulista e a carioca e o envolvimento desses pintores na elaboração da imagem do paulista apontam para a hipótese de que o campo artístico comportava uma autonomia maior do que normalmente se imagina, que havia brechas na “tradição” para a manifestação de audácias e contestações, cujo entendimento é fundamental para uma análise adequada da pintura desse período e para o esclarecimento de muitos pontos na nossa história cultural e artística.

É verdade que o campo artístico era especialmente permeável a interferências do campo político, principalmente no Império, mas isso não quer dizer que as tomadas de posição estéticas estavam completamente determinadas. O campo político não era homogêneo, conseqüentemente, suas exigências aos pintores não poderiam ser monolíticas. Ou seja, ainda que exercesse forte centralização, a Academia Imperial não detinha controle absoluto sobre a produção ou sobre o gosto artísticos. As disputas entre facções do poder se manifestavam nos prêmios dos concursos de pintura, na escolha dos pintores para cadeiras vacantes na Academia e nas encomendas oficiais. O caso da encomenda feita a Pedro Américo para pintar a tela para o edifício monumento no Ipiranga ilustra bem este último caso. O pintor contou com o apoio dos republicanos, que assim podiam corroer as verbas da obra.

Em vez de uma longa seqüência de equívocos de crítica e de recepção, os dados parecem corroborar, na verdade, a hipótese oposta: a de que Pedro Américo estava de fato flertando com os antiacadêmicos e republicanos. Ou seja, não foi o acaso de uma interpretação errônea de suas telas que permitiu que ele continuasse a receber encomendas depois de proclamada a República, ou ainda se eleger deputado. O pintor devia ter uma noção bastante clara de que forças políticas antagônicas ao Império estavam se articulando e tentou garantir algum prestígio também entre elas. A filiação a facções distintas de poder era, talvez, a única alternativa de liberdade para o pintor. Parece-me mais lógico supor que Américo, ao ver que as chances de ser nomeado, por influência do imperador, para a cadeira de pintura histórica da Academia Imperial eram pequenas, resolve não se aproximar ainda mais de um líder que tinha os seus dias contados, mas tentar uma aproximação com os republicanos.

Não estou sugerindo que Pedro Américo foi um “precursor”, nos mesmos moldes que Almeida Júnior foi enquadrado. Ao alertar sobre paradigmas inadequados para a análise desses pintores, Jorge Coli soma outro risco: “É (...) enganoso construir-lhes um futuro, e adivinhar neles aquilo que não poderiam prever”.²² A idéia de uma pintura “precursora” decorre da atribuição ao pintor de uma visão além do seu presente, previsiva da inexorabilidade do futuro e em sintonia com ele. Seja por acuidade intelectual ou sensibilidade, ele estaria “fora do seu tempo”.

O que estou sugerindo é que esse raciocínio precisa ser estendido também para Gonzaga Duque. A “modernidade” não era uma exigência que faria sentido apenas no futuro, não se trata aqui de antever algo. Era contemporânea a Américo, Almeida Júnior, Calixto e outros, e exerceu influência decisiva em suas obras. Assim como não se pode tomar qualquer pintor como “precursor”, também não se pode tomar as críticas de Gonzaga Duque como adequadas a uma arte do século seguinte ao qual ele escreveu. A mudança da opinião de Gonzaga Duque sobre Américo sugere, outrossim, uma profunda sintonia com momentos específicos do campo: alguns anos depois, por ocasião da publicação de *Mocidade Morta*, Américo já não corresponderia mais às expectativas do crítico. De qualquer modo, nem Américo estava estacionado na arte acadêmica nem o crítico estava adiante de seu tempo.

A “separação temporal” entre ambos, na verdade, apenas aumenta o fosso que se construiu entre o modernismo e o pré-modernismo e acaba, com isso, reforçando uma idéia que se pretendia superar, a do “precursor”, pois dificulta o estabelecimento de nexos entre as gerações e escolas artísticas e alimenta a idéia da quebra extraordinária, repentina e isolada dos cânones acadêmicos. A falta de reconhecimento de qualquer transformação em direção à modernidade ou à atualidade, aliás, pode ser inserida como parte do discurso de consagração que o modernismo escreveu sobre si mesmo: toda e qualquer audácia recai automaticamente em torno dos seus membros, enquanto que a geração anterior seria marcada pela paralisação absoluta, apesar de todas as transformações pelas quais passou o país nos outros campos. Os modernistas ganham, assim, o papel de executores de uma missão: a de superar o marasmo e colocar as artes brasileiras a par das inovações nas artes mundiais e dos recentes acontecimentos políticos no Brasil.

O nascimento da crítica de arte no Brasil e sua suposta inocuidade
Caleb Faria

²² COLI, Jorge; op. cit. p. 11.

O nascimento da crítica de arte no Brasil e sua suposta inocuidade
Caleb Faria

Há aqui, inclusive, o risco de perda do sentido da análise numa tautologia inerte que usa alternadamente os mesmos elementos em relações invertidas de sintoma e causa: o meio cultural brasileiro seria tão pobre que não teria condições de gestar ou impulsionar inovações ou audácias, no máximo, articular impedimentos às novas escolas; a falta de audácia dos nossos artistas, por sua vez, conforma um ambiente propício ao continuísmo, pois os pintores não teriam coragem de abrir mão de suas bolsas e de seu conforto em nome de uma arte enraizada no Brasil. O papel da sociedade brasileira nesse raciocínio é o de estigma: os que querem inovar esbarram na fatalidade de estarem no Brasil; os acomodados não sofrem uma cobrança que os motive, restam os poucos heróis modernistas e os precursores.

Esse raciocínio tem obliterado algumas particularidades do pré-modernismo. O objetivo deste texto foi o de indicar alguns caminhos para análise da produção pictórica brasileira do final do século passado através da sugestão de uma revisão das relações entre os classificados como precursores e acadêmicos (incluindo tanto críticos como pintores). É o que procurei fazer ao aproximar a crítica paulista e a carioca, Pedro Américo, Almeida Júnior e Calixto. Há ligações entre eles que sugerem uma composição, um resultado estético, uma maneira de criar e apresentar personagens pictóricos, cuja elaboração não seria possível sem que houvesse um rico diálogo que envolvesse e influenciasse todos. ■

Abstract: In Brazil, the origin of artistic criticism is typically associated with the period between the Republic Proclamation and The Week of Modern Art of 1922, particularly to the production of Luis Gonzaga Duque-Estrada. However, a few authors relate this criticism to the artistic production of the period. It is a result of the difficulty to characterize the cultural movements of the First Republic, these regarded sometimes as nonexistent, that is, being just an extension of the tendencies of the end of the Imperial period. In opposition to this perspective, this article demonstrates that it is not possible to understand the work of a painter as Pedro Américo, the disputes involving artists and the political movements that took place in the time without taking into account the artistic criticism produced.

Uniterms: art sociology; art criticism; First Republic.