

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Trânsitos entre
criação, crítica e
história da arte**

Revolução Plástica na Arte brasileira: textos de Flexa Ribeiro na Ilustração Brasileira

Luciene Lehmkuhl
UFU

Resumo

Este texto propõe analisar os artigos de Flexa Ribeiro publicados na revista Ilustração Brasileira sob o título de “Revolução Plástica na Arte brasileira”, entre abril e agosto de 1936. Neles, o autor aborda as influências “recebidas” e “traduzidas” no país, especialmente entre os anos de 1916 e 1936, lista artistas denominados “antigos” em oposição aos “novos” e apresenta obras de arte, fazendo dialogar textos e imagens, característica fundamental das revistas ilustradas do período.

Palavras-chave

Crítica, Flexa Ribeiro, antigos x novos.

Résumé

Ce texte se propose d’analyser les articles de Flexa Ribeiro qui sont publiés à la revue Ilustração Brasileira sous le titre « Revolução Plástica na Arte brasileira », entre les mois d’avril et d’août 1936. Dans ce texte l’auteur aborde les influences « reçues » et « traduites » dans notre pays, surtout, entre les années 1916 et 1936. De plus, il liste les artistes surnommés « anciens » versus « neufs » et présente d’œuvres d’art, en faisant dialoguer les textes et les images, une caractéristique fondamentale des revues illustrées dans cette période là.

Mots-clé

Critique; Flexa Ribeiro; anciens x neufs.

Este texto propõe analisar os artigos de José Flexa Ribeiro, professor de História da Arte e Artes Decorativas na Escola Nacional de Belas Artes, publicados na revista *Ilustração Brasileira* sob o título de “Revolução Plástica na Arte brasileira”, entre os meses de abril e agosto de 1936. Neles, o autor traça um panorama da arte brasileira a partir de comentários tecidos a artistas e obras de arte, estas apresentadas em reproduções fotográficas ao longo da matéria, fazendo dialogar textos e imagens, característica fundamental das revistas ilustradas do período. O autor aborda as influências “recebidas” e “traduzidas” no país durante a primeira metade do século XX, especialmente entre 1916 e 1936, lista artistas denominados “antigos” em oposição aos “novos” e “futuristas”, expressa sua posição pessoal com relação aos rumos da produção artística no Brasil a partir de uma perspectiva da história crítica da arte.

Flexa Ribeiro assinava com assiduidade textos na revista, ficando evidente seu papel de articulista e colaborador no periódico que ocupa lugar de destaque na imprensa brasileira do período. A revista *Ilustração Brasileira* é um mensário editado pela Sociedade Anônima O Malho, no Rio de Janeiro, de grande formato (36 x 27 cm), possui entre quarenta a sessenta páginas (salvo edições especiais, com mais de cem páginas) e excelente tratamento gráfico que impressiona pela qualidade técnica desde o papel utilizado até a impressão apurada. Repleto de ilustrações (desenhos, gravuras, fotografias e reproduções de obras de arte) apresenta variedade técnica no tratamento das imagens que publica.

Foi publicada durante seis décadas, em três fases sucessivas entre 1909 e 1915; 1920 e 1930; 1935 e 1958, dedica boa parte de suas páginas aos assuntos relacionados às “Belas Artes”, com ampla divulgação de imagens de obras de arte em reproduções coloridas e ampliadas. Os textos de Flexa Ribeiro aparecem em mais de uma seção ao longo da revista: uma delas permanente dedicada às artes plásticas, outras temporárias e dedicadas aos Salões de Belas Artes, aos artistas e suas obras.

Na contracapa da coleção História crítica da arte, publicada a partir de em janeiro de 1962, em seis volumes, pode-se ler uma síntese bibliográfica do autor, a qual informa que Flexa Ribeiro nasceu na cidade de Faro no Pará, passou a infância em Belém e viveu muitos anos em Lisboa e Paris, onde estudou Arte e foi aluno do arqueólogo e historiador Collingnon. De regresso ao Brasil, formou-se em Direito no ano de 1907, lecionou em Belém e no Rio de Janeiro, em 1917 e 1918 inscreveu-se “nos dois concursos para a cadeira de História da Arte da Escola Nacional de Belas Artes, obtendo em ambos o primeiro lugar”¹. Foi membro do Conselho Nacional de Educação, diretor da Escola Nacional de Belas Artes, entre 1948 e 1952, e seu representante no Conselho da Universidade do Brasil, órgão que conferiu a ele o título de professor Emérito da Universidade do Brasil, aposentou-se em 1954. Desenvolveu intensa atividade na Imprensa, “fundou em Belém o vespertino A Imprensa, foi diretor-secretário do O País e diretor do diário 8 Horas. Colaborou em La Prensa (Buenos Aires), no Correio Paulistano (São Paulo), São Paulo Jornal (São Paulo), correio da Manhã (Rio

1 RIBEIRO, José Flexa. *História crítica da arte*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962, v.1, 408p.

e *Jornal do Comércio* (Rio), e nas revistas *Ilustração Brasileira* e *O Malho*². Foi também poeta simbolista e publicou poesias, além de textos críticos e ensaios.

Este texto aborda especialmente cinco ensaios dedicados ao tema da “Revolução Plástica na Arte brasileira”, presentes nas edições do ano de 1936, entre os meses de abril e agosto. Estes textos são publicados nas páginas de número 18, 19 e 20, ou 29 e 30, comportam textos e imagens em preto e branco de obras comentadas ou citadas. Quando é encerrado o ciclo deste tema, outro tema em textos ensaísticos é apresentado nas mesmas páginas, demonstrando que o autor detinha, na revista, espaço fixo para publicação de uma coluna de três páginas, que parece ter utilizado com certa liberdade na proposição dos temas.

O ensaio inaugural desta temática é apresentado na edição de abril de 1936, nele o autor aponta o período entre 1916 e 1936, como de grande revolução na pintura brasileira, marcadamente pela premiação de viagem ao estrangeiro de Marques Júnior (1916) e Henrique Cavalleiro (1918), com os quais a “técnica impressionista, a maior renovação que se processa na arte de pintar nos dois últimos séculos, passasse ao patrimônio da arte brasileira como incorporada ao sentimento artístico”³ – o autor assinala a exceção de Eliseu Visconti que desde 1900 soube incorporar o impressionismo a sua produção.

Flexa Ribeiro afirma que “não seria, assim, fora de chronologia, assignar-se o anno de 1916, como aquelle em que os primeiros symptoms se manifestam da sensibilidade artística brasileira, prenunciando que outros processos vão ser adoptados na andadura da arte, forçando-a a uma carreira quase precipitada, e onde muito se verá de imprevistos e sem nexos”⁴. O autor faz lembrar que 1936 registra apenas vinte anos dos “iniciais momentos de antecipação” e que se este é um prazo “muito curto para os labores de um acontecimento artístico, é, no entanto, sufficiente para o exame de uma tendência que procurou precisamente nada aprofundar, e tudo realizar com carácter provisório”⁵.

O autor lembra que algumas vezes escreveu no jornal *O Paiz* em prol das renovações, convencido de que “a vida é uma constante renovação, e o que se não renova morre”⁶. Faz assim a defesa do novo na arte brasileira que teria seu ponto de inflexão no ano de 1916 com uma renovação estrutural implementada por jovens artistas. E conclui o ensaio afirmando: “a arte é uma só: no antigo há muitos novos e actualmente, entre os futuristas, há muitos velhos, que mesmo naquellas épocas seculares nada valeriam...”⁷.

Ao leitor do texto pairam muitas dúvidas. Por que Flexa Ribeiro aponta Marques Júnior e Henrique Cavalleiro como expoentes de uma renovação? Ele não explica a escolha que faz e não anuncia seus parâmetros na eleição dos dois artistas. É, no entanto, nas edições dos meses seguintes que o tema será desenvol-

2 RIBEIRO, José Flexa. *Ibidem*.

3 *Ilustração Brasileira*, ano XIII, n.12, Rio de Janeiro, abr. 1936, p. 19. Optei por manter a grafia apresentada na revista em todas as citações.

4 *Ibidem*, p.19.

5 *Ibidem*, p.19.

6 *Ibidem*, p.19.

7 *Ibidem*, p.20.

vido, estratégia que obriga o leitor, interessado no assunto, acompanhar a reflexão proposta pelo autor mensalmente até o mês de agosto, para então, conhecer seu desfecho com o coroamento dos argumentos anunciados no mês de abril. Então, sigamos a leitura...

No texto publicado na revista de maio de 1936, com o subtítulo “II – O ponto morto de Cézanne”, Flexa Ribeiro começa a esboçar o contexto no qual se insere a produção dos artistas apontados, como iniciadores de um novo momento na arte brasileira. O autor lembra a influência de Cézanne no meio artístico, especialmente a partir da exposição retrospectiva realizada em Paris após a morte do pintor em 1906, e questiona os motivos pelos quais Marques Júnior e Cavalleiro foram considerados exceções quando retornaram ao Brasil, após seus estágios em Paris, assim como artistas da geração pouco anterior, Visconti, Lucílio e Chambelland, considerados “como bons modernos, empregando ainda a técnica impressionista”⁸, em meio a um desconhecimento por parte da maioria que se mantinha presa aos pressupostos do clássico e do romântico. Formula então algumas questões: “O fenômeno Cézanne não fora sentido? E por que? Elle já datava de mais de doze anos”⁹.

Responde suas próprias questões, atribuindo a preferência pelo impressionismo como por aquilo que já está classificado. Teriam, então, os poucos pintores, dedicados ao ar livre, trazido ao Brasil apenas “inovações velhas de mais de meio século”¹⁰. Reconhece, no entanto, a importância do impressionismo e seus desdobramentos na arte internacional por criar uma “técnica verdadeiramente nova, conseguira-se estudo da luz inédito, dando-se à pintura de ar livre um valor que nunca tivera”¹¹. Com relação à arte brasileira diz que “a tudo isto, (...) se manteve incrédula, senão indiferente”¹², imputando ao compromisso da Escola Nacional de Belas Artes, com o ensino e não com os modismos, a responsabilidade pelo caminho seguido no país. Conclui o texto com um lamento dizendo: “Infelizmente, neste caso, não se tratava nem de moda, nem de volubilidade. Era uma real conquista da arte, tão importante como certas descobertas no domínio da ciência”¹³.

É, então, na edição de junho com o subtítulo “III – Contágio por assalto: os modernistas” que o autor reflete sobre as influências de Cézanne e o cubismo. Refere-se ao momento inaugurado por Picasso e aos desdobramentos que se processaram até o princípio da Grande Guerra, com os valores da concepção se sobrepondo aos valores da visão. Neste texto se refere especialmente ao movimento artístico que se processou em São Paulo, “o cubismo trazido por Di Cavalcanti [como uma] manifestação que a todos parecia aberrante do mais elementar senso plástico comum”¹⁴, uma vez que para o autor a arte brasileira não comportava

8 *Ilustração Brasileira*, ano XIII, n.13, Rio de Janeiro, maio 1936, p.19.

9 *Ibidem*, p.19.

10 *Ibidem*, p.19.

11 *Ibidem*, p.20.

12 *Ibidem*, p.20.

13 *Ibidem*, p.20.

14 *Ilustração Brasileira*, ano XIV, n.14, Rio de Janeiro, jun. 1936, p.18.

elos evolutivos como o realismo de Courbe, o pré-impressionismo de Corot, o arlirismo de Monet, o divisionismo de Seurat e o cézannismo. Faz publicar uma gravura de Di e uma pintura de Tarsila, entre obras de Léger, Picasso, Guerin e Matisse.

Inicia o ensaio dizendo que “os nossos pintores, os jovens, como que se sentiam abandonados. Sem aparelhamento para arte, sem os exemplos vivos dos desenhos de croquis, habituados a cópia e recópias indefinidas do gesso, sem emulação, num meio inerte às manifestações artísticas, havia como que uma parada na pintura brasileira”¹⁵.

Para Flexa Ribeiro o cubismo comportou influências de Cézanne e reagiu “contra o domínio da technica impressionista, no sentido de abolir o por-menor óptico, por uma espécie de synthese abstracta”¹⁶. Mas também expressou idéias próprias, nas quais os cubistas “pregavam e praticavam que se deve pintar o que é, e não o que se vê”¹⁷. Exemplifica dizendo que “Monet e seus companheiros ficam no domínio essencialmente material, quando pintavam o que viam, e que talvez não fosse assim, como eles viam”¹⁸. E, logo em seguida afirma “o mundo em vez de ser nomenal, era phenamenal. Isto é: uma realidade abstrata, que se compreendia pelo raciocínio, e que a pintura era chamada a representar”¹⁹. Nesta passagem do ensaio o autor sugere, em nota, que o leitor se reporte ao seu livro *O imaginário*, publicado em 1925.

Em sua visão, mesmo os cubistas se dizendo todos oriundos da reação de Cézanne, tanto aplicavam a “síntese plástica, simplificando as formas”, sob a influência cézanniana, quanto representavam as formas “como produtos da abstração, em visível predominância geométrica, numa espécie de ajustagem estrutural, com a necessária estylização”²⁰. Para Flexa, Cézanne não estilizava e, “fugia com sensação vivaz dos dados geométricos”²¹. Mesmo havendo aproximações, especialmente nos aspectos em que o artista se afasta dos impressionistas como, “o sacrifício de certos dados visuaes, a uma realidade mais profunda do pensamento plástico, no predomínio do conceito vivo da forma, que não poderá ser somente óptica, pois só se completa, plasticamente quando chega à idéia sensível”²².

Lembra, no entanto, que para os cubistas era necessário que “a realidade conceitual prevalecesse sobre a realidade visual. (...) Para elles o mundo físico deveria ser geometrisado. E pela relação das formas lineares seria sempre possível suggerir a realidade sensível. (...) Dahí a monotonia, certa pobreza de inventiva, que caracteriza o movimento, principalmente dentro dos ditames de Picasso numa fase inicial”²³.

15 *Ibidem*, p.18.

16 *Ibidem*, p.18.

17 *Ibidem*, p.18.

18 *Ibidem*, p.19.

19 *Ibidem*, p.19.

20 *Ibidem*, p.19.

21 *Ibidem*, p.19.

22 *Ibidem*, p.19.

23 *Ibidem*, p.20.

Cita, além de Picasso, Derain, Matisse, Braque, Léger, Metzinger como aqueles que levaram a diante tais princípios, sendo que “meses antes da grande guerra, não se podia mais admitir outra solução pictural que não fosse a representação pelas linhas elementares, e composições, onde fatalmente figurariam os famosos violões. Em vez da luz, é o assumpto dos quadros dos impressionistas, tínhamos, a concepção supéra a visão, dos cubistas”²⁴.

O autor indica que sejam lidos os números anteriores da *Ilustração*, sugerindo diálogo com seus leitores, no melhor princípio proposto pelos periódicos. Não chega, no entanto, a esclarecer totalmente as formulações que apresenta no texto inicial da série, publicado no mês de abril. Mas, as questões que formulou ganham contornos mais precisos com a leitura seqüencial dos ensaios.

É no texto publicado no mês de julho, cujo subtítulo é “IV – Os deformadores e a Escola de Paris” que Flexa insere o movimento moderno brasileiro nos acontecimentos em torno dos movimentos de vanguarda europeus. A Guerra de 1914 é mencionada como um divisor de águas, no qual, os ideais artísticos foram perturbados. “O homem que escapara da morte, parecia não teme-la, mas sentia que mais precisava gosar, sentir os prazeres, e tudo em quantidade e depressa. (...) Naturalmente que a Arte – espelho da vida – deveria reflectir este estado moral do homem europeu”²⁵.

O autor imputa aos ideais preconcebidos da Escola de Paris a interrupção do “normal desenvolvimento nesse fecundo laboratório da vida que é Paris”²⁶ das teorias que vinham se formando antes da Grande Guerra. Assim, para ele, foi que o Cubismo se viu ultrapassado por correntes como o expressionismo, o simultaneísmo, o surrealismo, o futurismo e o dadaísmo. “Mas, de tudo isto, somente se depurou, como sumo violento e anarchisante, ou se preferem bolchevisante, a Escola de Paris – que pretendia conquistar brutalmente o mercado e destruir disfarçadamente o sentimento ocidental das Artes Plásticas”²⁷.

Diz trazer a tona tais comentários porque as tendências neles expressas influenciaram a imaginação dos jovens pintores brasileiros nos últimos dez anos, especialmente a nomeada “pequena escola de S. Paulo” cujas produções apresentam “destroços dos cubistas de 1913, por outra banda lá se dependuravam também algumas das últimas conquistas dos metécos da Escola de Paris [afirmando haver] naquelas páginas vinte anos de alguma coisa que desbotou e encardiu”²⁸ e nada mais haver de Cézanne. Na sua opinião “não se poderá inferir que pelo fato de uma manifestação artística, ou uma prática plástica, serem novas que devemo-las aceitar como boas. Ninguém de bom senso ignora que a Arte é uma só, nem nova, nem velha”²⁹.

²⁴ *Ibidem*, p.20.

²⁵ *Ilustração Brasileira*, ano XIV, n.15, Rio de Janeiro, jul. 1936, p.29.

²⁶ *Ibidem*, p.29.

²⁷ *Ibidem*, p.29.

²⁸ *Ibidem*, p.30.

²⁹ *Ibidem*, p.30.

Na edição que fecha a série, cujo subtítulo é “V – Reação moderadora” o autor afirma que “os verdadeiros sentimentos artísticos que assignalavam alguns dos revoltados europeus, não tiveram aqui representantes. Houve apenas um acto intellectual de brasileiros que desejavam estar na moda, copiando, já não digo a thecnica mas os próprios temas, as invenções dos outros”³⁰. Então, indica claramente estes brasileiros que desejavam estar na moda. “Combatendo os acadêmicos, os ditos clássicos, que eram apenas neo-românticos, ou alguns errabundos impressionistas, os ‘futuristas’, como aqui ficaram conhecidos, acabaram por formar uma espécie de academia das coisas erradas, e de onde ‘elles’ ficaram os passadistas, os ‘pompier’...”³¹.

Dentre os futuristas apenas Di Cavalcanti é mencionado por ter “conseguido marcar certa personalidade”³², mas também como um artista que não evoluiu por se manter isolado, mantendo as deformações, que se poderiam tolerar como tentativas na descoberta de uma arte nova, como finalidade. Como expressão no Brasil à reação que surge nos anos entre guerras na Europa, o autor assinala Manoel Santiago, Alfredo Galvão e Armando Vianna como expoentes do “pequeno grupo de audaciosos... da tradição”³³.

Afirma que Manoel Santiago e Alfredo Galvão procuraram “a verdadeira fonte da arte”³⁴. Inicia, então, elaborada reflexão crítica da produção plástica dos dois artistas que vão somar-se aos nomes de Cavalleiro e Marques Júnior, citados na edição de abril, como capazes de incorporar ao sentimento artístico “a maior renovação que se processa na arte de pintar nos dois últimos séculos”.

Inicia, então, uma elaborada reflexão de crítica da produção plástica dos dois artistas a qual merece ser aqui transcrita:

“aquelle [Manuel Santiago] de pasta mais larga, mais encorpada, este [A. Galvão] de epiderme mais fina, mas com profundidade, com um sentimento de espírito da matéria – cada um procura realizar, no Brasil, a verdadeira pintura, por ella mesma, como unidade interpretativa, fora de convenções literárias, ou de doutrinas reclamistas. As lições de Derain, de Utrillo e Lucien Simon são fecundas.

Em Manuel Santiago há temperamento seivoso e possuído de imaginação sensual, sua visão da cor é rica e explue com transbordante alegria sobre a forma, enaltecendo-a de uma realidade mais exuberante: é um pintor óptico. Não vae porém muito fundo: a alegria da matéria, na sua superfície, lhe basta.

A. Galvão é outro temperamento, bem diverso de Santiago: possuindo menos techica, tem maior profundesza; sua pasta é posada com pensamento, e seu sensualismo é todo espiritual. Não corre na superfície; é tímido; occulta-se nos pretextos da cor, disfarça-se nas delicadesas da epiderme. É pintor para o tacto.

30 *Ilustração Brasileira*, ano XIV, n.16, Rio de Janeiro, ago. 1936, p.18.

31 *Ibidem*, p.19.

32 *Ibidem*, p.19.

33 *Ibidem*, p.19.

34 *Ibidem*, p.19.

Ambos, porém, oferecem, para o crítico, motivos de estudo; e aspecto da mais curiosa realidade à meditação”³⁵.

Esta última frase muito me interessa, uma vez que dedicar atenção às obras de arte e às críticas a elas dirigidas, na primeira metade do século XX, podem fazer ver de maneira mais matizada a arte moderna brasileira.

³⁵ *Ibidem*, p.20.