

Oitocentos

Arte Brasileira do Império à República

Tomo 2

ARTHUR VALLE

CAMILA FAZZI

(ORG.)



2010

Realização da Publicação

UFRRJ
CEFET-Nova Friburgo

Organização

Arthur Valle
Camila Dazzi

Projeto Gráfico

Camila Dazzi
dzaine.net

Editoração

dzaine.net

Editoras

EDUR-UFRRJ
DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no *II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX*. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

1 v.

ISBN 978-85-85720-95-7

1. Artes Visuais no Brasil. 2. Século XIX. 3. História da Arte. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. IV. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Unidade Descentralizada de Nova Friburgo. V. Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX.

CDD 709

ISBN 978-85-85720-95-7



9 788585 720957



O crítico como artista

Vera Lins



Os escritos sobre arte de Gonzaga Duque podem ser vistos como ensaios que colocam na própria forma questões estéticas como a questão da representação e questões da própria crítica. Escolhi dois textos de seu livro *Contemporâneos*, que podem ser lidos como reflexões sobre a inapreensibilidade do objeto da crítica e as limitações do juízo estético. Além de colocarem em questão a representação.

No *Salão de 1904*, o crítico se autoironiza, se dizendo um rabiscador de crônicas, para afirmar logo de início também com ironia, que os expositores são fracos - apenas habilidosos, não sabem interpretar:

Mas, se as notas, porventura justas, de um rabiscador de crônicas, habitualmente desajeitadas e pretensiosas, obtiverem atenção de alguém e da sua emissão se derivar conceito, direi que nesta exposição como nos anteriores Salões, só encontro pintores de figuras e paisagistas, porque na maneira de interpretar os assuntos e de os fixar a igualdade é quase completa, com desconto das habilidades.

Outro artigo, *O Salão de 1905*, é um texto de crítica singular na sua composição. O crítico entra nos salões a procura de uma coisa rara: imaginação. E aqui cria uma imagem para falar das imagens que vê e parece reatualizar o poema de Baudelaire “A uma passante”. O crítico que tem como obrigação escrever sobre o salão, ao entrar, depara com uma mulher desconhecida e misteriosa que o encanta e o instiga, o aturde é sua palavra. Diz assim:

No átrio, pouco distante do Gladiador, vejo passar a silhueta ornamental duma esbelta senhora, encantadoramente cingida por um costume-tailleur cor de musgo. Num gesto rápido em que a elegância se confunde com a prática, a sua estreita e fina destra, em pelica branca arrebanha a saia. Descubro a linha de escorço dum borzeguim de verniz.. Ela galga os degraus. Ao enviezar no lanço esquerdo em frente ao nicho apanho-lhe o perfil de relance. É claro. Tem a pupila negra. Negros lhe são os cabelos. [...]

E é buscando essa figura que desaparece e reaparece entre os quadros que ele vai descrevendo o que vê até que ela se vai. Isso que não encontra é personificado na desconhecida que passa e que ele vislumbra, mas não chega a conhecer. Há um ritmo no texto que alterna frases curtas

que dão a rapidez do olhar de relance, com outras longas minuciosas na descrição da figura. Incorpora um diálogo com um espectador que não entende nada do que vê e ironiza certas paisagens: as marinhazinhas com barquinhos. Quando revê a mulher, depois de falar de alguns quadros fica “desatinado, sem pensar, sem saber o que fazer”, passa para as esculturas e critica a política das encomendas. Lembra Schubert e destaca as telas de Visconti e Roberto Mendes. O que se passa entre ele e a desconhecida alegoriza a relação com a arte e a representação - a surpresa e o aturdimento que a desconhecida lhe causa, o aproximar-se e o afastar-se e depois a fuga, a impossibilidade de alcançá-la. Seu desejo pela figura que passa por entre os quadros e traz a dimensão do desconhecido e do inquietante e do não representável é que lhe permite uma reflexão sobre eles.

Segundo Didi-Huberman, a imagem é sempre perda, ela não apreende uma totalidade e sua construção se faz como o jogo do *Fort-da* que Freud vê na criança, elaborando a perda, a ausência da mãe. Na pintura o pintor entra com seu corpo, diz Merleau-Ponty, citando Valéry, corpo que é entrelaçado de visão e movimento, a crítica se faz também com esse pensamento do olhar em que o corpo é vidente e visível, captado no tecido do mundo. A pintura celebra a visibilidade como enigma. Diz Merleau-Ponty

Qualidade, luz, corpo, profundidade que estão aí diante de nós, aí só estão porque despertaram um eco em nosso corpo, porque este lhes deu acolhida.

Benjamin, em *O narrador*, cita também Valéry. Quando diz que passou o tempo em que o tempo não contava, parte de um texto de *Pièces sur l'art*, de 1934, sobre uma bordadeira em que vê a singularidade de seu trabalho que compara com “pinturas obtidas por superposições de camadas translúcidas, sonetos esperados, voluntariamente retardados, infinitamente retomados pelo poeta”.

Devolver a solução à condição de enigma, diz Karl Krauss, citado por Agamben em *Image et mémoire*¹. Isso saberia fazer o narrador, o pintor e o poeta. A crítica de Gonzaga Duque sugere que a crítica também é lugar de emergência, de uma imaginação produtora que acolhe o paradoxo e o enigma. Sua crítica se constrói como a imagem, no mesmo jogo que elabora uma perda.

Como trabalha com idéias estéticas, suas imagens mostram o limite dos conceitos ou inserem imagens nos conceitos. Mostram a movência singular da crítica. Se o juízo estético é reflexivo e não determinante ou cognitivo há uma possibilidade infinita de desdobramento. Há uma consciência dos limites do conceito hoje. A ordem epistemológica moderna converte o mundo em um mecanismo a

¹ AGAMBEN, Giorgio. **Image et mémoire**. Paris: Hoëbeke, 1998.

ser controlado pelo sujeito do conhecimento. De texto decifrável, o mundo passa a ser objeto observável, sem sentido. Com as imagens banalizadas pelos meios de comunicação, a forma estética se torna forma difícil, forma incerta até o mais íntimo de sua textura.. A experiência poética é sempre um reencontro da mais íntima alteridade, um sair de si na direção do outro. A crítica de Gonzaga Duque tem esse teor, talvez porque ficcionista, próximo dos poetas simbolistas, que são críticos do racionalismo progressista que marca o naturalismo; como neo-românticos, muitas de suas questões e propostas são continuadas pelos surrealistas. Assim marcam uma dissidência quanto ao modelo moderno que se impunha, embora modernizar fosse também seu desejo. No entanto, abrem questões que não vão ser incorporadas pelo modernismo hegemônico. A tentativa de transformar o país num Estado-Nação moderno, i. e., num Estado planejador, comportava planejar, i.e, definir a diferença entre ordem e caos, separar o próprio do impróprio, legitimar um padrão às expensas de todos os outros. A construção da ordem significa promover a uniformidade, o que caracteriza a sociedade moderna: uma intolerância radical de quaisquer formas de vida diferentes, as diferenças são vistas como ignorância, superstição ou atraso.

Em outro texto de *Contemporâneos, O salão de 1906*, Gonzaga Duque cria um personagem, Policarpo, que o acompanha na visita ao salão e num diálogo com ele vai discutindo o que vê. O diálogo lembra o ensaio de Oscar Wilde, *O crítico como um artista*, em que discussões teóricas importantes são travadas num diálogo fictício entre dois personagens, Gilbert e Ernst, que depois vão para as ruas, como no texto de Gonzaga Duque, que termina assim:

*Agora à vida
À vida – confirmou Policarpo.
E saímos para o ar livre das ruas.*

Mas, neste, diferentemente do texto de Wilde, Policarpo e o crítico concordam geralmente, um ecoando o outro, embora o amigo fictício seja mais espontâneo. Diante de um quadro de Artur Lucas, o texto diz:

*Policarpo, comovido, sacode-me o braço:
- Bem, que dizes?
- É um artista, amigo Policarpo, é um artista que aqui está, para gozo nosso e honra da pátria.*

Às vezes ironiza. Sobre Julieta França, a escultora, põe as palavras na boca de Policarpo, para dizer que lhe falta interpretação, que deveria pensar, refletir, estudar mais seu assunto

Estou tentando agora começar a olhar um percurso da crítica no Brasil. Entre Gonzaga Duque e Mário Pedrosa, há um caminho da crítica de artes plásticas pouco trabalhado. Fala-se de Rubem Navarra, crítico que escreve nas décadas de 30 e 40, localizei uma tese sobre ele, também uma publicação do Jornal de crítica pela universidade da Paraíba. Parece-me que há, nesse período entre Gonzaga Duque e Mário Pedrosa, também uma crítica feita por poetas como Mário de Andrade, com o texto do Aleijadinho, por exemplo, Murilo Mendes, Bandeira, até Cabral com seu texto sobre Miró.

Estou tentando ver como se comporta o texto crítico desses poetas. Há uma ambivalência entre conceito e imagem num texto de Mário de Andrade como o Aleijadinho, que briga o tempo todo com a noção de raça. Enquanto Lezama Lima, com a imagem do Aleijadinho escavando a sombra, esculpindo a noite de Minas por causa de sua lepra, cria uma alegoria da situação brasileira, de uma contra conquista, Mário, ao mesmo tempo que recupera o escultor, se prende, me parece, nas malhas de uma discussão sobre mestiçagem.

O ensaio crítico de um pintor contemporâneo, Arlindo Daibert, nesse sentido é singular. Como desenhista transpõe a literatura (*Grande Sertão e Macunaíma*) para o desenho e depois escreve sobre o trabalho que faz. Sobre ele escrevi um texto, que apresentei num seminário em Juiz de Fora, que me fez pensar sobre o ensaio crítico, o que venho trabalhando há algum tempo, no sentido de Schlegel citado por Lukács, de poema intelectual.

E com essa reflexão queria olhar o que parece uma lacuna do início do século aos anos 50. Alguns nomes mais ligados ao jornalismo aparecem como Lourival Gomes Machado, por exemplo, o que permitira traçar também uma diferença de pensamento e de olhar inscrita nos próprios textos.

Ao tentar recortar o início da crítica de arte no Brasil deparei com a questão se no modernismo dos anos 20 ou se na década de 50. Antecipei esse recorte descobrindo Gonzaga Duque, um escritor simbolista, atuante entre 1886 e 1911, como o primeiro crítico moderno das artes plásticas do país. É seu *A arte brasileira* e o romance *Mocidade Morta*, que mostram um crítico ficcionista, inaugurando aqui também um veio de críticos poetas. Gonzaga Duque trabalha esse encontro entre palavra e imagem, com afinidades com Diderot, Zola, Baudelaire e Huysmans, Fromentin, críticos e ficcionistas e referências suas. Seus textos de crítica são marcados por imagens que fazem pensar sobre uma crítica de arte como tradução de linguagens que escapa aos limites do conceito se articulando em imagens que contêm idéias, um pensamento que inclui a sensibilidade e a sensualidade. Como se a reflexão se desdobrasse nessas passagens de uma linguagem a outra, abrindo outras possibilidades de articulações de sentido. Há um impulso ficcional nessa crítica e uma aguda consciência da linguagem que faz com às vezes interrompa o texto com uma reflexão sobre as

palavras que usa. Por exemplo, no *Salão de 1904*, pensa sobre o uso da palavra senhoras num parêntese, ao se referir às mulheres pintoras, diz:

As senhoras... (Como eu implico com esta palavra, neste particular! É fofa, tola, convencional. Tem alguma coisa de pieguice e muito do ranço da burguesia aristocratizada. Porque não dizer mulheres, que é uma palavra dignificadora?...) As senhoras – vá lá, repetirei – que se exibem na paisagem e outros assuntos a óleos devem ter desvanecidos seus mestres, porque sinceramente, merecem elogios!

O que remete para o *Salão de 1907* que termina dizendo que uma das revelações do salão é o grande numero de pintoras que ali se exibiu e algumas com real merecimento, o que o faz perguntar-se: “A nossa arte de amanhã será uma das conquistas do feminismo?”

Argan, em texto sobre Murilo Mendes diz que para ele a linguagem da crítica era precisamente o nexos entre as duas versões da imagem, a visual e a verbal, numa prosa que resultava estranhamente rarefeita e algo vagarosa. O que me parece que se inaugura com Gonzaga Duque e continua em alguns críticos poetas, ou melhor, poetas que se dedicam à crítica de artes mais como amadores, como os textos de Murilo Mendes, e de outros que ainda estou levantando, seria uma singularidade de olhar, de apreensão e apreciação que se dá numa linguagem crítica, que incorpora a imagem. Uma subjetividade na qual o inconsciente joga sua sombra, um imaginário forte, um impulso ficcional, vão articular uma crítica ensaística, que se coloca quase como um gênero. Nela a linguagem se adensa e intensifica. A crítica de Murilo tem sido objeto de estudos. Entre as crônicas de Manuel Bandeira há uma sobre Lasar Segall que pode ser considerado um texto de crítica. E várias outras também sobre a arquitetura de Le Corbusier, por exemplo.

No primeiro, Gonzaga Duque, isso vai permitir que inaugure a moderna crítica no país, criando a impressão com seu romance, os ensaios e o livro de história da arte, de que já haveria um sistema organizado de artes plásticas, o que o levava a interferir num meio que isolava esses artistas (como Castagneto, sobre quem escreveu), tencionados entre incursões mais arrojadas nas suas questões e o modelo acadêmico instituído.

A força poética dessa crítica que escapa ao rigor do método e ao fechamento do conceito, mais provoca o pensamento do que o torna claro. Ela permitiria também, articulando a memória, rearticular a história ou mesmo criar uma história como faz Gonzaga Duque em *A arte brasileira e Revoluções brasileiras*.

Outro lugar onde essas relações vão se articulando é também as revistas do grupo que estão se desfazendo em pó nas bibliotecas. Elas vão trazendo desenho e caricatura e fotografia junto com textos literários. Além de mostrar os textos que estão circulando, como por exemplo, passagens de

Novalis e Mallarmé, permitem recuperar reminiscências que rearticulam nossas noções de moderno e modernismo, ao mesmo tempo que articulam uma arqueologia da cidade. Figuras e questões saem do simbolismo e fazem esse modernismo carioca. Um intelectual ativo nesse meio das revistas, além de Gonzaga Duque, que funda *Pierrot*, *Mercúrio* e *Fon-fon* e escreve em *Kosmos*, é Álvaro Moreyra, que começa em *Fon-fon* e funda *Paratodos*. Formando uma boêmia dissidente, não aderiram a um modernismo futurista e construtivista, que acreditava na industrialização: para eles é a rememoração de uma experiência perdida que permite se opor à catástrofe moderna, que lida apenas com a experiência imediata. O novo para eles é sempre o bizarro, o enigmático, o ainda-não consciente que a arte tornaria visível.

Merleau Ponty, em *O olho e o espírito*, fala do pensamento do pintor que se opõe ao pensamento cartesiano. Cita Max Ernst e fala de uma visão que se faz em nós como Rimbaud na *Carta do vidente* diz que algo se pensa nele. Nesse pensamento da visão há em seu centro um mistério de passividade. Merleau Ponty afirma que a pintura baralha nossas categorias, ao desdobrar o seu universo onírico de essências carnavais, de semelhanças eficazes, de mudas significações

Didi-Hubermann, falando de Carl Einstein (em *Devant le temps*), diz que é preciso trabalhar a imagem com conceitos insuspeitados. Criar novas formas de saber ao contacto com as novas formas de arte. A crítica é também lugar de criação. Inventar formas também no domínio do conhecimento é colocar em questão a realidade e seu próprio eu – criar sem cessar uma realidade nova como faz a arte.