

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**

Persistências formais e alterações modernistas nas pinturas latino-americanas

Rosângela Miranda Cherem
UDESC

Resumo

Neste artigo a pintura naify é colocada sobre um campo de reflexões teóricas, considerando três aspectos para sua abordagem: a estética primitiva como um modo de percepção modernista; a poética ingênua e a simplificação dos recursos pictóricos formais; a sensibilidade que recusa as premissas da linguagem universal em benefício dos efeitos ornamentais, coloridos e com ênfase local.

Palavras-chaves

Pintura naify, modernismo, arte latino – americana.

Abstract

In this article the naify painting is placed over a field of theoretical reflections, considering three aspects to its approach: the primitive aesthetic as a mode of modernist perception; the naive poetic and the simplification of formal pictorial resources; the sensibility that rejects the premises of universal language for benefit of the colorful ornament effects, and with local emphasis.

Key-words

Painting naify, modernism, latin – american art

I – Um olhar nebuloso

A pintura *naïfy* consiste numa abordagem bastante complicada nos registros da História da Arte. Ambígua em sua identificação é também apontada como fantástica ou primitiva. Não cabe nas lições acadêmicas, mas parece difícil de ser relacionada aos cânones das vanguardas. Suas obras, como seus protagonistas, ficaram muitas vezes fora do circuito legitimado, sendo suas experimentações plásticas e singularidades poéticas pouco encaradas do ponto de vista teórico e conceitual. Examinemos melhor alguns destes aspectos: um que se poderia denominar de **uma estética primitiva** e que se tornou pressuposto dos protagonistas do modernismo europeu; outro que se refere a **uma poética ingênua** cujos nomes não apresentam uma formação obtida por meio institucional, operando uma alteração dos conhecimentos formais e técnicos; e outro ainda, contemplado por **uma sensibilidade modernista** com valorização nas qualidades artesanais, populares e locais.

II – Uma estética denominada primitiva

Começamos pela sensibilidade que interroga os preceitos do progresso, delineada especialmente desde o último quartel do século XIX, cujo sentido está associado tanto aos povos que desconhecem a sociedade industrial, como implica as potências psíquicas não domadas pela razão. Espécie de missionário ao revés, Gauguin encontrou uma pureza poética no Taiti, Picasso apreciou as máscaras no Museu do Homem e Giacometti fez com que elas interrogassem o próprio mundo europeu em tempos de guerra, concebendo a noção de primitivo, menos como atributo de habitantes de outro tempo ou lugar e mais como força da qual a arte deve fazer uso. De sua parte, a psicanálise abriu um leque de investigações sobre sonho e infância, considerando a instância primordial onde as experiências humanas se situam. Marcado por este tipo de sensibilidade, **Henri Matisse** (França, 1869-1954) afirmou que quando pintava procurava ir *ao encontro da alegria de uma criança que ganhava a sua primeira caixa de lápis de cor*¹. Ratificando esta afirmação, integrou um grupo de artistas no Salão de Outono de 1905, do qual também participaram **André Derain** (França, 1880-1954) e **Maurice Vlaminck** (França, 1876-1958), cujos trabalhos valorizavam como qualidade pictórica o uso arbitrário de cores muito vivas, o uso de linhas e formas simplificadas, perspectivas exageradas, acabamento intuitivo e espontâneo, obtendo a reputação de *Fauves*. Matisse foi o que mais fez uso destes procedimentos, subordinando a forma e o volume, a luz e o espaço às cores. Entendendo o espaço pictórico como um campo autônomo e inclusivo em relação à ordem da natureza, concebeu o ornamento como uma parte rítmica da composição visual.

De sua parte, deslocando seu repertório do âmbito musical para o visual, **Paul Klee** (Suíça, 1879-1940) começou a estudar pintura aos 20 anos, mas manteve seu apreço pelos tons e cadências, cujo caráter lírico proliferou nos desenhos e gravuras com títulos evocativos. Como Kandinsky, tornou-se professor na Bauhaus, compartilhando tanto a busca por um elo entre criação e consciência, como um interesse pelas atividades gráficas infantis, buscando atualizar o reper-

¹ GIORGI, Rosa. *Henri Matisse. O esplendor deslumbrante da cor dos fauves*. Milão-Nova Galícia: Nova Galícia Arte, 2001.

tório ótico, onde o volume e a proporção, as linhas e cores se relacionassem com o espaço planar². Porém, em Klee, a idéia de chegar a um estado de pureza imaginativa deixou-se contaminar pelas viagens feitas a Itália e Egito, onde reaparecem figuras dotadas de um caráter indiciário, mais indicando do que representando a realidade visível, existindo mais como indeterminação do que como afirmação da intencionalidade simbólica. No campo da concisão visual e da singeleza das linhas, suas lembranças tornam-se cifras e o imemorial das formas hieroglíficas e cabalísticas, combina-se com os traços ancestrais das cavernas.

III – Uma poética denominada ingênua

O segundo aspecto que envolve a arte *naify* relaciona-se à liberação da certeza do olho, da precisão anatômica e matemática. Considere-se o caso do inspetor de portos de Paris que passou a pintar as paisagens e cenas cotidianas através das quais, sob um efeito colorista e uma linguagem associada à estampa popular, colocava em destaque os pormenores do que via. Sem formação acadêmica, **Henri Rousseau** (França – 1844-1914)³ foi freqüentemente visto como grotesco ou simplório, pois, mesmo mantendo uma descrição atenta e uma execução cuidadosa, ignorava uma escala rígida ou um equilíbrio preciso entre forma e volume. Pintando de modo obstinado e intuitivo, à medida que amadurecia, concebia uma realidade de segunda natureza, obtida pelo recurso das fotografias e ilustrações impressas, criando florestas fantasmáticas e oníricas e retratos sombrios e mascarados. Bem verdade que se os retratos desse artista fossem feitos na América, seria muito difícil não associá-los ao repertório barroco. Tome-se o exemplo dos quadros de **Hermenegildo Bustos** (México – 1832–1907)⁴, onde olhos atentos encaram o espectador, permitindo reconhecer uma visualidade proveniente dos ex-votos. Nascido num pequeno povoado de origem indígena, além das esculturas religiosas e cenas murais que produziu para sua paróquia, desenhou máscaras para festividades religiosas e pintou retábulos em conformidade com a tradição artesanal mexicana. Desde muito jovem fazia retratos e no reverso dedicava e assinava *Hermenegildo Bustos de aficionado pintó* ou, simplesmente, *H. Bustos aficionado*.

Igualmente marcado por um passado cultural que o afetava pessoalmente, depois de ter servido no Exército durante a I Guerra Mundial e perdido o uso de seu braço direito, **Horace Pippin** (Estados Unidos – 1886-1946)⁵ iniciou sua como pintor por volta de 1930. O descendente de africanos que havia freqüentando escolas norte-americanas segregadas até os 15 anos e trabalhou para sustentar a mãe doente, passou a depor sobre a injustiça da escravidão e a discriminação, tal como no exemplo de *John Brown indo ao seu enforcamento*, *Jogadores de dominó*, *Interior* e *Harmonizando*. Para este amador que começou a pintar tardiamente, o gosto incide sobre uma paleta rebaixada, tendendo ao monocromáti-

2 ARGAN, Giulio. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1992

3 CUENCA, Marcos (coord.). **Henri Rousseau, Grandes pintores do século XX**. Madrid: Globus, 1995.

4 ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac&Naify, 1997, pag. 91 e segs.

5 EHRLICH. *Greats works of Naive Art*. Bristol: Parragon Book Service, 1996.

co. Contornando a ausência de profundidade, encontram-se paredes e tramados vegetais, tal como em *Cabana no algodão e Montanha Sagrada*.

Ainda considerando os efeitos da memória sobre a criação, embora quase meio século antes, observe-se um outro pintor nascido no continente americano. **Candido Lopes** (Argentina – 1840-1902)⁶, ao invés de desfrutar de uma bolsa para estudar na Itália, depois de ter estudado desenho e pintura e aprendido a técnica de daguerreótipo, viajou pelo interior argentino, ganhando a vida como retratista. Quando a guerra com o Paraguai eclodiu, incorporou-se ao Batalhão de Guardas Nacionais, levando equipamento para documentar a ocasião. Numa das batalhas perdeu o braço direito, o que o forçou a reeducar o esquerdo para continuar registrando, cada vez com mais rigor de miniaturista, as cenas ricas em detalhes e povoadas de soldados, além de paisagens de rios e selvas. A ligeireza das formas, somada ao enquadramento amplo, produzia um efeito singular nas situações em que a brutalidade da guerra cedia lugar à distração dos soldados em marcha, treino, descanso ou às voltas com fogueiras e tendas. Então, do mesmo modo que os meninos são capazes de montar cenários e imaginar enredos para seus soldadinhos de chumbo, seus registros agiam para armar uma dramaturgia lúdica.

Um outro artista que pode ser apontado pela estética simplificada e renitente do *naïfy* é **Luis Herrera Guevara** (Chile – 1891-1945)⁷, que não conheceu a experiência do combate na guerra, como Hermenegildo Bustos e Candido Lopes, mas como Rousseau, recorreu a imagens de postais e gravuras de revistas, reelaborando-as. Sua sensibilidade de amator fez com que, já formado em Direito, fizesse uma viagem à Europa, percorrendo os principais centros de artes e na volta se inscrevesse nos ateliês da Sociedade de Belas Artes de Santiago do Chile, até finalmente abrir seu ateliê de pintura no seu antigo escritório de advocacia. A partir daí reciou a vida urbana desdenhando das tonalidades naturais das paisagens campestres e preferindo as cores brilhantes e artificiais da cidade. Retratou com um completo desapego os ideais de perspectiva e de proporção, recorrendo a um tipo de simplificação que seria mais adiante recorrente nas histórias em quadrinhos, criou um universo composto por ruas, edifícios, praças e igrejas em condições irreais.

Combinação entre gosto artesanal e popular, apropriação de imagens fotográficas e impressas, considere-se um outro caso, bem menos conhecido. **Eduardo Dias** (Brasil – 1872-1945) era sapateiro, caiador de paredes e decorador de residências, além de criador de letreiros e panos de boca para peças teatrais na Ilha –capital de Santa Catarina. Afeito às artes decorativas e às pinturas de gosto figurativo, chegou a fazer decorações de carros alegóricos para sociedades carnavalescas, além de obras de caráter histórico e religioso⁸.

6 PACHECO, Marcelo. **Candido Lopes**. Buenos Aires: Banco Velox, s/d.

7 MAKOWIECKY, Sandra & CHEREM, Rosângela (orgs). **Academicismo e modernismo na América Latina**. Florianópolis: UDESC, 2008, CD-ROM.

8 MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA (MASC). **Eduardo Dias**. Florianópolis: FCC-IOESC, s/d.

FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. **Indicador Catarinense de Artes Plásticas**. Florianópolis: FCC-IOESC, 1988.

O conjunto de sua produção baseia-se numa redução da intensidade dramática e seu vigor poético parece advir do fato de que a paisagem natural predomina sobre aquilo que pertence ao social, priorizando um mundo não tocado pelos sobressaltos da guerra e nem desenganado pelas promessas de progresso e civilização. Tinha pouco mais de 20 anos quando os desdobramentos da implantação republicana afetaram sua Ilha-capital, num conflito que culminou com a intervenção de Floriano Peixoto e a nomeação do governo Moreira César, seguida pelos expurgos que puniram duramente a população e produziram ocorrências traumáticas como prisões e mortes. Assim, suas telas são lembranças que precedem à consolidação do novo regime político, destacando uma cenografia suspensa entre sonho e vigília, beleza perene e mutável.

IV – Uma sensibilidade denominada modernista

O terceiro aspecto relacionado à arte *naify* adentra pelo território que se convencionou chamar de *modernismo brasileiro*. Embora este fenômeno permaneça associado a um segmento relacionado à memória dos protagonistas da semana de 22, inúmeros deles tiveram um repertório artístico denso e formal, cuja ênfase incide numa maior atenção às características locais, particularmente realçando a presença popular. Assim, as características associadas ao *naify*, não pertencem somente aos artistas que aprenderam sozinhos, de modo precário e sem recursos, sem iniciação ou domínio técnico, pois em muitos casos, trata-se de artistas com formação adquirida pelo ensino sistemático, com interlocução num circuito plástico atualizado e atuante.

Tal é o caso de **Alberto da Veiga Guignard** (Brasil – 1896-1962) que era de família abastada e teve uma educação esmerada, estudando desenho e pintura, artes gráficas e ilustração em Munique, Florença e Paris, onde travou conhecimento com a obra de Raoul Dufy, mas também de Botticelli e da arte flamenga, chamada pelos modernistas de escola primitiva, à maneira dos góticos italianos. Combinando sua formação européia com um universo particular e local, quando voltou ao Rio de Janeiro, fez surgir a vegetação do Jardim Botânico em *Bambu* (1937), destacando *o invólucro da luz na estrutura gótica*⁹. Depois associou uma entrada de orientalismo na série de *paisagens imaginantes*, registrando de modo brumoso e flutuante, as áreas mineiras onde viveu. Privilegiando a pintura figurativa, compôs com atenção decorativa os arranjos florais, estampas das roupas e detalhes envolvendo o ambiente das cenas e retratos. Embora não estivesse carregado pelo conteúdo programático que marcou os anos 30 e 40, sua percepção terna e melancólica tramava densidade com o ambiente cultural. Numa abordagem muito próxima de Rousseau, guardou uma potência lírica e ornamental através das figuras populares e suburbanas, costumes festivos ou domingueiros, tal como em *Casamento na Roça* (1960), *Família do Fuzileiro Naval* (ca.1937), *Os Noivos* (1937) e *Família na Praça*.

Por outro lado, se o destino levou Guignard a Minas Gerais, o nascimento colocou o pernambucano **Cícero Dias** (Brasil, 1907 – França, 2003) no mesmo lugar onde iniciou estudos de desenho e de onde jamais parece ter se

⁹ MORAIS, Frederico. In: FROTA, Lélia Coelho. *Guignard: arte, vida*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997, pág. 55.

desprendido por completo. Matriculando-se nos cursos de arquitetura e pintura da Escola Nacional de Belas Artes, não os concluiu e, em 1931 expôs aí o polêmico painel, tanto pelo tamanho como pelo tema, *Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife* (óleo sobre papel, 150 x 1250 cm), terminado em 1929, mesmo em que colaborou com a *Revista de Antropofagia*. Em 1933 ilustrou *Casa Grande & Senzala*. Depois de preso em Recife, viajou a Paris. Na capital francesa, conheceu a intensidade cromática de Matisse, o apreço de Picasso pelas formas simplificadas do cubismo e do retorno à ordem clássica, além da entrada surrealista de Paul Éluard. Quando retornou, continuou compondo com tonalidades aquáticas e terrosas, vegetais e ensolaradas. Suas formas suaves, nascidas de desenhos fluídos e emaranhados, mais adiante iriam enfatizar um fundo chapado em contraste com figuras geométricas mais compactas, modificando também a cartela cromática. Especialmente o corpo humano sofreu alterações, embora mantivesse um esforço adulto para encenar as linhas simplificadas do desenho infantil. A preocupação em preservar as lembranças da paisagem rural alternava-se com a paisagem urbana de Recife e Olinda, ainda que se encontre em ambas um apreço à pintura popular, às manifestações folclóricas e culturais próprias ao regionalismo nordestino.

Por sua vez, tendo nascido numa família de poucos recursos no interior de São Paulo, **Djanira** (Brasil, 1914 – 1979), tinha tudo para levar uma vida pacata, casando-se com um maquinista da Marinha Mercante. Mas enviuvou cedo e aos 23 anos foi internada com tuberculose em São José dos Campos, onde fez seus primeiros desenhos. Com a melhora, foi para o Rio de Janeiro, alugou uma pequena casa no bairro de Santa Teresa e abriu uma pensão. Um de seus hóspedes, Emeric Marcier, deu-lhe aulas de pintura que ela prosseguiu no Liceu de Artes e Ofícios. Quando passou a freqüentar os vizinhos do bairro, Vieira da Silva, Milton Dacosta e Carlos Scliar, experimentou um ambiente estimulante para expor seus trabalhos. Depois de duas viagens internacionais, onde amadureceu e ampliou seu repertório visual, sendo a primeira em 1945 para os Estados Unidos, quando conheceu Chagall, Miró e Léger, além da embaixatriz e escultora Maria Martins, e a segunda foi para a União Soviética. Mas, confirmando uma sensibilidade para as vidas simples e anônimas, no fim dos anos 50, após uma convivência de seis meses, pintou índios do Maranhão e viajando pelo interior do país, renovou suas fontes inspiradoras, alimentando-as com registros primitivos e populares, que pediam a ambiência de cafés, circos e barracas.

Meio caminho entre o artista auto-didata e o integrado a um circuito, o paulista **José Pancetti** (Brasil – 1902 – 1958) passou sua adolescência na Itália aos cuidados dos avós, por causa das dificuldades financeiras, sendo aprendiz de marceneiro, operário em fábricas e ingresso da marinha mercante. Retornou em 1920 para o Brasil como operário, mas acabou indo trabalhar numa oficina especializada em decoração de pintura de parede e auxiliar do pintor Adolfo Fonzari. Suas primeiras pinturas foram feitas depois que entrou para Marinha de Guerra (1922 a 1946), mas foi quando ingressou no Núcleo Bernardelli em 1933 que aprofundou seus conhecimentos técnicos e repertório artístico. Aperfeiçoando sua capacidade de síntese, priorizou tonalidades reduzidas e plenas de sensações, além de um desenho imaginativo a partir das formas simplificadas

e chapadas. Em suas marinhas é possível reconhecer uma atenção aos recantos litorâneos, onde o espectador percorre as casas de pescadores, a areia branca e as canoas coloridas. Suas composições simplificadas e com poucos elementos indicam aproximações com van Gogh e Gauguin. Em conformidade com os esforços da pintura modernista, contribuiu para a formação de um campo autônomo, capaz de abordar a própria bidimensionalidade pictórica e, conforme um de seus críticos: *Foi sempre uma máquina de ver, de ver carinhosamente as coisas externas naturais, (...) Menino vê tudo de olhos esbugalhados, como se fosse pela primeira vez.*¹⁰

V – A pintura naify no campo das alterações analfabetas

Nos mesmos anos do, assim chamado, modernismo brasileiro, Freud¹¹ abordou o conceito de *alteração*, explicando que a criança, como os neuróticos e os artistas, repete o que lhe causou grande impressão como um modo de se tornar senhora da situação. O brinquedo, como a obra, seria um modo de elaborar a distância e o vazio causado pela ausência ou perda. Refletindo sobre o poder de produzir semelhanças deslocadas, Benjamin assinalou que as reminiscências retornam pelos procedimentos de reconfiguração, condensação e desvio, ainda que seja mantido o mistério do salto em que algo pré-existente parece escapar. Ao situar a semelhança sobre o fluxo das coisas é a própria linguagem que se elabora e constrói conexões. Recusando uma pintura repleta de simbologias pertencentes a um repertório erudito, bem como uma abordagem meramente historicista, destinada às demandas de uma elite, a modernidade é percebida pelo artista como quando a criança olha o caleidoscópio, fascinada pelos procedimentos de desarranjo e recombinação infinita das formas e pelo movimento de dessimetrias multiplicadas.¹²

Um pouco mais adiante, o escritor Jose Bergamin¹³, contemporâneo de Lorca e de Picasso, escreveu um texto argumentando em favor da cultura popular e anti-acadêmica. Assim, a criança, como o poeta seriam guardiães de uma espécie de razão intacta e o analfabetismo, como uma licença poética, seria a recusa à falsa ordenação alfabética do dicionário em proveito daquilo que permanece infenso à função e à regra, ao consenso e às garantias de segurança, ao código e à continuidade, mantendo o pensamento imaginativo em jogo com o incoerente e o lúdico, a desmesura e a beira do caos. Acaso, não seria esta a estética a que os catálogos e manuais denominam de *naify*?

10 PEDROSA, Mário. Pancetti e o seu diário. In: PEDROSA, Mário & AMARAL, Aracy (Org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981. pág. 165-166. (Debates, 170).

11 FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Lisboa: Relógio d'Água, 2009

12 DIDI-HUBERMAN, Georges. La imagen malicia. In: *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

13 BERGAMIN, Jose. *La decadência del analfabetismo*. Madrid: Siruela, 2000