



Diferentes conformações da timidez

Luiz Philip Fávero Gasparete

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0253-034X>

luizphilipfg@gmail.com.

RESUMO

Este artigo aborda as opiniões do crítico de arte Rodrigo Naves a respeito de certo cânone das artes plásticas difundido a partir do modernismo de 1922 e de seus desdobramentos, como a antropofagia. O trabalho procura contextualizar as reservas do autor em relação a artistas que se notabilizaram junto a esses movimentos, como Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, bem como em relação aos critérios empregados pelos intelectuais modernistas em reflexões sobre pintores brasileiros. O método utilizado é a análise de diferentes textos do crítico de modo a sublinhar as premissas teóricas, históricas e estéticas que fundamentam sua posição. De resto, buscam-se também elementos para compreender a linhagem das artes plásticas composta por Rodrigo Naves em *A forma difícil*, da qual estão excluídos muitos dos nomes do cânone modernista.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo; Artes plásticas; Rodrigo Naves; Timidez.

Different Conformations of Shyness

ABSTRACT

This work discusses the opinions of the art critic Rodrigo Naves about the canon of the plastic arts spread by the modernism of 1922 and its developments. The work tries to contextualize the author's restrictions about artists who became famous with these movements, Anita Malfatti and Tarsila do Amaral for example, as well as about the criteria used by modernist intellectuals in reflections on Brazilian painters. The method used is the analysis of different texts by the critic in order to underline the theoretical, historical and aesthetic assumptions that underlie his position. Moreover, the article seeks to understand the lineage of the visual arts composed by Rodrigo Naves in *A forma difícil*, in which names of the modernist canon do not appear.

KEYWORDS: Modernism; Visual arts; Rodrigo Naves; Shyness.



1. A timidez num momento de indecisão

Talvez esse fosse um caminho a seguir. Quem poderá dizer? Nele, Anita talvez pudesse conciliar seu crescente interesse pelas manifestações populares – sempre tão ricas em detalhes, decorativismos e miudezas – e sua formação moderna. Não foi assim, porém, que sua arte caminhou. (NAVES, 2011b)

Assim termina um curto texto do crítico Rodrigo Naves em torno do quadro *Interior de Mônaco*¹, de Anita Malfatti. Unindo um teor de suposição com um tom de lamento pouco disfarçado, essas linhas concentram duas percepções decisivas para o restante do ensaio. A primeira é a de que obras pontuais da artista materializam tendências pouco exploradas no conjunto de sua produção, submetida a orientações sutilmente reprovadas pelo comentador. A outra é a de que, se tivesse se concentrado nessas qualidades em potencial, a pintora teria alcançado uma interpretação consistente de postulados das vanguardas europeias. Como se pretende indicar, essas ideias são cruciais para compreender as reservas com que o crítico se relaciona com certo cânone que se difundiu como um legado comumente atribuído à Semana de Arte Moderna de 1922 e projetos adjacentes, como a antropofagia.

De acordo com Naves (2011b), *Interior de Mônaco* remete a um momento em que o trabalho de Anita Malfatti se encontrava em uma “encruzilhada”. Produzido em meio a uma temporada de estudos em Paris, que durou cinco anos (1923-1928), o quadro é descrito como uma saída estética diferente daquelas que a artista já experimentara. Antes dessa viagem, a pintora havia se instalado por longos períodos em Berlim e Nova York, onde testemunhou a afirmação do expressionismo e a repercussão de grandes exposições, e havia protagonizado a célebre mostra de arte moderna de 1917, determinante para movimentos subsequentes que culminariam na Semana de 1922. Traduções desses dados, diversas inclinações teriam surgido nas pinturas: “um modernismo pacificado”, “a tentativa de levar adiante seu expressionismo singular”, “um tradicionalismo bem-comportado” e “um primitivismo singelo que a atrairá cada vez mais”. Nesse panorama de indefinição, surgem as duas versões da obra em debate, na visão do crítico “as últimas pinturas de alta qualidade realizadas por Anita Malfatti”.

Nas palavras de Naves (2011b), a “outra saída” ensaiada nesse quadro se deve a uma aproximação da pintura de Matisse, sobretudo em sua fase fauvista. À imagem do francês, Anita Malfatti utiliza padronagens e estampas não só como item decorativo, mas também como recurso estrutural que possibilitava “um estilhaçamento das realidades representadas e, assim, uma rearticulação mais livre e complexa dos elementos do mundo”. Tal manejo de peças ornamentais como artifício para uma reordenação mais ampla é observado pelo crítico em vários detalhes, que ocasionam importantes efeitos materiais na tela: a fragilização da presença de objetos, a redução da tridimensionalidade e a suavização da solidez do mobiliário e de outros componentes. Todos

¹ Há duas versões da obra: o trabalho final, que pertence a uma coleção particular, e um estudo, que pertence ao acervo do Instituto Moreira Salles. Esse estudo pode ser visualizado junto ao texto de Rodrigo Naves. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/interior-de-monaco-por-rodrigo-naves/>>. Acesso em: 17 mar. 2022.

esses fenômenos de “aplainamento do mundo”, com efeito, concernem a um primeiro ambiente, que ocupa parte significativa da extensão do quadro.

Embora possam ser considerados uma novidade em relação às criações progressas, os traços listados não chegam a configurar ainda uma contribuição verdadeiramente original da artista. Antes, revelam uma mudança nem tão significativa assim no que diz respeito à escolha de motivos (o foco na decoração dos cômodos) e uma alternância nas influências mobilizadas (do expressionismo ao fauvismo). O que Naves (2011b) avalia como uma singularidade contundente de *Interior de Mônaco* é a subversão da planificação imposta por esse espaço mais próximo e evidente. Aí residiria o “interessante desafio” que Anita Malfatti se propõe.

Nesse sentido, o crítico ressalta como esse primeiro ambiente se abre para um segundo, “com a conseqüente profundidade ilusionista que esse movimento solicita”, produzindo uma ruptura insólita. Acentuando o contraste já estabelecido com as zonas mais planas, as áreas definidas pela perspectiva são pintadas em “cores mais claras e luminosas”. E, enfatizando o que acontece nas regiões mais distantes do olhar, uma figura humana “abrigada num roupão” é posicionada nesse quarto dominado pela luz “sugerida apenas vagamente”. Assim, armam-se inversões suplementares. Ainda que regido pela domesticidade, o primeiro cômodo é acometido por certa opressão causada pela superficialidade composicional, pela escassa iluminação e pelos móveis tradicionais. Mesmo que banhado presumivelmente pela claridade externa e, logo, orientado para a rua, o segundo plano acaba por criar uma atmosfera de recolhimento e introspecção em decorrência da relativa liberdade que a personagem alcança nesse enclave de paz e repouso. Concluindo o raciocínio, Naves (2011b) aventa que a pequena dimensão da tela reforça a “impressão de um acontecimento sutilíssimo e privado”.

Em termos gerais, essas são as ideias desenvolvidas pelo crítico no ensaio, em que algumas premissas fundamentais se deixam transparecer. Uma delas está ligada a um sentido geral atribuído às transformações estéticas levadas a cabo por conhecidos movimentos que surgiram na Europa no final do século XIX e início do XX e que se estabeleceram como uma base para os artistas que procuraram forjar uma arte modernista no Brasil. Apoiando-se nas teses de autores como Roger Fry, Naves (2011b) enxerga um significado social e histórico profundo atrelado às inovações formais, como os tipos de pincelada, a utilização da luz e a relação entre planos. Para o ensaísta, as vastas possibilidades de reconfiguração do mundo no universo pictórico remetiam a um pano de fundo em que tal maleabilidade estava pressuposta, seja pelo desenvolvimento tecnológico, pela modernização das sociedades, seja pelas grandes correntes ideológicas. No caso europeu, talvez mais que uma correlação entre arte e história, verificava-se um contexto que fornecia lastro para as experimentações mais ousadas, inclusive as que, em tese, não teriam conexão com o âmbito conjuntural.

Outra dessas premissas está associada ao que caberia, dado esse panorama, aos artistas brasileiros. Embora não seja tão explícito no ensaio, Naves (2011b) insinua, nas linhas acerca de *Interior de Mônaco*, que uma mera reprodução ou continuação dessas revoluções técnicas seria uma atitude inadequada para os representantes das artes plásticas locais. Insinua também que tampouco seria um caminho apropriado, aos que desejavam criar algo coerente à situação do Brasil, a simples inserção de signos vinculados à nacionalidade. O crítico parece infundir que a



operação pertinente de fato, ou pelo menos mais reveladora, orientar-se-ia para o domínio da intimidade e da timidez, ponto de fuga atingido não necessariamente por cenas introspectivas, mas sobretudo por jogos de cores e formas que desencadeiam o feito de retraimento. Assim como a do parágrafo anterior, esta premissa se ancora em argumentos de ordem sociológica, mas isso só é devidamente explicado em outras intervenções do autor.

2. Variações da timidez

Entre os demais trabalhos do autor, *A forma difícil* talvez seja o mais conhecido. Na primeira edição, de 1996, o livro reuniu ensaios que já haviam sido publicados esparsamente, entre 1986 e 1992, em diferentes meios e que integraram a tese de doutorado do crítico, apresentada em 1995. Eram cinco os ensaios da versão inicial, cada um deles sobre um artista diferente: Debret, Guignard, Volpi, Lasar Segall e Amilcar de Castro. Na terceira edição, Naves (2011a) acrescentou dois capítulos à coletânea, um sobre Almeida Júnior e outro sobre Mira Schendel. Apesar de não estabelecer linhas de evolução claras entre as subseqüentes produções artísticas, o ensaísta procura dar “uma interpretação geral da arte brasileira” em função de tendências bem delimitadas (NAVES, 2011a, p. 38). Decorre dessa tentativa um peculiar elenco de nomes que seriam os mais representativos das artes plásticas locais, no qual artistas alicerçados no modernismo de 22 e em seus desdobramentos diretos adquirem uma importância secundária.

Um debate central que perpassa o livro é o tratamento dado por pintores e escultores a convenções importadas e o que apontadas transfigurações sugerem a propósito da sociedade nacional. Em razão da quadra em que se inserem a maior parte dos artistas comentados, o crítico parte de algumas anotações sumárias sobre as vanguardas europeias. “A produção moderna internacional”, resume Naves (2011a, 18), “se caracterizou por uma aparência forte, devida sobretudo a uma significativa redução da natureza representativa de seus elementos.” Para o ensaísta, o novo estatuto de componentes pictóricos, como linha, cor e superfície, deve-se menos ao fato de evocarem “seres e coisas ausentes”, ou ao abandono do “ilusionismo perspectivista”, do que ao efeito dessas operações: a acentuada intensidade obtida, o reforço dos “limites físicos das obras” e o aumento da “presença dos elementos que as constituíam” (NAVES, 2011a, p. 19). Em outras palavras, o cerne da virada consistiria não na crise da representação, mas na potência expressiva resguardada às próprias técnicas composicionais.

É a partir desse ponto específico que o autor precisa a singularidade da arte brasileira e, depois, dos artistas analisados detidamente, os que encontrariam resultados mais interessantes para essa singularidade. Em contraposição ao percebido no cenário internacional, Naves (2011a, p. 19) defende que a produção local incorpora as mudanças modernas sob um viés particular, segundo o qual “as obras se veem envolvidas numa morosidade perceptiva que reduz a força de seu aparecimento”. A despeito da relativa autonomia também encontrada aqui por cores, formas e linhas, tais elementos se mostram submetidos a impulsos de sinal invertido: o “revolvimento” e o “descompromisso com a exterioridade” (NAVES, 2011a, p. 20). Suspendendo sua atualidade e relutando em se “estruturar fortemente”, os trabalhos revelariam uma “natureza remissiva” em

vez de um almejado “caráter prospectivo” (NAVES, 2011a, p. 27). A essas propensões o crítico dá o nome de “renitente timidez formal” ou, expressão que se torna um dos conceitos basilares do livro, “dificuldade de forma”.

Identificável em numerosos exemplares da arte brasileira, a disposição acima se explica na coletânea por um raciocínio de perfil sociológico. Conforme o crítico, o “ideal meigo” dos quadros evoca uma sociabilidade “pouco definida, doce e reversível”. Isto é, a fragilidade das composições apontaria para certa “recusa à violenta sociedade do trabalho” e, ao supor “um modo suave de moldar as coisas”, para um “artesanato amoroso” e um “extrativismo rústico” que se opõem à “conformação taxativa da indústria”. A origem suposta desses traços são os fatos de haver “vastos setores do país em atividades não tipicamente capitalistas” e o modo pouco estruturado das relações sociais, inclusive nos últimos quartéis do século XX. A perenidade dessas condicionantes leva Naves (2011a, p. 29) a postular que, ao passarem da “dificuldade de forma” para a “forma difícil”, obras feitas principalmente a partir dos anos 70 ainda se reportavam a alguns desses problemas.

Controvérsias sobre esse segundo ciclo à parte, cabe notar como o ensaísta se vale do panorama para interrogar, breve e contraintuitivamente, artistas notabilizados por outras tendências. É o que ocorre, por exemplo, nas poucas linhas em que Naves (2011a) menciona o trabalho de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, conhecidas por seu vínculo com o grupo encabeçado por Oswald de Andrade e Mário de Andrade em alguns de seus mais marcantes momentos de atuação. Como sublinhado, as pintoras não figuram entre os nomes avaliados pormenorizadamente nos capítulos de *A forma difícil*. No entanto, há rápidas e sugestivas ponderações sobre ambas no prefácio do livro.

Com efeito, o nome de Tarsila do Amaral é o primeiro dos muitos citados. Após as afirmações mais gerais sobre o descompromisso da arte brasileira com a exterioridade, o crítico começa a ilustrar suas ideias com um parágrafo voltado para dois quadros da artista: *Urutu* (1928) e *Composição* (1930).

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, 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 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. (NAVES, 2011a, p. 20-21)

Acompanhada a especulação, algumas nuances se destacam. De início, o crítico sopesa que o adiamento da definição visual não necessariamente conduz a uma atitude que contradiz o espírito moderno. Prova disso são as obras que utilizam tal tipo de retraimento como meio para “sugerir um processo de gênese das formas”. O que, a rigor, contraria as alternativas modernas

é a maneira como, em produções de artistas brasileiros, o movimento de gênese não se cumpre depois da suspensão preliminar. Evoquem-se, a propósito, os advérbios usados para caracterizar a diferença: “indeterminadamente”, “renovadamente”. Todavia, essa também não seria a descrição mais exata para enquadrar as pinturas listadas de Tarsila do Amaral.

Entre os dois caminhos, o ensaísta parece identificar nos trabalhos mais notáveis da pintora outra solução. Ao buscar “a constituição de imagens estranhas e primordiais”, a artista se aproxima do “processo de gênese das formas” ressaltado acima. Contudo, a despeito de se submeterem a esse intuito de constituição, as cores e as formas terminam por trair o ímpeto do projeto. De acordo com Naves (2011a, p. 20), o tonalismo leve e sutil que remete à infância e a ingenuidade dos desenhos conferem uma doçura às coisas representadas que relativiza a força de materialização. Posto que essas formas são “nacionalmente arquetípicas”, o resultado não deixa de ter relevância, pois traduz dados salientes da cultura, como esquisitices ligadas à familiaridade que cercaria as relações. Em suma, sem assumir plenamente a timidez formal, as obras de Tarsila do Amaral são acometidas pela morosidade perceptiva em função do trato com as cores.

Algo análogo se verifica no trecho acerca de Anita Malfatti. Junto a alguns comentários em torno da “decantação mansa e dolorida” que sobressai em alguns quadros de Ismael Nery, nos quais haveria uma relativa pacificação da “estrutura cubista”, o crítico coteja a produção da artista com suas referências principais. Agora o foco são pinturas feitas por volta dos anos 1915 e 1916.

Com semelhanças, Anita Malfatti mantém o expressionismo do início de sua carreira dentro de certos limites. A gestualidade marcada sabe até onde pode ir, e evita submeter os quadros a seu movimento. As cores se debatem dentro de contornos padronizadamente deformados. A alienação (*A boba*), o isolamento (*Uma estudante*, *A mulher de cabelos verdes*) antecedem sua expressão pictórica. São temas expressionistas representados de maneira mais ou menos expressionista. (NAVES, 2011a, p. 22-23)

Sem mostrar o desprendimento que esboçaria em *Interior de Mônaco*, nesses quadros Anita Malfatti acata com mais rigor os parâmetros de um estilo aprendido. Porém, o ensaísta entende que a tentativa é malograda, já que dinâmicas fundamentais das obras expressionistas são preteridas. À revelia de os trabalhos elencados reterem algo do expressionismo, como os temas e certa extravagância, é a limitação e a contenção que imperam. Naves (2011a, p. 22-23) enfatiza, desse ângulo, a deformação padronizada e a “gestualidade marcada” que avultam nas pinturas. De novo, trata-se de um desvio involuntário na replicação de técnicas e de aparências avidamente idealizadas, equívoco que aos olhos do intérprete ganha um valor de natureza sociológica principalmente.

Salvo engano, o que faz Tarsila do Amaral e Anita Malfatti serem relegadas a um segundo plano tem relação direta com o caráter algo irrefletido dos impasses que assomam nos quadros. Falando de outro modo, o ensaísta parece julgar que o fato de as duas artistas se orientarem sobremaneira por tendências vanguardistas e manifestarem traços da morosidade, mais por imposição do contexto, torna suas produções menos consistentes. De modo que, em ambas as trajetórias, a timidez formal não é devidamente atacada e surge como indício, não tanto como qualidade pictórica assumida. Guignard e Volpi, por outro lado, tenderiam a alçar a dificuldade

de forma ao posto de questão essencial, o que faz dos embaraços estéticos desses dois pintores um dilema mais emblemático para o autor. De resto, a busca pelo entrave mais eloquente se expressa de maneira especial no capítulo sobre Almeida Júnior, em que ideias dos modernistas sobre as artes plásticas são explicitamente referidas. Entretanto, antes de observar esse diálogo, cabe elucidar melhor a posição de Rodrigo Naves a partir de pontos de vista opostos a respeito de problemáticas similares.

3. Organicidade ou timidez

Obviamente, há inúmeras referências com as quais o cotejo proposto pode ser feito. Não obstante, por alguns motivos, há uma meditação que se oferece à confrontação com especial pertinência: o texto *O Abaporu, de Tarsila do Amaral: saberes do pé*, de Gonzalo Aguilar. Mais genérico, o primeiro argumento que justifica o confronto é o fato de o pesquisador concentrar sua análise em um quadro de Tarsila do Amaral que remete ao mesmo contexto histórico e estético dos quadros da artista discutidos por Rodrigo Naves. Depois, é bastante curioso como detalhes materiais correlatos levam os autores a conclusões divergentes. Por fim, chamam a atenção as circunstâncias que envolvem o texto de Aguilar (2011), publicado no livro *Antropofagia hoje?*, reunião multidisciplinar de artigos sobre a atualidade de Oswald de Andrade. Aliás, trata-se de uma publicação do mesmo ano da segunda edição de *A forma difícil* e da divulgação do texto sobre *Interior de Mônaco* no blog do Instituto Moreira Salles, poucos meses depois de ser incluído na sexta edição da revista *Serrote*. Portanto, são estudos contemporâneos que disputam o significado e a validade do cânone em questão.

Centrado na pintura mais famosa de Tarsila do Amaral, Aguilar (2011) explora alguns fatores externos à obra para depois penetrar no significado dos dados formais. O pesquisador lembra, dado o intuito, o fato de a artista ter dado, em 1928, o quadro para Oswald de Andrade, seu marido à época, que escolheu o nome *Abaporu* junto a Raul Bopp (AGUILAR, 2011, p. 281). Lembra também como os dois poetas decidiram fazer um movimento em torno da pintura, o que se concretizou quando o célebre manifesto do mesmo ano foi publicado na *Revista de Antropofagia* rodeando “uma versão desenhada do quadro”. Nada acidental, o início do texto é coerente com a leitura do pesquisador, que interpreta a obra em função dos postulados antropofágicos e tenta classificá-la como mote “de um corte radical, de uma ruptura das vanguardas dos anos 1920 dentro das mesmas vanguardas”.

Para Aguilar (2011, p. 282), *Abaporu* coloca em questão duas das convenções mais tradicionais na história das artes plásticas. Pautada por uma representação “anti-humanista”, em que o rosto se apaga e se extingue qualquer “gestualidade humana”, a criação subverte de antemão a convenção do retrato. Conforme o pesquisador, com exceção dos pés, o que surge na imagem é “um corpo na fronteira mesma do animal, na confusão mimética com o natural (cabeça – sol, braço – cacto), que está em processo de tornar-se outra coisa”. Ao apostar no apagamento, explicitado na desintegração do sinal de identificação que é o rosto, a artista estaria contestando um tipo de laço comunitário fundado na identidade e, de sua parte, propondo o estabelecimento



de um novo corpo, tanto para o indivíduo como para a sociedade. Assim como na figura há continuidade e influência mútua entre as partes, sem que a cabeça domine o restante do corpo, o projeto que decorre é o de uma comunidade que se modula sem hierarquias. Aguilar (2011, p. 283) decreta que “as paixões vanguardistas e anarquistas do Oswald do final dos anos 20 não poderiam encontrar um dispositivo figurativo mais eficaz”.

A outra tradição colocada em causa por *Abaporu*, de acordo com o pesquisador, é o nu, mais um tema caro ao movimento antropofágico. À imagem do ponto acima, a representação da nudez adquire o sentido de contestação, por atacar uma sociedade opressiva de complexos e de repressões, e de proposição, por insinuar caminhos “para a construção de um hábitat para o homem americano” (AGUILAR, 2011, p. 283). Ao pintar um corpo despido e sentado, cuja cabeça se reclina sobre a mão, Tarsila do Amaral estabeleceria um diálogo desabrido com a tradição encarnada no *Pensador* (1880), de Rodin. Enquanto nesta escultura a contração e a concentração regem a execução realista e convergem para a cabeça, na pintura a figura está distendida e sua tensão se dirige para os pés. Aguilar (2011, p. 284) depreende que a inversão e a plasticidade assinaladas são operações simbólicas que ilustram as possibilidades da “nova era”, em que as mutações tecnológicas autorizam o trato dessacralizado do corpo, não mais um tabu.

Se ao realce dos membros inferiores subjaz esse conjunto de críticas da autoridade e da verticalidade, em *Abaporu* haveria ainda um efeito crucial. Naturalmente imbuído da função de “contato com o contexto”, o pé da figura pintada é o elemento que proporciona uma apreensão mais tangível do significado do termo que nomeia o quadro (“homem que come”). Na visão de Aguilar (2011, p. 286-287), isso se deve à relação proposta pela pintura entre corpo e paisagem, que se unem em função da curva e estabelecem “um *continuum* que não exclui o orgânico”. Ao abdicar das linhas geométricas que criavam contrastes expressivos nos trabalhos de fases anteriores, a artista, em sua “fase antropofágica”, passa a explorar um tipo de composição baseada na integração pela via da organicidade. Justamente na junção do pé com o cenário, tanto em seus pontos de contato como em sua semelhança curvilínea, essa predisposição encontraria sua realização mais bem acabada. O pesquisador arremata suas ideias com a conclusão de que “não há figura e fundo, mas contornos que se ecoam entre si”, representação pictórica exemplar de uma “*rítmica moderna, comunitária e liberada*”.

Por oposição, a análise acima auxilia na assimilação das teses de Naves (2011a). No que concerne às referências teóricas, Aguilar (2011) se interessa exclusivamente por opiniões que sustentam ímpetos vanguardistas de insurreição, de remodelações radicais da ordem de coisas e de liberação dos costumes, como Flávio de Carvalho, Tim Armstrong, Deleuze, Bataille e Barthes. Mais indicativo do que a inclusão desses nomes em si é o fato de serem utilizados para ratificar a leitura pretendida de *Abaporu*, como se os postulados abarcados chancelassem categoricamente o juízo estético. No que concerne à compreensão histórica, o pesquisador parece bastante seguro de que as alterações na concepção de corpo e de identidade geram uma nova lógica comunitária e de que os avanços tecnológicos serviriam prontamente à concepção do “homem americano”, conjunção extraordinária do que é primitivo, do que viria a ser o futuro e do que se revelaria uma alternativa “para além do humano”, de tal forma que haveria um progressismo inerente às mudanças que se difunde de maneira absoluta e universal. E, no que concerne à apreciação

estética, chamam a atenção a ênfase dada aos contornos e às linhas e, sobretudo, a impressão de que as curvas têm o poder de abolir a distinção entre figura e fundo.

Organizando assim, as discrepâncias surgem acentuadas. Em vez de se dedicar às curvas e proporções das pinturas, Naves (2011a) se detém no uso da cor. Ao deslocar o foco, chega a constatações bem diversas, como a percepção de que os impulsos de diferenciação cultural, via símbolos arquetípicos, e de definição visual são traídos por nuances que decorrem do tonalismo sutil, como a ingenuidade, a singeleza e a doçura. A propósito da relação entre figura e fundo, não é exagero imaginar o autor de *A forma difícil* conjecturando que as variadas colorações e as sobreposições de certas linhas curvilíneas nas obras de Tarsila do Amaral terminam por gerar alguma distinção entre planos. No quesito da compreensão histórica, o desacordo incide principalmente na operação de aclimatação das inovações tecnológicas, pois o ensaísta desconfia da capacidade local de incorporar as transformações em seus sentidos mais importantes, os que dependem da constituição de um tecido social estruturado devidamente, e acredita que o que ocorre é um descompasso entre as aspirações e as condições reais. De resto, tais disposições se associam a pressupostos mais amplos acerca do encadeamento entre modernização e atraso na história nacional, seguindo uma célebre tradição crítica de autores oriundos de campos como a sociologia e a crítica literária.²

4. A timidez como defesa

Digressão e cotejo feitos, convém comentar agora o capítulo em que Naves (2011a) discorre acerca da obra de Almeida Júnior, com especial destaque para um quadro, *Caipira picando fumo* (1893). Como indicado, trata-se do capítulo em que se dá um diálogo mais aberto com alguns dos modernistas paulistas. Naturalmente, a conversa é facilitada pelo fato de o texto ter como foco um artista que despertou o interesse da maioria desses intelectuais. Ali, são dadas outras pistas dos motivos por que o crítico se afasta de periodizações e de avaliações que se tornaram canônicas.

Antes de entrar nos argumentos, há um dado considerável que distingue o ensaio entre os demais da coletânea. Como adverte Naves (2011a, p. 9) nas notas introdutórias à terceira edição do livro, o texto sobre Almeida Júnior não constava na versão de 1996 e seu acréscimo serviu para preencher uma lacuna importante: a passagem “da análise da obra de Debret diretamente à interpretação de artistas brasileiros modernos”. À primeira vista, a inserção das linhas sobre um artista do final do século XIX tem o papel imediato de tornar menos abrupto o salto dos primeiros anos do Oitocentos para os quartéis intermediários do século XX, o que atende a uma válida demanda metodológica. Em paralelo, serve também para tornar mais imbricados os dilemas enfrentados por um neoclássico diante do escravismo sistêmico e os que se infiltram em obras de aspirações modernas produzidas em contexto de capitalismo incompleto e truncado. Em ou-

² Para uma discussão sobre a relação de *A forma difícil* com uma tradição de interpretações do Brasil que se basearam na oposição entre o arcaico e o moderno, consultar o texto “Depois da ‘formação’: cultura e política da nova modernização”, de Marcos Nobre (2012). Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/depois-da-formacao/>>. Acesso em: 23 fev. 2022.

tras palavras, o capítulo em questão assume a tarefa de indicar a maneira como uma matriz de sociabilidade transcende gradualmente seus limites conjunturais e ganha efeitos inauditos numa quadra em que a timidez formal da arte brasileira adquire seu tratamento mais contundente.

No ensaio propriamente dito, há um impasse decisivo ocasionado pela tensão entre dois diagnósticos que podem soar contraditórios. Ainda nas primeiras páginas, Naves (2011a, p. 152) apregoa que a pintura de Almeida Júnior “se nega a representar o ambiente caboclo de maneira pitoresca”, o que se comprova nas “relações tonais rebaixadas, no papel jogado pelos detalhes do quadro, pela arguta representação da luz”. Em outra direção, registra-se a seguinte conclusão nos trechos finais: “Mais do que arte, Almeida Júnior faz cultura – estende a outra área de expressão temas e problemas já delineados e que ele pouco ajuda a avançar ou a discutir” (NAVES, 2011a, p. 171). É evidente que existe uma diferença grande entre pintar de “maneira pitoresca” e “fazer cultura”, mas as opções podem se confundir por representarem, *grosso modo*, certa submissão da criação artística a premissas ideológicas e conceituais. Ou seja, são alternativas que correspondem, no limite, a um rebaixamento da invenção estética em nome de pressupostos alheios à dimensão estritamente pictórica. No caso analisado, incorre-se num desvio que, aos olhos do ensaísta, talvez seja menos deletério que o outro.

Para o autor, tal desvio se torna mais justificável porque era uma forte imposição do contexto, a qual o artista deveria quase obrigatoriamente acatar e contra a qual tinha poucas chances de se insurgir. A referida moda seria, em síntese, a demanda por “fazer brotar a flor da nacionalidade” a partir do enfoque dado a elementos característicos do país e em função de um viés influenciado pelo naturalismo e pelos determinismos (NAVES, 2011a, p. 171-173). Daí o elogio da nação que depende da busca pelo “homem da terra” (o caipira) e que se tingem de “bandeirantismo”. Daí também o destaque dado aos signos do meio e da paisagem que atuam na constituição desse homem originário e que são responsáveis por assinalar a cor local (o sol). Da perspectiva do crítico, extremamente sintomático é o fato de que justo o realce do dado determinante e a tarefa de fazer cultura levem à deflagração do “acanhamento” e da “incapacidade de transcendência e superação”. Ao identificar a “posição paradoxalmente combativa e impotente” do quadro, Naves (2011a) tem em mente um aspecto específico: a forma de retratar a luz solar.

Desse argumento, com efeito, decorre a avaliação de que Almeida Júnior não pinta de maneira pitoresca. Conforme o ensaísta, no quadro em debate a claridade ofuscante domina a cena e, deslocada para o exterior dos elementos pintados, cria “no ambiente uma verdadeira fornalha” (NAVES, 2011a, p. 168). O achado distinguiria a obra do pintor das inovações mais radicais daquele momento e, ao mesmo tempo, das produções mais convencionais. De um lado, ao tratar a luz como calor e instrumento natural, o artista se distancia dos impressionistas, que empregavam a luz como instrumento do olhar e que presumiam um novo estatuto da realidade agora sujeita a novos arranjos, e não mais restrita a uma “solidez conservadora”. De outro, o artista se distancia também do perfil pitoresco, pois a intensidade do calor enfraquece o contorno das coisas tornando-as mais próximas, ameaça o protagonista e impede que detalhes se afirmem como representativos ou ilustrativos (NAVES, 2011a, p. 167, 173).

Efetivamente singular, entretanto, é a forma como se atualiza, em *Caipira picando fumo*, a suposta propensão geral das artes plásticas brasileiras para a intimidade e para o alheamento.

Segundo Naves (2011a, p. 148), o caráter absorto do personagem, sua aparente indiferença e a atitude ensimesmada diminuem a suscetibilidade do homem ao calor e o protegem daquela “indiferenciação que permeia toda a tela”. Enquanto a luz oprime integralmente o cenário, a “serenidade do caboclo”, sua “renúncia ascética” e o “recolhimento psicológico” têm como termo a criação de uma zona de “interioridade” à revelia do teor regionalista (NAVES, 2011a, p. 148, 151). Acrescenta-se assim mais um fator ao impasse. Se afasta Almeida Júnior da audácia dos impressionistas e do pendor sugestivo de composições pitorescas, o sol tem uma parcela de sua potência bloqueada pela negligência e displicência do caipira. A percepção desses entraves leva Naves (2011a, p. 164) a postular, inclusive, que o artista não foi capaz de radicalizar “sem piedade a ação do sol sobre as figuras humanas, esgarçando-as e reduzindo-as a verdadeiros farrapos, com o que certamente sua arte ganharia em qualidade e mesmo em verossimilhança”.

É a intuição de todas essas nuances que fomenta as ressalvas do crítico em relação a boa parte da fortuna crítica de Almeida Júnior, incluídos aí, por exemplo, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, bem como nomes detratores e contemporâneos dos modernistas. Naves (2011a, p. 164) avalia que responsabilidades históricas que já pesavam sobre o artista, que “parece se ressentir desse peso e de tantas satisfações a dar”, perpassam as ideias de muitos dos comentaristas. O que o ensaísta tem em mente é a adequação às teses deterministas a propósito do “homem e sua formação” e à idealização de personagens que justificariam “um futuro grandioso e promissor” (NAVES, 2011a, p. 163). Logo, o ideário que previamente teria limitado a obra do pintor em sua potencial radicalidade é, em essência, o mesmo que viria a limitar a compreensão de suas pinturas por intelectuais herdeiros desse imaginário.

Aí se encaixaria o caso de Mário de Andrade, sobre quem o crítico faz os apontamentos mais extensos e esclarecedores. A primeira menção surge no trecho em que são elencados nomes que viram nos quadros de Almeida Júnior uma contundente exaltação dos personagens regionais como exemplar de primitivismo, como Monteiro Lobato e Luís Martins. Para este, há nos últimos trabalhos do pintor “um espírito brasileiro inequívoco [...], qualquer coisa de inconscientemente bárbaro e profundo”, o que faria do artista o “primeiro clássico de nossa pintura” (MARTINS citado em NAVES, 2011a, p. 162). A essa apreciação Mário de Andrade chegou a esboçar algumas objeções em uma carta de 1940, como a de que o trecho se perde em literatura e crítica impressionista e deixa de apresentar dados objetivos. Por seu turno, Naves (2011a, p. 163) constata com espanto que, anos antes, num texto datado de 1927, o mesmo Mário de Andrade recorrera a “tons muito parecidos” para especificar as diferenças entre a brasilidade de Tarsila do Amaral e, justamente, a de Almeida Júnior. Nesse sentido, o ensaísta sublinha o emprego de expressões como “bem aproveitado caipirismo de formas e de cor” e “sentimentalidade intimista [...] cheia de moleza e de sabor forte”. Para o autor de *A forma difícil*, trata-se de uma posição paradoxal e de uma curiosa semelhança com um estilo depois reprovado.

A segunda menção gira em torno de uma reflexão de 1928 e obedece a uma semelhante ordem de motivos. Trata-se de um excerto focado em Aleijadinho e na inexistência de uma tradição nacional nas artes plásticas. Ali, Mário de Andrade se refere a Antônio Francisco Lisboa

como “boato-falso da nacionalidade”, um típico caso de “importações acomodáticas e irregulares” em vez de um desejável “desenvolvimento interno, natural” (ANDRADE citado em NAVES, 2011a, p. 169-170). Dessa perspectiva, a obra do mineiro “profetizava para a nacionalidade um gênio plástico” confirmado depois por produções raras, como a de Almeida Júnior. Esse tipo de encadeamento, voltado para precárias linhagens na história da pintura local, aparece também, por fim, na terceira menção ao poeta modernista, que revela certo deslocamento do juízo. Já em 1939, o intelectual paulista mencionará Almeida Júnior como responsável por abrir uma vertente louvável que desembocaria nos painéis de Portinari, artista “profundamente brasileiro [...] que em vez de perder tempo em buscar a cor do nosso céu, está verdadeiramente fazendo obra de sentimento nacional”.

Mudanças de julgamento afora, interessa ao crítico que Almeida Júnior “era sempre o exemplo de plantão”, quando cumpria apresentar uma “sucessão de momentos densos” (NAVES, 2011a, p. 170). Fosse para condenar a subordinação integral a convenções importadas, fosse para elogiar o esboço de brasilidade notavelmente traduzida em pintura, o artista era o caso emblemático usado. Importa notar que, aceita a síntese, Naves (2011a) discorda de ambos os diagnósticos: nem Almeida Júnior obedece completamente ao influente ideário, nem consegue delinear satisfatoriamente aquela espécie de nacionalismo ou de bandeirantismo depois forjado. Tampouco alcança, vale lembrar, aquelas inovações pictóricas que começavam a ser ensaiadas no final do século XIX na Europa. E tudo isso se deve, de acordo com o ensaísta, às peculiaridades de representação da luz solar, aos efeitos gerados pelo calor na cena e à defesa do caipira pela via da intimidade.

Assim, o crítico reivindica lugar para o pintor num grupo reunido por critérios alheios aos pressupostos comumente aventados pelos modernistas paulistas. Se há conexão valorosa entre Almeida Júnior e os artistas ligados ao modernismo de 22 e à antropofagia, o ensaísta parece acreditar que ela se ancora em raros exemplares e em características formais que não chegaram a ser devidamente desenvolvidas. Salvo engano, esses vínculos mais interessantes juntariam o caboclo absorto em sua atividade e ameaçado pelo ambiente não a figuras animais e primitivas imbricadas na paisagem, mas àquela mulher de *Interior de Mônaco* que se isola num cômodo e experimenta um acontecimento privado e inacessível. O elo principal residindo na forma como um se protege e impede uma ação mais incisiva da luz, e outra afasta-se e rompe com a planificação dominante disposta pelas padronagens e estampas; residindo, em última análise, na forma como ambos os personagens interrompem uma radicalização composicional que, em tese, estava articulada com novas possibilidades de organização do mundo e com o otimismo que decorria dessa disponibilidade. A intuição do valor estético e sociológico dessa atitude de defesa é o que baliza a revisão do crítico e suas dúvidas em relação ao cânone consagrado.

FINANCIAMENTO

O trabalho não foi financiado por nenhuma agência de fomento à pesquisa ou fonte análoga.



CONFLITO DE INTERESSES

Não há relacionamento ou interesse que possa ter influenciado a objetividade do artigo.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo. O *Abaporu*, de Tarsila do Amaral: saberes do pé. In: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro (Orgs.). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a.

NAVES, Rodrigo. Interior de Mônaco. **Blog IMS**, 20 maio 2011b. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/interior-de-monaco-por-rodrigo-naves/>>. Acesso em: 17 mar. 2022.

NOBRE, Marcos. Depois da “formação”: cultura e política da nova modernização. **Piauí**, nov. 2012. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/depois-da-formacao/>>. Acesso em: 17 mar. 2022.