

A forma difícil

ensaios sobre arte brasileira

Rodrigo Naves

Edição revista e ampliada



Copyright © 2011 by Rodrigo Naves

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Projeto gráfico

Germana Monte-Mór

Foto de capa

Sem título. Mira Schendel, 100 × 73 cm, óleo sobre tela, 1963.

Reprodução: © Romulo Fialdini. Cortesia Ada Schendel

Preparação

Célia Euvaldo

Revisão

Marina Nogueira

Jane Pessoa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Naves, Rodrigo

A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira / Rodrigo
Naves — São Paulo : Companhia das Letras, 2011.

ISBN 978-85-359-1916-5

1. Arte brasileira 2. Arte moderna 3. Artistas – Brasil 4. En-
saaios brasileiros I. Título.

11-05965

CDD-709.81

Índice para catálogo sistemático:

1. Arte brasileira : História e crítica 709.81

[2011]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ LTDA.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone (11) 3707-3500

Fax (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

Sumário

Nota à terceira edição	9
A dificuldade de forma e a forma difícil	15
Debret, o neoclassicismo e a escravidão	43
Almeida Júnior: o sol no meio do caminho	147
O Brasil no ar: Guignard	175
Anonimato e singularidade em Volpi	191
Expressão e compaixão nos desenhos de Segall	207
Amilcar de Castro: matéria de risco	233
Mira Schendel: o mundo como generosidade	261
Créditos das imagens	277

A dificuldade de forma e a forma difícil

Este trabalho procura traçar uma interpretação da arte brasileira. No entanto, esse esforço de compreensão não teve origem na identificação de uma linha clara, que relacionasse diferentes produções artísticas, estabelecendo entre elas nexos esclarecedores. Ao contrário, ele nasce sobretudo das dificuldades, tropeços e perplexidades de um crítico de arte, de alguém que por bom tempo vem acompanhando com pouco distanciamento e considerável empenho a arte moderna no Brasil.

Não é portanto apenas por petição de princípio que se tentou evitar aqui a sobreposição de um esquema teórico aos trabalhos individuais. Acontece que mesmo os raciocínios mais abrangentes que orientam este estudo nasceram de um corpo a corpo com as obras analisadas, e talvez o esforço de sistematização decorra fundamentalmente da necessidade de estabelecer relações que melhorem a compreensão e ampliem o significado da nossa produção artística, livrando-nos um pouco de uma proximidade sufocante. Por certo me beneficei de várias análises que, principalmente nos últimos quarenta anos, têm ampliado de forma considerável o entendimento da produção

plástica no Brasil. E sem dúvida as próprias obras vêm ajudando nessa tarefa, na medida em que, progressivamente, revelam filiações e cruzamentos que até então escapavam à análise. O adensamento de um meio artístico parece conduzir inevitavelmente a uma certa reflexividade, que acentua os vínculos das obras com a tradição.

Se insisto na natureza tateante desses textos é porque de fato considero que o objeto desses ensaios de algum modo impõe ao estudo um andamento particular, que desaconselha encadeamentos por demais desenvolvimentos e tons superlativos, por mais que nos afeiçoem os trabalhos analisados. Quem já escreveu sobre arte sabe bem a diferença de falar sobre uma obra já envolvida numa prosa que se instila em sua aparência, permitindo uma argumentação mais ventilada, e enfrentar produções que exigem antes uma descrição crítica cerrada, que propicie ao olhar algo mais do que o deleite ou o inefável.

Essas constatações estão longe de concluir que faltaria uma camada de cultura em torno das artes plásticas brasileiras para que sua verdade se revelasse. Nossa produção, ao menos até meados da década de 1970 — talvez com a exceção do período do barroco mineiro —, foi de fato irregular e esparsa, dificultando por ela mesma a constituição de um meio mais rigoroso e enriquecedor. 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 existência. De fato, talvez nenhuma outra área artística brasileira tenha menor penetração pública. Bem ou mal, existe uma história consistente e criteriosa da literatura e da poesia do país, e mesmo a arquitetura, a música e o cinema feitos aqui alcançaram um estatuto cultural razoavelmente digno. Os nomes estão mais ou menos em seu lugar, os valores existem, sem maiores discrepâncias. Mais do que isso, essas escolhas são praticamente de domínio público, e ninguém seria insensato a ponto de, por exemplo, pôr em dúvida o valor de Machado de Assis por uma simples tendência de ocasião. Algo totalmente diferente ocorre com as artes visuais.

Talvez com a exceção de Aleijadinho e Volpi, poderíamos com relativa facilidade pôr em xeque boa parte das reputações públicas da nossa tradição. E isso também de pouco adiantaria, pois antes de tudo carecemos de um ambiente que solicite e acolha essas valorações.

Por mais que nossa história da arte seja frágil, nada justifica porém a ignorância e o despreparo que a cercam. Vários aspectos históricos de importância talvez ajudassem a circunstanciar o problema. Do atraso lusitano nessas áreas ao arraigado preconceito pelo trabalho manual, exponenciado pela escravidão, poucos traços de nossa história jogaram a favor de seu desenvolvimento. Mas parece pouco. O samba também teve seus dias de discriminação e os portugueses tampouco são um povo lá muito musical. E no entanto, ao menos até umas duas décadas atrás, ele alcançou uma dimensão, uma qualidade e uma continuidade indiscutíveis.

Também por conta disso parecem ineficazes e pouco esclarecedoras as periodizações com maior ou menor vigência entre nós, já que não correspondem a uma produção forte o suficiente para lhes dar operacionalidade e caráter explicativo. Afinal, seria preciso antes que grupos, escolas e movimentos tivessem um diálogo real entre si para que as classificações correspondessem a uma dinâmica efetiva, o que só ocorre a partir do debate entre concretos e neoconcretos, na década de 1950. Hoje, quando as coisas parecem mudar em virtude de uma produção maior, melhor e mais complexa, tornam-se patentes os limites dessas divisões, embora sem dúvida correspondam a tentativas de, mais ou menos organizada e conscientemente, romper com a desimportância e falta de exigência das artes plásticas. O caráter mais interpretativo e menos histórico deste texto se justifica também por esses motivos.

Todas as hesitações e inseguranças alimentadas por essa situação são portanto parte constitutiva deste trabalho. Realmente, não é retórica a ênfase nos percalços que o atravessam. Contudo, essa situação tem lá suas vantagens. Obriga-nos a manter com as obras de arte um contato estreito e continuado, pois quase nada facilita análises e teorizações mais amplas. Embora falte muito

juízo a nossa arte, estamos todos meio fadados a ser também críticos de arte, para que possamos chegar a historiadores.

A insatisfação diante desse quadro e dessas explicações e o convívio sempre meio atônito com as obras aos poucos me conduziram a procurar nos próprios trabalhos de arte a razão de sua pouca consideração e ressonância. A primeira constatação — fruto na verdade de um ambiente cultural dos mais estimulantes e não de reflexões isoladas¹ — foi a da renitente timidez formal de nossos trabalhos de arte. A produção moderna internacional, escusado dizer, se caracterizou por uma aparência forte, devida sobretudo a uma significativa

2 | **Tarsila do Amaral**

Urutu, 1928

Óleo sobre tela, 60 × 77 cm

1 | O convívio com artistas e críticos como Alberto Tassinari, Fábio Miguez, José Resende, Nuno Ramos, Paulo Venancio Filho, Ronaldo Brito, Sophia Silva Telles e Tunga foi de enorme importância para a elaboração das ideias desenvolvidas neste trabalho. Também foram fundamentais para minha formação os estudos de estética realizados no Círculo do Jabaquara, dos quais participavam Alberto Tassinari, José Antonio Pasta Jr., Lorenzo Mammi, Nilza Micheletto, Ricardo R. Terra, Sandra Reimão e Sophia Silva Telles.

3 | **Tarsila do Amaral**

Composição, 1930

Óleo sobre tela, 83 × 129 cm

redução da natureza representativa de seus elementos. Linha, cor, superfície adquiriram um novo estatuto, na medida em que não apenas evocavam seres e coisas ausentes como também se mostravam com uma intensidade até então desconhecida. O abandono do ilusionismo perspectivista reforçou os limites físicos das obras e aumentou consideravelmente a presença dos elementos que as constituíam.

Algo significativamente diverso ocorre com a arte brasileira. Grande parte dos trabalhos realizados entre nós incorpora sem dúvida as mudanças modernas, mas com um viés todo particular. As obras se veem envolvidas numa morosidade perceptiva que reduz a força de seu aparecimento. Cores, formas, linhas, têm uma certa autonomia e já não precisam se ocultar por entre os seres que figuram. No entanto essa independência conduz quase sempre a

um jogo peculiar, em que faturas, formas e dimensões parecem se ocupar consigo mesmas, adiando indeterminadamente sua definição visual. Sua leveza e revolvimento são também um descompromisso com a exterioridade.

Em seu permanente cismar, essas obras poderiam sugerir um processo de gênese das formas, um tipo de preocupação presente em várias tendências modernas. No entanto, o movimento não se cumpre. A afirmação de cores e formas reside em suspender renovadamente sua atualidade. Ou então, como nas melhores obras de Tarsila [figs. 2, 3], em comprometer seu tonalismo sutil com a constituição de imagens estranhas e primordiais, unindo gênese a formas arquetípicas, nacionalmente arquetípicas. As cores leves da infância

4 | **Ismael Nery**

O luar (Dois irmãos), c. 1924

Óleo sobre cartão, 45,5 × 37,5 cm

precisam dar corpo a seres ímpares que simbolizem a origem diferenciada de nossa cultura. A ingenuidade das folhas de papel celofane, a singeleza dos tons caipiras, tingem de doçura esses bichos arredios: ovos, cobras, corpos desmedidos, vegetações substancializadas. O que faz nossa particularidade tem traços absolutamente esquisitos. E no entanto eles estão prontos a vir comer em nossa mão, tão logo solicitados. Porque somos igualmente estranhos, sabemos tratar familiarmente mesmo esses ovos metafísicos, plenos e portáteis. O maquinismo de Léger se organiciza, torna-se mais selvagem — e caseiro como um gato de estimação. Em meio ao claro-escuro suave até essas singularidades extravagantes ganham abrigo, aconchego.

5 | **Anita Malfatti**

A boba, 1915-6

Óleo sobre tela, 61 × 50,5 cm

Museu de Arte Contemporânea
da USP, São Paulo