

Que matéria!

Crítica moderna e os acadêmicos

Gedley Belchior Braga*

Resumo

Os artistas acadêmicos e seus defensores foram acusados de serem extremamente radicais e retrógrados contra os modernistas. O que se procura evidenciar neste artigo é a existência de uma posição ativista e agressiva dos modernistas contra os acadêmicos, situação encontrada com mais frequência do que se divulgou até o momento. Um bom exemplo está nas publicações recentes de algumas crônicas inéditas de Manuel Bandeira, que foram eliminadas pelo próprio poeta de suas Obras completas. Artistas como Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo e Eliseu Visconti foram duramente criticados pelo poeta. Em alguns trechos, aproveita-se a ocasião para justapor a crítica de Mário Pedrosa sobre as mesmas questões.

Palavras-chave: *Crítica de arte. Modernismo. Acadêmicos. Manuel Bandeira. Mário Pedrosa.*

* Professor adjunto da Universidade Federal de São João del-Rei, Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Artes Aplicadas (DAUAP – UFSJ). Artista multimídia. Doutor em Ciências da Informação e mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pelo CECOR- UFMG. Bacharel em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. E-mail: gedleybraga@gmail.com.

Em um momento em que vivemos o triunfo da modernidade, esquecemos que a vitória desse movimento foi, muitas vezes, devido à prática de um ativismo que, além de exaltar a superioridade do pensamento moderno, não deixou de exercitar uma vontade de eliminação de tudo aquilo que não parecia estar de acordo com os parâmetros modernistas. E tudo que não era suficientemente “moderno” era considerado como “acadêmico” ou “realismo retrógrado”. Reiterando as palavras de Jorge Coli, a batalha pela afirmação desses novos valores acabou gerando a imposição de um novo regime caracterizado por um grande autoritarismo, promovendo a exclusão da alteridade artística, a ponto de hoje se ter perdido o rastro de muitas obras (COLI, 2005, p. 9-10). Esse autoritarismo foi demonstrado amplamente em críticas e crônicas publicadas por seus autores, geralmente em jornais. Esse texto se insere em uma linha de pensamento que procura mostrar as estratégias modernas de afirmação que resultaram, de certo modo, em uma marginalização e esquecimento de tudo o que não se encaixava no relato hegemônico do Modernismo. Pedro Duarte relacionou algumas dessas pesquisas históricas que têm procurado corrigir essa marginalização ou omissão (DUARTE, 2014, p. 48-49). Para Jorge Coli, “os critérios formais e seletivos que educaram gerações mostram-se insuficientes para uma compreensão larga dos fenômenos artísticos e culturais do século XIX” [e primeira metade do século XX, no Brasil] e por isso mesmo “é indispensável proceder a uma ampliação na inteligência do olhar contemporâneo” (COLI, 2005, p. 11).

Neste artigo, tratamos especificamente do pensamento de Manuel Bandeira sobre esses “acadêmicos” e, em alguns momentos, ressaltamos alguns contatos com a crítica de Mário Pedrosa aos mesmos artistas. Bandeira, além de poeta, também exerceu regularmente a crítica de arte em diversos jornais durante boa parte da fase inicial do modernismo no Brasil, o que se revela como um bom exemplo desse tipo de ativismo. De acordo com um trecho apresentado mais adiante, Bandeira fez parte da “tropa de choque” que, em suas próprias palavras, “defendeu”, “apregooou” e procurou explicar o modernismo no Brasil. A intenção é expor alguns trechos dessa atuação crítica de Bandeira versando sobre alguns artistas cujas carreiras foram iniciadas na segunda metade do Século XIX. Foram escolhidos, em especial, Henrique Bernardelli (1857-1936), Eliseu Visconti (1866-1944) e Rodolfo Amoedo (1857-1941). Esses artistas ainda estavam em plena atividade durante as primeiras décadas do século XX, quando boa parte dos artigos aqui mencionados foi originalmente publicada. Não há nenhuma intenção de entrar no julgamento das inegáveis qualidades literárias do trabalho do poeta e de

sua importância na literatura nacional. Um fato importante constatado na pesquisa e que deve ser mencionado é que Manuel Bandeira mudou de opinião ao longo de sua vida, seja rejeitando muitas de suas crônicas feitas ao calor das emoções, seja realmente reescrevendo, omitindo, alterando e suavizando trechos inteiros que aqui são citados. Portanto, não se trata aqui de um estudo exaustivo do exercício da atividade crítica das artes por parte de Manuel Bandeira, até por que seria necessário um longo espaço para contrapor seus escritos no decorrer do tempo sobre os vários artistas modernos e até alguns acadêmicos que ele tanto admirava inicialmente. Só para exemplificar, em uma crônica ao salão de 1942, quando os modernos já eram admitidos no evento, Bandeira mencionou ser contra a divisão em duas seções, moderna e acadêmica. “Há muito academismo na seção geral, mas estas ‘portinarices’ [...] não estão já constituindo um novo academismo?” (BANDEIRA, 2009, p. 318). Antes disso, em 1941, ele já havia esclarecido que Portinari era o seu artista favorito: “Portinari é ótimo e não há pintor, vivo ou morto, do Brasil, que me agrade mais. Mas eu gosto de Portinari... em Portinari. Nos outros acho cacete.” (BANDEIRA, 2009, p. 258)

No imaginário popular das escolas modernas o que mais se afirma é que o modernismo sofreu uma grande perseguição por parte da “academia”. Radicais foram as publicações dos simpatizantes dos “acadêmicos” e defensores das tradições artísticas contra tudo o que era moderno ou sinalizava uma inovação, principalmente a partir do episódio da repercussão negativa da primeira exposição dos artistas impressionistas, em 1874. No Brasil, o caso mais conhecido desse tipo de “radicalismo” é o do artigo crítico de Monteiro Lobato, publicado em 1917, contra a exposição de Anita Malfatti. Tadeu Chiarelli expõe e discute todo o caso envolvendo o assunto e mostra o aproveitamento estratégico dessa situação por parte dos modernistas. A crítica de Lobato consegue o efeito de transformá-lo no vilão responsável pelo recuo estético de Anita Malfatti, um fenômeno ampliado especialmente com o passar do tempo. Desse modo, Menotti Del Picchia classifica Lobato como impiedoso, injusto, cruel, iconoclasta, “mau pintor” já na década de 1920. Mário de Andrade começa uma batalha de depreciação pública da opinião crítica de Monteiro Lobato, estendendo a repercussão de tal artigo de 1917 até uma palestra de 1942, classificando-o como um “chorrillo de tolices” (CHIARELLI, 1995, p. 19-27). Como mostra Chiarelli, a inversão da situação foi extremamente proveitosa para a construção de uma história ideal do modernismo, história esta, escrita por seus próprios protagonistas:

Para os modernistas históricos, empenhados na transformação do ambiente artístico-cultural de São Paulo e do Brasil, não seria interessante reconhecer que aquela que era considerada a primeira artista moderna brasileira já se desviara desse caminho antes de protagonizar a mostra de 1917, optando por uma produção mais convencional. Reconhecer tal situação era evidenciar uma contradição interna no movimento, capaz de obstruir a construção da sua história ideal. Era demonstrar uma fragilidade passível de ser usada pelos opositores.

Já que Lobato não revira seus posicionamentos para aderir ao grupo, vinha muito a calhar a possibilidade de imputar-lhe a responsabilidade pelo recuo de Malfatti, uma vez que ele externara suas opiniões contrárias em relação à arte moderna. Com essa estratégia, Malfatti não corria o risco de ser vista como uma artista moderna arrependida, mas como a mártir do movimento. (CHIARELLI, 1995, p. 27)

Manuel Bandeira endossa a versão de Mário de Andrade, seu amigo e companheiro de “batalhas”. Ele inicia um dos textos sobre o movimento modernista com a citação da exposição de Anita Malfatti e o “escândalo” do artigo escrito por Monteiro Lobato, cujo título era “Mistificação ou Paranoia”? [*sic.*], além de citar que aqueles quadros expostos “suscitaram o interesse entusiástico de um grupo de rapazes escritores, entre os quais estavam os srs. Mário de Andrade e Oswald de Andrade” (BANDEIRA, 1997, p. 571). Do mesmo modo, Mário Pedrosa também inicia um de seus textos sobre a Semana de Arte Moderna citando o episódio da “crítica injuriosa” de Monteiro Lobato, com a consequente adesão de “três ou quatro rapazes” que “entraram em delírio e depois em êxtase”. “Haviam contraído o mal modernista de modo irreparável” (PEDROSA, 2004, p. 136).

Em publicações recentes de compilações de algumas das crônicas inéditas, muitas delas rejeitadas por Manuel Bandeira por ocasião de edições de coletâneas ou de sua “obra completa”, podemos encontrar algumas dessas críticas “ativistas” que ajudam a compreender a implantação do modernismo no Brasil a partir de um discurso de afirmação deste movimento sobre a suposta mediocridade ou decadência dos artistas que representavam uma tradição da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), que por sua vez, era a herdeira republicana da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Na crônica “O Brasil que insiste em pintar”, publicada originalmente em *A província* de 13 de setembro de 1928, Bandeira faz uma resenha do salão de 1928, evento periódico organizado pela ENBA, enfatizando que aquela não era a sua “turma”,

pois os pintores que ele admirava, “os modernos”, não estavam representados ali. Ele não pretendia fazer uma crítica isenta de preconceitos, deixando claro em seu próprio texto que o salão era uma “atividade grotesca” de um “monótono realismo anedótico” aonde ele ia para exercer o seu “senso humorístico”:

O Brasil insiste em pintar. A prova disso é o salão anual da nossa Escola de Belas-Artes. São seis grandes salas cujas paredes ficam cobertas de telas. Este ano o número de trabalhos recusados subiu a quatrocentos. Assim, o salão representa uma atividade considerável.

Essa atividade não encontra outra recompensa palpável senão os mínguaos prêmios de consolação distribuídos pelo júri. Comprar, ninguém compra. Eu poderia compreender essa abstenção, se colocasse no meu ponto de vista pessoal as pessoas de posse que visitam o salão. Para mim, bem entendido, o salão é uma galeria grotesca aonde vou mais para exercer o senso humorístico. Não me pode interessar de outra maneira aquela exibição de um monótono realismo anedótico. Os pintores que admiro são outros e não expõem na Escola. Tarsila do Amaral, Ismael Nery, Di Cavalcanti, Gomide, Cícero Dias, é nos quadros destes que encontro fantasia plástica, emoção, poesia. (BANDEIRA, 2008, p. 132)

Importante notar, no trecho citado, algo que apareceu em outras ocasiões em suas críticas jornalísticas: o escasso resultado mercadológico entre prêmios e exposição pública. Manuel Bandeira, que tinha um bom trânsito no meio artístico, aproveitou para abordar a questão da falta de compradores para as obras expostas, tanto nos salões como nas pouquíssimas exposições realizadas pelos artistas, apesar de constatar que o salão representava uma atividade considerável a partir do aumento do número de trabalhos que foram recusados naquele ano. A realidade econômica do meio das artes visuais por volta de 1928 no Rio de Janeiro não era compatível com o título ostentado de uma “capital federal”.

No mesmo artigo, Bandeira expõe seu pensamento sobre Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli, tratados ostensivamente como “senhores”, deixando claro que ambos estão “em completa decadência”.

O Cristo do primeiro [Rodolfo Amoedo] parece uma oleografia. O último [Henrique Bernardelli] mandou uma numerosa coleção de retratos, dos quais só escapam o auto-retrato e o do escultor seu irmão. Está simplesmente ridícula uma série de perfis de suas discípulas, todos sem parecença, sem caráter, e tanto no desenho como na cor hesitantes e frouxos. Cada cabeça traz ao

lado o nome da retratada na própria pintura, precaução louvável porque senão ninguém reconheceria os modelos. (BANDEIRA, 2008, p. 133)

Uma das questões a se pensar sobre essa crítica é que o autor não deixa opção para os “decadentes senhores”. Se os trabalhos que eles apresentavam pudessem representar uma tentativa de “modernização” dos artistas, eles não encontraram o interlocutor adequado, que parecia cobrar deles um compromisso eterno com a tradição que suas obras anteriores poderiam representar. Talvez, com uma fidelidade a essa tradição acadêmica, poderia ser mais fácil diferenciar entre antigo e moderno. A palavra “oleografia” foi utilizada como algo pejorativo para descrever o “Cristo” do Rodolfo Amoedo. Pode-se imaginar que Bandeira queira dizer que a obra de Amoedo se assemelha a uma reprodução de outro quadro, provavelmente sem nenhum toque original [pessoal?] ou nenhuma criatividade. Quanto às obras do “senhor Bernardelli”, o crítico classifica como “ridícula” e “sem caráter” a série de perfis “hesitantes e frouxos”, tanto no desenho como na cor, ressaltando ironicamente a importância de cada perfil trazer ao lado o nome da retratada, pois senão ninguém reconheceria os modelos. Sabemos que “parecença” não deveria ser uma questão tão importante na “simplificação plástica” exercitada pelos artistas modernos que Bandeira tanto admirava e que, nesse trecho, podemos testemunhar o exercício anunciado de seu “senso humorístico” ou sarcasmo. No entanto, não podemos nos esquecer de que o modernismo no Brasil também apresentou a peculiar característica de negociar esteticamente com os clientes ou mecenas, principalmente no quesito das “parecenças” dos “retratos”, ou de suavizar ou frear os impulsos de ousadia, “estreitando os horizontes de vislumbre a que podiam se aventurar”, como apontou Sergio Miceli ao tratar da situação dos modernistas em São Paulo (MICELI, 2003, p. 91-93). Manuel Bandeira, em crônica de 1931, escreveu sobre seus retratos feitos por Frederico Maron e Cândido Portinari, enviados ao polêmico salão organizado por Lúcio Costa, então o novíssimo diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Fato curioso é que o próprio Bandeira foi convidado para ser membro do júri do evento. Nesse texto ele deixa claro um de seus padrões de referência para um bom retrato, a exigência quanto à relação exata das linhas e dos volumes que colocam em “destaque expressivo os detalhes que contam, que marcam numa fisionomia”, acrescentando que “os bons retratistas são como grandes caçadores”. Por outro lado, em um parágrafo adiante, ele deixa bem entendido estar tratando de “retratos”, “porque há os

que num retrato só veem o quadro. Estes condenarão sempre o retrato quando não aprovam o quadro” (BANDEIRA, 2009, p. 28)

Outro fato importante a mencionar é que Henrique Bernardelli não era um exemplo ideal de artista acadêmico ou realista, especialmente a partir da década de 1920. Ele e seu irmão, Rodolfo Bernardelli, insurgiram publicamente contra o ensino da Escola [Escola Nacional de Belas Artes] solicitando sua reformulação com a finalidade de haver mais liberdade de atuação. Por isso mesmo, eles foram homenageados por alguns artistas que fundaram no Rio de Janeiro, em junho de 1931, um grupo de estudos com o nome “Núcleo Bernardelli” com “o objetivo de democratizar e renovar o ensino de arte, introduzir modificações no Regulamento do Salão e abrir novos espaços para os artistas que estavam aparecendo” [...] (MORAIS, 1982, p. 30-32). Dentre os integrantes desse grupo, podemos citar alguns nomes que passaram a ser bem apreciados pela crítica modernista da época: Edson Motta, Milton Dacosta, Manoel Santiago, Joaquim Tenreiro, Ado Malagoli, Eugênio Proença Sigaud, Bruno Lechowski e José Pancetti, entre outros. Sobre Pancetti, Manuel Bandeira escreveu crônica em 1941, quando o artista recebeu o prêmio de viagem ao estrangeiro do salão daquele ano, mencionando a associação do artista ao Núcleo Bernardelli, elogiando a construção de suas paisagens com “a mesma lógica máscula, os mesmos tons baixos, tristes e francos, o mesmo desenho direto e despojado”, acrescentando que o artista “é uma alma sem complicações, mas que se adivinha de uma originalidade forte e espontânea” (BANDEIRA, 2009, p. 257). “Lógica máscula”, “tons baixos, tristes e francos”, um “desenho direto e despojado” e “originalidade forte e espontânea” eram critérios subjetivos permitidos na paisagem de Pancetti, mas perfis “hesitantes e frouxos”, portanto fracos, tanto no desenho como na cor, e, provavelmente o quesito mais importante, “sem parença”, transformaram a série de Henrique Bernardelli em “ridícula” e “sem caráter”.

No ano seguinte, na crítica ao salão de 1929, Manuel Bandeira, observa que “a técnica dominante é ainda o resíduo teimoso do impressionismo”, além de insistir que “os velhos mestres que já souberam pintar andam numa decadência que faz pena” (BANDEIRA, 2008, p. 234-235). Ele volta a se deter nas obras dos “senhores” Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo:

O curioso é que escolham assuntos como esse dos bandeirantes que traem a intenção de visar o patético e o sublime. Na pequena sala dos *hors-concours* defrontam-se os senhores Amoedo e

Bernardelli em duas dessas tentativas de vazia teatralidade. O senhor Amoedo conseguiu pintar a pior cascata desse mundo. (BANDEIRA, 2008, p. 235)

Quem lê a crítica de Manuel Bandeira é levado a pensar que essas obras foram criadas para o salão. No entanto, essas duas telas de dimensões semelhantes (Henrique Bernardelli: *Chefe Bandeirante*, óleo sobre tela, 230,8 x 155,2 cm. Rodolfo Amoedo: *Bandeirante (Borba Gato)* ou “*Varação de Canoas*” [*sic*], óleo sobre tela, 229,8 x 156,5 cm), hoje acervo da Fundação Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, na realidade, fizeram parte das encomendas que Affonso d’Escragnolle Taunay fez aos artistas para a decoração interna do Museu Paulista na intenção de glorificar esses personagens históricos. Maraliz Christo expõe em seu texto os detalhes da relação conflituosa entre os artistas, incluindo correspondências trocadas entre Affonso Taunay, Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo. Os artistas tentavam, na medida do possível, atender às rigorosas especificações que controlavam toda a representação temática histórica, imposições de Taunay, no sentido de construir “uma visão muito nítida do bandeirante enquanto vencedor, espelho para o paulista dos anos 1920”. A pesquisadora conclui:

Vimos que os quadros evocadores dos bandeirantes, de Henrique Bernardelli e de Rodolpho Amoêdo [*sic*], presentes no Museu Mariano Procópio, originaram-se de uma mesma encomenda feita pelo diretor do Museu Paulista e executados ao longo da década de 1920. Uma vez recusados, os artistas optaram por enviá-los à Exposição Geral de Belas Artes de 1929 [...] Tal fato explica por que a data presente nos quadros (1929) não coincide com o período de produção dos mesmos.

Nesse salão de 1929, as obras foram adquiridas por Alfredo Ferreira Lage [...] [e posteriormente] incorporados simultaneamente ao acervo do Museu Mariano Procópio. (CHRISTO, 2014, p. 144-155)

Se tais obras foram iniciadas por volta de 1922, formalmente pode-se conferir que os artistas já não estavam mais no território de uma pintura “acadêmica”. As simplificações formais, as pinceladas evidentes e as relações cromáticas mais acentuadas evidenciavam que Bernardelli e Amoedo flertavam com mudanças em suas obras. Caberia, em outra oportunidade, estudos das obras desses artistas ao longo de suas trajetórias para verificar esses ares de mudanças.

Sobre a obra de Rodolfo Amoedo, alguns anos mais tarde, na retrospectiva comemorando o centenário do artista, ocorrida no Museu Nacional de Belas Artes em 1957, o crítico Mário Pedrosa irá destilar sua opinião tanto contra o artista assim como contra o diretor da instituição, Osvaldo Teixeira, “cujo posto de Diretor do Museu constitui um dos permanentes escândalos culturais deste país”, por pretender contrapor aquele professor [Amoedo] aos pintores do “modernismo”. Ou seja, os críticos modernos podiam contrapor a obra dos modernistas aos acadêmicos; quando alguém como Osvaldo Teixeira faz exatamente o oposto, como ocorreu na exposição de Amoedo, Pedrosa critica duramente, como se pode constatar neste trecho:

Aliás, em vários outros escritos sobre a exposição, provenientes desses meios acadêmicos, também aparece a mesma intenção. Eis aí uma péssima maneira de apresentar à sensibilidade contemporânea a obra do velho acadêmico centenário, que como homem parecia respeitável, mas que como pintor é – e não há outra característica para ele – medíocre. Apesar da simpatia que o homem pode despertar, sua figura de artista em nada nos pode ensinar nos dias de hoje. Ou por outra, serve mas negativamente, para mostrar a inabilidade, a esterilidade do aprendizado acadêmico. (PEDROSA, 2004, p. 115). [Crônica publicada originalmente no *Jornal do Brasil*, 14 dez. 1957]

Voltando à crítica de Manuel Bandeira ao salão de 1928, o autor aparentemente parece poupar Eliseu Visconti que, “dos velhos mestres”, era o único que se salvava naquele evento, completando que as obras que ele havia apresentado não o interessavam e nem provocavam sua irreverência. No entanto, Bandeira não resistiu em usar aquela ocasião para criticar as pinturas decorativas que o artista havia executado para o teto do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, além de classificá-lo como um “impressionista retardatário” que não havia trazido nada de novo à nossa pintura.

Esse pintor nada trouxe de novo à nossa pintura. Quando moço pintou sob a influência dos pré-rafaelitas algumas telas que ainda hoje representam o melhor da sua obra [...] Depois que o artista voltou à Europa para executar o teto do Municipal, tão insignificante como desenho, construção e colorido, adotou a técnica impressionista, na qual até hoje persiste como retardatário. Em todo o caso, as suas telas se não chegam a interessar, também não provocam a irreverência. (BANDEIRA, 2008, p. 133)

Se em 1928 Manuel Bandeira foi “suave” com Eliseu Visconti em relação às obras apresentadas pelo artista naquele ano, o mesmo não aconteceu na ocasião do salão de 1933. Dessa vez, o crítico considerava toda a exposição como uma “mediocridade simpática” por causa das pequenas dimensões das obras exibidas. Ele elegeu Visconti como autor de um modelo de “coisa pequena e ruim”, escrevendo que o autorretrato de Visconti apresentava “uma cara de imbecil”, admirando que o “velho mestre” não tivesse encontrado um amigo franco que “o salvasse do ridículo de expor tamanha bobagem”.

No salão da Escola de Belas-Artes reina uma mediocridade bastante simpática este ano. Digo simpática porque se exprime em telas pequenas. Não se contava com salão; não houve tempo para preparação das grandes trabuzanas. Como modelo de coisa pequena e ruim há um quadro impagável de Visconti: o próprio artista, com uma cara de imbecil que ele não tem, segurando a palheta que arde e o fumo das chamas se vão a compor no alto em figuras ideais... Admira que o velho mestre não encontrasse um amigo franco que o salvasse do ridículo de expor tamanha bobagem. (BANDEIRA, 2009, p. 72. [Crônica publicada originalmente no *Estado de Minas*, 24 ago. 1933])

Ainda sobre Eliseu Visconti, nove anos depois, um Manuel Bandeira mais contido, talvez por já estar na faixa dos 56 anos, mostra uma oscilação entre os elogios para os trabalhos *Gioventù* (1898), *Oréadas* (1899) e o *S. Sebastião* (1898), no entanto, mantendo a crítica para “impressionismo” retardatário do pintor. Sobre *Gioventù*, Bandeira confessa o inesquecível deslumbramento ao contemplar a “pequenina obra-prima” que fez os seus olhos estremecerem aos dezessete anos. Por outro lado, ele volta a criticar a adesão do artista ao “impressionismo”, em um tom que parece ser um ressentimento pessoal em relação ao encontro inesquecível de sua juventude. Entre o “choque da nossa luz tropical ou a inquietação da novidade”, Visconti “virou as costas a um ideal que parecia a sua linha ingênita, para se fixar definitivamente na luz que apaga todos os contornos, seja do meio-dia violento ou dos crepúsculos indecisos. Não mudou nunca mais: nem recuou nem avançou”. Bandeira não hesita em reconhecer Visconti como “mestre”, mas deixa claro que suas obras, especialmente aquelas enviadas para o salão de 1942, “datam”. [A Manhã, 30 de setembro de 1942]. (BANDEIRA, 2009, p. 329-330)

Sobre Eliseu Visconti, Manuel Bandeira e Mário Pedrosa divergem bastante. As obras admiradas por Bandeira, cujos modelos supostamente deveriam ter norteado sua carreira (*Gioventù*, *Oréadas*, *S. Sebastião*),

não passam de meras transições para o que viria a ser realmente relevante na carreira do artista, na opinião de Pedrosa. Para este último, Visconti foi um “pintor que trouxe autêntica contribuição para a história de nossa pintura” (PEDROSA, 2004, p. 119) ao romper com as rotinas do meio acadêmico e revelar-se como paisagista, “um sensualista da cor” cujo desenho é “insignificante” (PEDROSA, 2004, p. 124). A indistinção “entre acessórios e principal”, “entre fundos e personagens”, [a “luz que apaga os contornos”?] mesmo em relação às decorações do Teatro Municipal, “só em parte se defendem, e isso mesmo apenas pela leveza dos tons, a vibração cromática da fatura dividida, a melodia (a nosso gosto adocicada demais) dos rosas e azuis, no meio dos quais as figuras, plasticamente pobres, esvoaçam perdidas, sem destaques nem privilégios” (PEDROSA, 2004, p. 128). É curioso Pedrosa lamentar o fato dos modernistas não terem tido um contato mais aprofundado com a obra de Visconti:

[...] Os seus precursores teriam tido muito que aprender com o velho artista, mais experimentado, senhor da técnica da luz, aprendida diretamente na escola do neo-impressionismo. O modernismo brasileiro não se teria nutrido apenas de ideias importadas da Europa, com raro intercâmbio mais direto com mestres modernos. A lição de Visconti tê-lo-ia levado mais depressa a comunicar-se com a natureza, já pictoricamente filtrada através da experiência e da sensibilidade de um mestre familiarizado com os seus problemas e aberto às inovações. Tarsila, Di Cavalcanti, Portinari e outros, todos eles artistas de talento, achariam talvez na obra viscontiana aquele senso de continuidade, indispensável a todas as revoluções. Encontrariam, certamente, na pintura do velho mestre brasileiro indicações preciosas para o futuro e susceptíveis de desenvolvimento. E, por sua vez, esse contato de jovens iconoclastas e um nome vitorioso mas não corrompido, nem exausto, teria sido fecundo para o próprio Visconti, que ainda viveu vinte anos, depois da irrupção moderna. (PEDROSA, 2004, p. 132)

A implicância de Manuel Bandeira com o “impressionismo retardatário” de Visconti pode ajudar a compreender um sentimento de época que talvez tenha sido lamentavelmente [concordando com Mário Pedrosa] compartilhado pelos artistas modernos. No entanto, no caso específico de Manuel Bandeira, há uma explicação adicional que pode ser encontrada em seu livro autobiográfico, *Itinerário para Pasárgada*, cuja primeira edição é de 1954. Neste caso, ao falar de suas influências extraliterárias, o poeta declara sua maior sensibilidade ao desenho do que à pintura. Uma pintura que “apaga os contornos”, enfim, que dilui o desenho, parece não ter sido capaz de encontrar ressonância no universo do poeta:

Sempre fui mais sensível ao desenho do que à pintura. Lembro-me ainda de certos momentos da minha meninice em que me quedava maravilhado diante de certos desenhos dos grandes mestres do Renascimento, especialmente de Leonardo. E foi intuitivo em mim buscar no que escrevia uma linha de frase que fosse como a boa linha do desenho, isto é, uma linha sem ponto morto. Cedo compreendi que o bom fraseado não é o fraseado redondo, mas aquele em que cada palavra está no seu lugar exato e cada palavra tem uma função precisa, de caráter intelectual ou puramente musical, e não serve senão a palavra cujos fonemas fazem vibrar cada parcela da frase por suas ressonâncias anteriores e posteriores. Não sei se estou sutilizando demais, mas é tão difícil explicar porque num desenho ou num verso esta linha é viva, aquela é morta. (BANDEIRA, 2012, p. 63)

A partir das décadas de 1940 e 1950, testemunhamos um Manuel Bandeira mais contido e cada vez revelando menos suas opiniões sobre as artes visuais, em geral, até mesmo sobre aqueles seus artistas de predileção, os “modernos”. Com o passar do tempo ele também começa a criticar até mesmo os modernismos e os hermetismos dos discursos que passam a defender teoricamente a arte moderna, inclusive o de Mário Pedrosa, chegando a aconselhar o crítico a escrever para “o homem da rua” (BANDEIRA, 1997, p. 232-234). Em outra crônica, parecendo confessar um cansaço das artes visuais, expõe a dificuldade em distinguir o ruim do péssimo no salão da ENBA de 1941 e diz não entender nada de artes plásticas e nem mesmo querer entender.

Quando no Salão se passava da Divisão Moderna para a Divisão Geral, a primeira impressão que se tinha é que nesta as malhas do júri de admissão eram muito mais largas. Parece que o júri gritou para fora: – Entre quem quiser e fale alto para chamar a atenção! E foi a cambulhada de todos os anos. Como é difícil distinguir o ruim do péssimo no meio de tanta tinta e de tão pouca pintura! [...] A verdade é mesmo essa: não entendo nada de artes plásticas. Nem quero entender. (BANDEIRA, 2009, p.266-267). [Crônica publicada originalmente em *A Manhã*, 12 out. 1941]

Em 1942, Manuel Bandeira parece querer fazer as pazes com os irmãos Bernardelli na crônica “Sessão de reabertura da galeria Irmãos Bernardelli”, confessando uma comoção diante de uma grande marinha exposta de Henrique Bernardelli (BANDEIRA, 2009, p. 292-293).

Para encerrar, apresento outro texto, escrito também à semelhança de uma confissão, presente na autobiografia de 1954, quando Manuel Bandeira faz um balanço de seu percurso. Ele explica:

Tempo houve em que, parte por necessidade, parte por presunção, andei escrevendo sobre música e sobre artes plásticas. [...] *N'A Manhã*, convidado por Cassiano Ricardo, mantive uma seção diária sobre artes plásticas. Fiz parte da tropa de choque que defendeu, apregooou e procurou explicar a arte nova de músicos, pintores, escultores e arquitetos modernos. Pouco a pouco, porém, fui perdendo não só a presunção como também o entusiasmo. É que os artistas só nos reconhecem, a nós poetas, a autoridade para falar sobre eles quando os lisonjeamos. Caso contrário, não passamos de poetas. Como se, sobre artes plásticas, por exemplo, alguém tivesse acertado mais do que um poeta – Baudelaire. Como se, diante de uma tela, algum nosso pintor soubesse dizer alguma coisa de objetivo, todos eles, quando gostam, se limitando a fazer um arabesco com o dedo sobre o detalhe gostado, o que, traduzido em palavras, quer dizer: 'Que matéria!'. (BANDEIRA, 2012, p. 127)

Which theme! Modern critics and the academics

Abstract

The academic artists and their defenders were accused of being extremely radical and retrograde against the modernists. What is sought to evidence in this article is the existence of an activist position and aggressive of the modernists against the academics, situation found with more frequency than it was published to the moment. A good example is the recent publications of some unpublished chronicles of Manuel Bandeira, that were eliminated by the poet himself of his Complete works. Artists as Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo and Eliseu Visconti were harshly criticized by the poet. In some stretches, takes advantage of the occasion to juxtapose the critique of the Mário Pedrosa about the same issues.

Keywords: Art Critic. Modernism. Academics. Manuel Bandeira. Mário Pedrosa.

Referências

BANDEIRA, Manuel [1886-1968]. *Crônicas inéditas I: 1920-1931*. Organização, posfácio e notas de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

- BANDEIRA, Manuel [1886-1968]. *Crônicas inéditas II: 1930-1944*. Organização, posfácio e notas de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BANDEIRA, Manuel [1886-1968]. *Itinerário para Pasárgada*. Estabelecimento de texto, apresentação e notas Carlos Newton Júnior. 7. ed. São Paulo: Global, 2012.
- BANDEIRA, Manuel [1886-1968]. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1995.
- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A pintura histórica no Museu Mariano Procópio: discursos desalinados. In: COLEÇÕES em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo. Curadoria Fernando Pitta e Valéria Piccoli; textos Maraliz de Castro Vieira Christo *et al.*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014. [Catálogo de exposição].
- COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Ed. Senac, 2005 (Série Livre Pensar, 17).
- DUARTE, Pedro. *A palavra modernista: vanguarda e manifesto*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.
- MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.
- PEDROSA, Mário [1900-1981]. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Organização Otilia Arantes. 1. reimpr. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2004.

Enviado em 15 de abril de 2015.
Aceito em 15 de maio de 2015.

