

PINTURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: OS PRECURSORES

Foi muito simpática e oportuna a iniciativa do Museu Lasar Segal, abrindo as suas portas para um ciclo de exposições da pintura brasileira contemporânea. A primeira mostra, dedicada aos precursores, reúne obras de Belmiro de Almeida, Eliseu d'Angelo Visconti e Artur Timóteo da Costa, pintores atuantes no momento em que ocorreu a Exposição de Anita Malfatti e, a seguir, a grande virada modernista. A intenção dos organizadores foi, naturalmente, sugerir ao visitante que os olhasse tendo em mente essa reformulação da arte, e procurando vislumbrar neles certos traços do futuro.

Devemos aceitar a deixa, que é justa. Mas não conseguimos esquecer o passado, ao qual eles se ligam de modo muito mais profundo; e sentimos quase a necessidade prévia de pensar nos pintores que, embora mais plenamente acadêmicos do que eles, apresentam elementos renovadores em relação ao seu tempo. E que, portanto, seriam uma espécie de precursores destes precursores. Abramos um parêntese para eles (*).

I

Para começar, Almeida Júnior, cujos quadros principais se acham expostos na Pinacoteca do Estado. Não é possível entender bem a pintura brasileira anterior ao Modernismo sem uma referência à sua atuação, que ajudou a suprimir a monumentalidade das obras, a renovar os assuntos e os

(*) As duas análises desenvolvidas na primeira parte deste estudo, a de Almeida Júnior e de Jorge Grimm, foram inspiradas diretamente nas idéias expostas por Ernest Gombrich em *Art and Illusion*. Segundo o eminente historiador e crítico de arte é impossível recuperar "a inocência do olho", como queriam Ruskin e os impressionistas, pois as coisas jamais aparecem a um olho virgem, isento de "hábitos conceituais". Ver é sempre um aprendizado, através do qual estabelecemos uma relação menos com a natureza que com os esquemas perceptivos anteriores. Mesmo na arte chamada naturalista o artista não transpõe para a tela o resultado neutro e objetivo de sua análise do mundo exterior, mas aplica à análise do real os esquemas perceptivos que herdou da tradição. Deste modo, a história do gosto se apresenta como "a história das preferências", como a história das "diversas escolhas efetuadas entre certas alternativas", em situações determinadas.

A segunda parte desta análise foi publicada no jornal *Ultima Hora* do dia 19/20 de outubro deste ano. Por iniciativa da redação foram feitos cortes, introduzidos subtítulos e alterada a ordem da matéria, — o que importou em deformação de alguns dos meus pontos de vista.

personagens, a vincular organicamente as figuras ao ambiente e talvez reformular o tratamento da luz. É com ele que ingressa pela primeira vez na pintura o homem brasileiro.

O seu mérito principal não deriva de ter pintado o caipira. Apreendido por uma observação convencional, este teria se transformado apenas num figurante a mais da nossa pintura, como é de certo modo o índio dos cronistas, o negro dos viajantes estrangeiros e a Iracema que em 1884 José Maria Medeiros põe numa praia bucólica em postura de ninfa. Coube a Almeida Junior surpreender a verdade profunda de um novo personagem; não apenas a aparência externa, os traços do rosto ou a maneira peculiar de se vestir, mas a dinâmica dos gestos — aquilo, enfim, que Marcel Maus descreveu com tanta perspicácia num ensaio célebre, designando como *as técnicas do corpo*. Essa acuidade de observação já reponta numa tela de mocidade como *O Derrubador*. Pintada em Paris em 1871, traí, na presença do rochedo a concepção grandiosa do realismo mas nos demais elementos, nos coqueiros, na natureza tropical do pequeno trecho de paisagem, nas feições mestiças da figura, exprime a nostalgia da pátria distante. É nosso, sobretudo, o jeito do homem se apoiar no instrumento, sentar-se, segurar o cigarro entre os dedos, manifestar no corpo largado a impressão de força cansada, a que Cândido Portinari parece não ter sido insensível.

Nas telas posteriores, principalmente as pintadas a partir de 1890, Almeida Júnior aprofunda a análise do comportamento corporal do homem do campo. Apreende a sua maneira canhestra de caminhar, sem nobreza, mantendo os joelhos meio dobrados enquanto apoia os pés no chão. Fixa-o em várias posições e nas diversas tarefas diárias, amolando o machado, arreian-do o cavalo, empunhando a espingarda, picando fumo; ou nas horas de folga ponteando a viola. Surpreende-o na caça, acororado e à espreita ou olhando de banda e esgueirando-se cautelosamente entre os arbustos, enquanto com a mão livre pede cautela ao companheiro.

Almeida Júnior empreende sozinho e sem precursores esta notação mi-lagrosa do gesto, lutando contra as reminiscências artísticas, que lhe impu-nham, a cada momento a postura europeia civilizada — nos painéis sacros, nos históricos, nos quadros de gênero, nas composições alegóricas como nas realistas, na representação do povo como na das classes altas. Os próprios cro-nistas, tão atentos ao registrar os traços da cultura material dos índios, fra-cassam quando procuram lhes apreender os gestos. Os índios representados nas gravuras dos livros de Thévet, Léry, Hans Staden têm não só a mesma constituição física dos personagens mitológicos das gravuras do Renascimen-to, como a mesma desinvoltura heróica. Se compararmos a sua maneira de empunhar o arco e a flexa com as registradas em nossos dias pelas foto-grafias dos etnógrafos, veremos que ela não deriva de uma observação fiel da realidade. Supondo reproduzir o que viam, os cronistas transpunham na verdade para a selva brasileira certos esquemas tradicionais que lhes pare-ciam “um ponto de partida bem mais verossímil”. Uma gravura como a de

Bandinelli "O Combate entre o Vício e a Virtude", por exemplo, pode ter servido de mediação entre o artista e a realidade insólita que tinha diante dos olhos — pois as posturas de Eros ou Cupido nas representações alegóricas do Amor (como a que estamos citando) lhes eram bem mais familiares que as poses guerreiras dos selvícolas, rudes e vulgares para um olhar europeu.

Por essas razões, não se deve procurar nos cronistas, ou nos viajantes estrangeiros um registro digno de fé das técnicas de corpo do brasileiro. Para que a representação artística se desvencilhasse, nesse particular, dos esquemas e preconceitos vigentes que lhe orientavam a visão, foi necessário que se estabelecesse um vinco profundo entre o artista e a realidade nova do país. Isto só se vai dar a partir de Almeida Júnior, que teve o privilégio de moldar a sua personalidade forte na província, longe da influência da côrte. Quando em 1869 ingressa na Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro para ser aluno de Vitor Meirelles, ou mais tarde em Paris quando frequenta os cursos de Cabanel, já havia incorporado à sua visão do mundo a verdade dos gestos de sua gente. Nada o fará esquecer — nem a estadia na Europa — a experiência de menino de fazenda do interior paulista, que se gravara na memória de seu corpo e através da qual irá revitalizar a arte do Brasil.

Quanto à propalada invenção da luz brasileira, que um setor da crítica moderna lhe atribue, deve ser aceita com reserva e a meu ver deriva de outras fontes. De duas pelo menos: da doutrinação feita por Gonzaga Duque em suas crônicas, a favor do clareamento da palêta, e da influência decisiva exercida entre nós pelo ensino de Jorge Grimm. Acho que é do encontro desses dois fatores que se deve datar a nova relação do pintor brasileiro com a paisagem, a implantação de um esquema perceptivo inovador que, muito antes do Impressionismo, já se havia difundido na França por intermédio da estética do *ar livre*.

Jorge Grimm chega ao Brasil em 1874. Em 1882 realiza no Museu Imperial das Artes e Offícios uma grande exposição onde exhibe 105 telas. São impressões dos vários lugares que percorreu antes de aportar aqui: Roma, Capri, Gênova, Florença, Túnis, Constantinopla; estudos da África, do Egito, de Portugal e mesmo do Brasil. Referindo-se ao acontecimento, Gonzaga Duque comenta num artigo transcrito mais tarde em *A Arte Brasileira*: "A natureza dos países em que Jorge Grimm esteve nos aparecia irradiante de luz e de cor, diante dos nossos olhos vadios, acostumados às tintas pálidas, anêmicas, miseravelmente doentias da maior parte de nossos paisagistas". Portanto, a visão de uma natureza colorida e iluminada, não foi sugerida ao artista pela paisagem do país que ele mal conhecia, pois visitava pela primeira vez; nem pelos demais lugares por onde andou, que eram muito diversos entre si, como atmosfera e qualidade da luz. Essa visão, Grimm já trazia da Europa e não era um dado da observação, — era um esquema cultural, um modo particular de ver o mundo, um saber enfim. Difundido

na França pelos pintores de Barbizon, havia antecedido a sistematização dos impressionistas, preparando o terreno para as inovações mais radicais.

Foi esse esquema, importado e europeu, que Jorge Grimm implantou entre nós de 1882 a 1884, quando lecionou na Academia Imperial de Belas Artes. É bem possível que com o tempo e o contacto com a luz ofuscante do Brasil, ele se haja transformado, exacerbando-se ainda mais.

Teria o ensino do professor alemão e os resultados obtidos pelos alunos, que trabalhavam como ele ao ar livre, influido na crítica de Gonzaga Duque? É possível. O certo é que fazendo bem mais tarde o comentário de uma exposição de Batista da Costa — aluno de outros mestres — louva a palêta do pintor, “fértil em vivos tons tropicais”, a diversidade muito rica dos seus verdes e o emprego do amarelo: “Ah! os seus verdes são belos! estendem-se em todas as nuances, desdobram-se orquestralmente em toda a variedade da sua gama. Da composição dos verdes participam largamente os amarelos, com que joga habilmente. O amarelo é uma tinta que domina a nossa paisagem, mistura-se em quase todos os meios tons luminosos, expande-se vitoriosa nos claros rasgados pelo sol. Onde há luz há amarelo. É a diluição do sol(...) Também claros e intensos saem da sua palhêta os vermelhos e os azuis, que se combinam em gradações sutis, e dão os recursos imitadores da imensa tinturaria da Natureza.” Na cônica *Paisagens*, incluída no livro *Os Contemporâneos* e dedicada à segunda exposição de Roberto Mendes, será ainda mais explícito e elogia a persistência do artista em fixar a luz tropical, comentando que “para conseguir a reprodução dessa luz, não basta a conveniência dalgumas horas com a Natureza”, é preciso “assisti-la cotidianamente”. Só assim ele “terá o que deseja, porque ficará senhor das minudências do colorido, decomporá os efeitos do natural para compor os da imitação, poderá por conhecimentos próprios da influência dos raios solares sobre tais e tais cores estabelecer a aproximação dos seus tons, fundir os pormenores do ponto estudado em uma síntese estética do motivo, que é o quadro (...).” E termina: “Atendidos os valores pela decomposição dos raios solares na paisagem, obtido (sic) por isso as suas complementares, retido (sic) os dois ambientes, que tanto preocuparam Claude Monet na luz européia, um formado pela iluminação solar, outro pela reverberação do objeto iluminado, o conjunto estará conseguido.”

Não cabe analisar aqui todas as implicações contidas neste trecho curioso; basta sublinhar que Gonzaga Duque está teorizando sobre a pintura, apoiado com bastante conhecimento de causa na estética do Impressionismo. Baseada em mais este argumento, levanto a seguinte hipótese, sujeita é claro a verificações: no espaço que medeia entre a chegada ao Brasil de Jorge Grimm, em 1874, e a crônica de Gonzaga Duque sobre Roberto Mendes, em 1907, dá-se a divulgação entre nós de uma nova estética, segundo duas etapas distintas. Num primeiro momento, teríamos o ensino e a prática do

ar livre com a imposição de uma nova sensibilidade cromática, devidos a Jorge Grimm; no segundo momento, a análise e a teoria da decomposição da cor pelos raios solares, propostas por Gonzaga Duque. É no contexto dessas idéias que se deveria estudar a produção dos discípulos do mestre alemão — Castagneto, Parreiras, Caron, Garcia y Vasques — para em seguida avaliar se auxiliaram, efetivamente, o estabelecimento de uma nova concepção da paisagem brasileira. Pois só o estudo das obras poderá decidir se o universo cromático que elas exprimem corresponde ao que supunha — ou desejava encontrar nelas — o olhar de Gonzaga Duque, enfasiado com a cor local, o claro-escuro, o apelo aos tons frios e a técnica do enevoamento da paisagem tradicional. Aí está uma indagação que cabe à crítica pesquisar.

Restaria discutir a contribuição de Almeida Junior no que diz respeito à luz. A crítica está de acôrdo quando o aponta como marco divisório incontestável da pintura de cunho brasileiro, mas diverge quando se trata de situar onde, precisamente, se teria processado a inovação. Isto é, a reformulação que provocou no código se deu no nível dos temas, instaurando na pintura um certo regionalismo, ou no nível da notação cromática e luminosa, transpondo para a tela a tão propalada luz brasileira? Haveria, no entanto, a possibilidade de uma outra hipótese. — Almeida Júnior não inventou uma luz tipicamente nossa, pela simples razão já apontada, que a chamada luz brasileira não é um dado que deriva da observação, mas um esquema cultural importado. O que realizou, na esteira não dos impressionistas, como se tem dito, mas dos pintores acadêmicos secundários, foi uma acomodação entre dois sistemas diversos de notação, que coexistiam na mesma época na Europa, um inovador outro retrógado, adaptando-os à realidade brasileira.

Com efeito, os pintores acadêmicos de cunho "pitoresco", cujas obras Almeida Júnior teve a oportunidade de ver na França, no decênio de 80 — Jules Breton, Troyon, Rosa Bonheur, entre outros — apesar de adversários dos impressionistas, já vinham adotando alguns elementos da sua estética, sobretudo quando, nas telas ainda convencionais, desejavam dar a impressão de *ar livre*. Conservavam o código acadêmico em alguns elementos, no desenho, na composição, no modelado, no ilusionismo do volume, mas substituíam a luz atenuada por uma luz mais franca, solar, amarelecida, que esfarinhava um pouco os contornos e realçava as côres. Foi uma solução desse gênero, européia e ambígua — pois a cavaleiro de dois sistemas de notação — que Almeida Júnior deve ter achado adequada para solucionar, sem causar rupturas violentas com a tradição, o problema da luz tropical. Isso explicaria certos parentescos insólitos, mas que intrigam bastante, entre a luz de *Caipira picando fumo*, *Amolação Interrompida* e mesmo *A Partida da Monção* e a luz de um quadro como *Caim fugindo à ira de Deus*, de Cormon, acadêmico empedernido, mas incorporando francamente as cores vivas postas em voga pelo Impressionismo. Nesta perspectiva, e quanto à notação da luz, Almeida Júnior surgiria menos como um inovador, do que como um pintor tradicional, que teria sofrido a influência do Impressionismo indiretamente,

através dos acadêmicos secundários e ajeitara esse sistema híbrido à luminosidade do país.

Para discutir melhor todos esses problemas, muito complexos, é que achei oportuno completar mentalmente a excelente exposição do Museu Lasar Segal com a evocação dos paisagistas e da fase *regionalista* de Almeida Júnior.

II

Feito este longo parêntese, que contém mais perguntas que respostas, retornemos à exposição, isto é, a Belmiro de Almeida, Eliseu Visconti e Artur Timóteo da Costa.

Os três pintores não gozam do mesmo prestígio e, dentre eles, apenas Eliseu foi sempre muito cotado junto ao público médio da burguesia. De certo modo foi o último pintor oficial anterior a 22 e o seu nome está ligado a uma série de encomendas governamentais, entre elas a decoração do Teatro Municipal e da Biblioteca Nacional. A consagração da burguesia e do governo talvez tenham afastado da sua pintura a simpatia dos modernistas, que ao fazerem na época o balanço da arte brasileira, não tentam nenhuma avaliação da sua obra, nem mesmo para depois rejeitá-la, como Mário de Andrade fizera com os parnasianos em *Mestres do Passado*. Para o nacionalismo de programa da Semana, sobretudo de Mário, que era o mais consequente teórico de arte do período, Eliseu Visconti era um retardatário e um europeu, devendo portanto representar, na pintura, um pouco do que Henrique Oswald representava na música: um artista digno de admiração pela seriedade profissional com que dominava os seus meios expressivos, mas "teóricamente um inimigo". Dos críticos ligados ao Modernismo, apenas Mário Pedrosa o focaliza com simpatia, fazendo datar de suas telas, a meu ver erroneamente, o início da nova paisagem do Brasil. Nos últimos tempos se deve a Flávio Mota muito da reabilitação do pintor.

Os quadros expostos são numerosos e cobrem um período amplo, fazendo de Eliseu Visconti o artista mais bem representado da mostra. Através deles é possível aprender as suas características básicas, que são domínio técnico, erudição, versatilidade, elegância e mesmo certo pendor decadente. Desde o início da carreira Eliseu foi um excelente pintor. O auto retrato de mocidade já revela as qualidades raras do retratista, o domínio do claro-escuro e a sensibilidade linear no belo ritmo sinuoso que une o desenho da barba ao sombreado do pescoço. É bem sua a maneira de colocar o rosto na tela numa torsão acentuada, equilibrando o movimento do pescoço com a direção em sentido oposto do olhar — cuja expressão é em geral muito intensa. Nos retratos posteriores — auto retrato no jardim, retrato do filho — conservará aproximadamente a mesma solução, pendendo a cabeça para traz.

No entanto, apesar de excelente pintor, Eliseu Visconti não é um artista de personalidade muito definida. Quando, como um impressionista tat-

dio, chega ao apogeu do domínio artesanal, a escola a que se filiara mais de perto havia completado o seu ciclo e a arte atravessava um período de grande renovação. Sua trajetória reflete as tendências diversas que vai cruzando pelo caminho e às vezes incorpora à pintura — o Pontilhismo, o Simbolismo, o linearismo *art nouveau*, o Pre-raphaelismo. Era natural que a sua obra acabasse se ressentindo dessa disponibilidade estilística e que as direções contraditórias marcassem as fases cronológicas diferentes de sua evolução. Mas algumas vezes as tendências conflitantes coexistem na mesma tela, ameaçando a sua unidade geral.

Nesta mostra, duas telas, pelo menos, parecem correr esse risco. A primeira é *A Família*, quadro muito bonito que, à primeira vista, surpreende pela virtuosidade. O tratamento das vestimentas, a colocação admirável das figuras no espaço, sobretudo a frontalidade da menina, lembram demais Renoir. No entanto, se atentarmos bem na fatura, percebemos que a realização do rosto não é impressionista; o modelado se prende antes aos ensinamentos da Academia, é unido, esmaltado, obtido através das gradações sutilíssimas do rosa. Eliseu não usou a pincelada partida, nem decompôs as cores usando as complementares; pintou segundo as regras tradicionais, limitando-se a estender *por cima* da tela já trabalhada uma poalha de pontos multicôres, numa técnica que seria antes de Seurat. Estamos bem longe do crepitar incessante de luz e sombra dos quadros de Monet ou da luminosidade epidérmica, porejada dos quadros de Renoir.

A Casa do Pintor em Santa Teresa repete a mesma indecisão estilística. A parte esquerda da tela é admirável e os planos se organizam numa dosagem perfeita de sombra e luz, volumes e atmosfera. A vegetação é tratada com uma pincelada curta e vibrante e o esquema cromático é muito suave. No entanto, do lado direito da tela Visconti não soube equilibrar os elementos estruturais (a casa e o muro) e a matéria mais leve dos verdes. O espaço resultou compartimentado em demasia, contrastando vivamente com a concepção fluída da outra metade. Tem-se a impressão que a moldura enfeixou duas telas diferentes, uma mais próxima de Sisley, outra de Cézanne.

A tensão entre duas inclinações diversas, uma objetiva e colorística asentada no Impressionismo e outra subjetiva e linear, aparentando-se ao Simbolismo, podem no entanto se harmonizar. É o caso de *Moça no Trigo*, obra encantadora. As duas figurinhas que aparecem à direita e ao alto são quase uma citação das meninas mergulhadas no capim que Renoir representou em *Chemin montant dans les hautes herbes*. Mas o recolhimento da figura, a delicadeza etérea das pinceladas longas nas hastes do trigo, o ramalhete de flores silvestres, apontam para o japonêsismo ornamental da época. No entanto a tela tem estilo e unidade.

Característica do período simbolista é *A Crisálida*, uma das obras mais fascinantes da mostra. O quadro não tem data, mas o assunto, a preocupação com a luz, com a linha, o decorativismo oriental, traem as tendências *art*

nouveau e a situam bem no início do século. O jogo dos tres planos é requintado: a bordadura das árvores separa com a sua renda de sombras chinesas o primeiro plano mergulhado na penumbra, do segundo plano, cruamente iluminado. Toda a luminosidade se concentra na réstea de sol onde surgem estruturadas e calcáreas as casas, e logo mais a linha seca do mar. Ofuscado pela claridade, o observador fóra da tela mal consegue divisar o personagem do primeiro plano, que submerge indistinto na sombra húmida e misteriosa das folhagens.

Em *Recanto do Morro de Santo Antonio*, tela mais recente e regida por um princípio tão diverso, Eliseu Visconti repete, curiosamente, o mesmo esquema cromático do quadro anterior, que parecia ter sido emprestado a um vaso de Gallé: o vermelho acobreado se opõe aos verdes escurecidos, as tonalidades são profundas e os contrastes menos estridentes que os utilizados pelos impressionistas. Não há mais oposição entre figura e fundo e a tela inteira é entretecida gravemente de luz e sombra.

À medida que alcança o pleno domínio de seus meios expressivos o pintor abandona as características rítmicas e ornamentais do período simbolista. A visão interior cede lugar à necessidade de estruturar picturalmente a tela e a pincelada se torna mais larga, mais incorporada. No *Retrato do filho*, no *Auto retrato* da velhice, já não há mais predomínio do desenho e o oleo é trabalhado com um vigor que se diria expressionista, se sob as cores agressivas palpitasse um pouco mais de tormento.

Dos pintores presentes à exposição, é Bemiro de Almeida que tem sido analisado pela crítica com maior interesse. Araci do Amraal, em *Artes Plásticas na Semana de 22*, já o havia situado como precursor, referindo-se à modernidade de suas telas *Dampierre* e *Mulher em Círculos*, ambas da coleção de José Paulo Moreira da Fonseca. Mal representado nesta amostra, Belmiro se faz porém notar num grande quadro, *Retrato de Mulher*.

A lição que está por trás desta obra admirável é ainda a do Impressionismo. A colocação do rosto na tela, no entanto, é de todos os tempos. Corresponde à tradição retratística comemorativa, à “representação numismática do perfil” de que fala Longhi e que ocorre desde o Quatrocento. Esta variante apresenta alguma afinidade com o retrato de Irma Blumer, de Manet, ao reter a delicadeza do perfil entre as duas massas poderosas do chapéu e do corpete.

Apesar de discreto e bem educado, *O Retrato de Mulher* é particularmente inovador, sobretudo levando-se em conta o acanhado meio artístico brasileiro. Se o compararmos com outra tela de Belmiro também exposta, o *Retrato de Palmyra de Almeida*, feito em 1888, este parece correto mas sem garra. A pose do modelo é seca, o corpete foi trabalhado com uma pincelada hirta e a figura é tragada pelo fundo, se apagando na monotonia dos castanhos. Dois anos mais tarde o artista retoma a solução de maneira ins-

pirada. Conserva o rosto de perfil, mas gira o torso na direção do espectador, conseguindo uma pose muito mais graciosa e flexível; reaviva intensamente o esquema cromático, opondo o rosa da epiderme ao azul radioso do vestido. Mas sobretudo, inventa um novo modelado.

No primeiro retrato, havia recoberto com o óleo, de maneira uniforme, tanto as zonas de luz como as zonas de sombra; no segundo retrato, trabalha uma e outra de modo diverso. Depois de espalhar uma camada de base pelo trecho que tem de colorir, pinta apenas as zonas iluminadas, deixando que nas outras a sombra se defina por uma espécie de ausência de tinta, de silêncio da cor.

É no tratamento do rosto e das pregas do corpete que se pode observar melhor este processo. Ao pintar a epiderme, de uma rosa radiante e luminoso, tem-se a impressão que Belmiro optou por uma solução sem claro-escuro, como Manet havia feito com o rosto de Olímpia. Mas atentando melhor, ve-se que o rosto da mulher não só existe como volume, mas foi tratado em relevo, dando a ilusão da terceira dimensão. O óleo se acumula nos pontos mais salientes que retêm a luz: nas maçãs da face, no queixo, na ponta do nariz, no lóbulo da orelha — para escassear no contorno do perfil, no desenho dos lábios, na linha divisória entre o pescoço e a face, na região da nuca. A mesma técnica é utilizada na fatura impecável do corpete, onde o azul intenso e iluminado do tecido alenteia nas pregas do busto, opondo-se às zonas de sombra das dobras. Estas, mal recobertas pela tinta, subtraem-se opacas, absorvendo a luz e produzindo um efeito quase ilusionista de baixo relevo. Seurat já havia usado o mesmo processo em seus desenhos inigualáveis, mas visando resultados opostos: para determinar as zonas densas de sombra, cobria violentamente toda a superfície, deixando nas zonas de luz emergir fervilhante o grão grosso do papel Michallet, mal resvalado pela ponta macia e oleosa do lapis Conté.

O retrato da menina não apresenta interesse, mas há na exposição um bonito estudo a aquarela e duas amostras do talento de caricaturista de Belmiro de Almeida.

Esta última faceta de sua personalidade merece um ligeira referência. A caricatura foi uma constante na sua realização plástica e Belmiro deve a ela grande parte do prestígio que desfrutou em vida. É provável que o exercício cotidiano da sátira lhe tenha aguçado o senso de observação, alertando-o para o ridículo das pessoas e das situações e minando o convencionalismo da formação acadêmica, que nele era rigorosa, como atestam seus quadros muito bem pintados. O hábito de desmistificar os costumes, as convenções, as verdades estabelecidas, deve ter abalado um pouco a crença num ideal absoluto de beleza. Por isso talvez lhe tenha sido mais fácil que aos companheiros de geração aceitar a novidade e incorporá-la ao seu universo expressivo. Isso explicaria experiências como as que realizou nos dois quadros citados da coleção de José Paulo Moreira da Fonseca e o tom peculiar de uma tela como *Arrufos*, do Museu Nacional. Pois o que faz com que esta obra, de ri-

gorosa fatura acadêmica, não naufrague no anedótico e no convencional é o tom docemente irônico com que a cena é focalizada. A *pruderie* da crítica a tomou sempre como uma disputa conjugal, mas na verdade ela representa a introdução revolucionária na pintura da época do tema do adultério, tão explorado pelo *vaudeville*, pelo folhetim e pela caricatura de costumes.

Menos conhecido que seus companheiros de exposição Artur Timóteo da Costa surge no entanto, nesta mostra, como o pintor de personalidade mais definida. Se Eliseu Visconti é de certo que um eclético e Belmiro um experimentador, Timóteo da Costa só consegue exprimir a si próprio. Também encontramos nele as marcas do Neo-impressionismo, sobretudo em *Passeio Público do Rio de Janeiro*, quadro muito curioso como cor, envolto num mormaço pesado e amarelo, que deveria ter feito o encanto de Gonzaga Duque. A tendência a retrabalhar a matéria, depois da tela pintada, aprisionando as formas numa esteira ou chamalotando-a em círculos concêntricos, como se golpeasse a tinta ainda fresca com um pincel grande e seco (numa técnica semelhante à dos pintores de parede) se revela em duas telas e parece um cacoete nervoso, neste candidato à loucura.

As obras que o representam traduzem um temperamento vigoroso, servido às vezes por uma pincelada rude, fulminante. As duas paisagens expostas são construídas com um grande senso de economia. Indiferente à análise dos detalhes, o pintor reduz o mundo exterior a um equilíbrio de verticais e horizontais, de volumes, ritmos, alternâncias de zonas de luz e zonas de sombra. O sentimento que tem da paisagem não é retórico e sim profundamente impregnado de dramaticidade. Uma tela como *Paisagem do Rio de Janeiro*, apesar do título, parece completamente alheia a qualquer intenção de fidelidade ao real; através do contraste admirável do primeiro plano violáceo e do segundo, tão poderoso como luz e matéria, o que se apreende é apenas a alma atormentada do artista. Não creio que existam na época, no Brasil, muitos exemplos semelhantes do uso expressivo da cor.

A exposição apresenta três retratos de sua autoria, todos dignos de exame. O mais convencional é o *Retrato de uma pintora*, de bela fatura, muito equilibrado na sua composição triangular, onde sobressai a pincelada certa que define a gola da capa. É com a mesma precisão que no *Retrato do pintor A. Bracet* executa o toque luminoso do colarinho e dispõe as zonas de luz e de sombra. *A Dama de Verde* enfeixa, com grande felicidade de realização, o conjunto de suas qualidades, isto é, o domínio do claro-escuro, a sensibilidade de colorista e o senso estrutural.

São ainda de Timóteo da Costa o peor e o melhor quadro da exposição. O primeiro é *O Idílio*, onde tudo é ruim, o desenho dos nus, a cor, o assunto, a concepção ingênua de uma felicidade paradisíaca, expressa sobretudo no emblema dos cisnes que nadam entrelaçados.

O quadro mais importante é *A Forja*. A crítica assinala o fato de Artur Timóteo ter trabalhado na Casa da Moeda, onde juntamente com o irmão

João Timóteo, também pintor, desenhou selos e moedas. Mas esse dado biográfico não parece suficiente para explicar a introdução do tema do operário, no elenco de assuntos surrados da pintura brasileira do período. A tela é de 1911 — momento em que o pintor realizou *Interior*, quadrinho também exposto na mostra e cheio de interesse. A essa altura, já tinha se difundido na Europa o tema do operário, sobretudo nos países atingidos pelo impacto da Revolução Industrial. Celebrado pelo romance, o assunto ainda era pouco comum na pintura, onde se firma com o Cubismo, para generalizar-se com o Expressionismo.

O quadro de Timóteo da osta não é surpreendente apenas por representar o operário, mas por focaliza-lo na sua dura labuta e pelo tratamento expressivo que dá aos vários elementos que o compõem. No grande espaço da forja veem-se dois homens, desrelacionados entre si mas fundidos, cada um de seu lado, às peças mecânicas da oficina. O da direita desaparece na sombra, meio soterrado pela enorme engrenagem, o da esquerda nos dá as costas e é massiço e escultórico como uma figura de Millet. O olhar do observador penetra na tela pela mancha luminosa de sua camiseta, segue pelo braço musculoso, gira na manivela a sua frente, alcança o círculo de luz e depois cruza o grande espaço vazio, da esquerda para a direita, seguindo a diagonal levemente flexionada das polias. Impulsionados pelo colorido os olhos acompanham o esplendor cromático crescente, que passa do vermelho ao azul, para explodir no topo, na luminosidade ofuscante do amarelo. Na grande tela não há vestígio de desenho e tudo contribue para a expressão dramática do todo: o assunto, a composição, o peso dos volumes, a cor, as linhas de força, a pincelada. Esta ressurgue, num dos momentos mais inspirados de Artur Timóteo da Costa, vigorosa e precisa na tensão muscular do pescoço, no braço estendido e na mão do operário; leve e transparente, na admirável massa cromática do fundo. Não tenho receio de afirmar que este é o quadro mais importante da mostra.

A notável exposição do Museu Lasar Segal veio demonstrar a existência no Brasil de uma pintura de origem acadêmica que, presa aos preceitos das Escolas de Belas Artes daqui e da Europa, apresenta no entanto muitos elementos de interesse. A análise mesmo superficial das obras do período revela que um princípio vago de renovação pairava no ar e penetrava de maneira desordenada e esporádica nas telas. A brusca explosão da Semana de Arte Moderna de 22, atualizando do dia para a noite a pesquisa artística e implantando uma estética normativa como o nacionalismo, impediu durante algumas dezenas de anos que se divisassem no passado recente esses elementos esparsos de modernidade. Cabe ao crítico de hoje, livre das paixões, reexaminá-los à luz de outra perspectiva.



Fig. 1. — Baccio Bandinelli: "O combate da Razão e do Amor" (1545),
apud E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, grav. 107.



A. Thévet, *Cosmographie Universelle*, "Encontro entre Margageats e
Tupinambá".

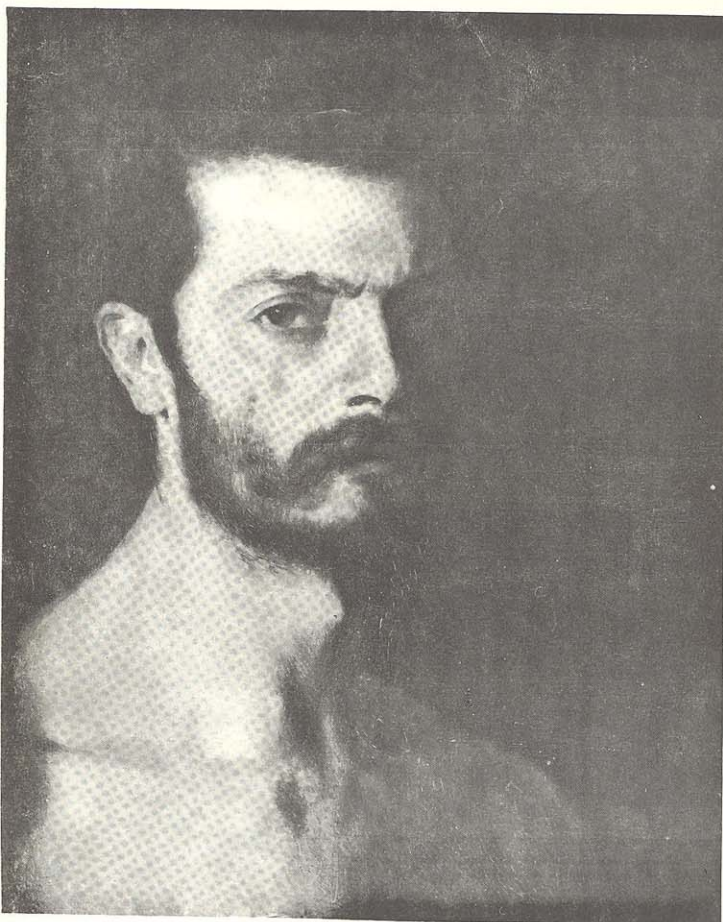


Fig. 2. — E. Visconti: "Auto-retrato".

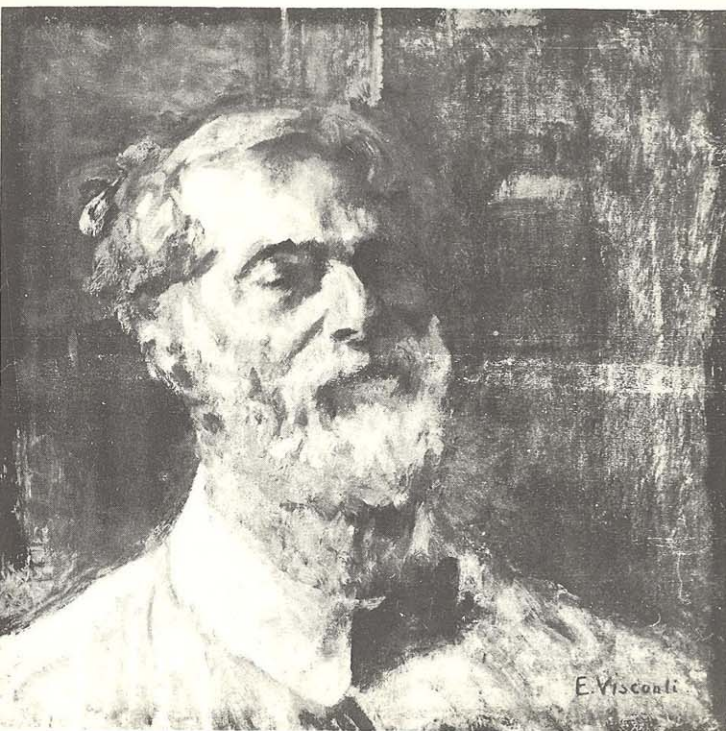


Fig. 3. — E. Visconti: "Auto-retrato".



Fig. 4. — E. Visconti: "A casa do Pintor em Santa Teresa".



Fig. 5. — E. Visconti: "Moça no Trigo".



Fig. 6. — Belmiro de Almeida: "Retrato de Palmyra de Almeida" (1887).



Fig. 7. — Belmiro de Almeida: "Retrato de Senhora" (1889).

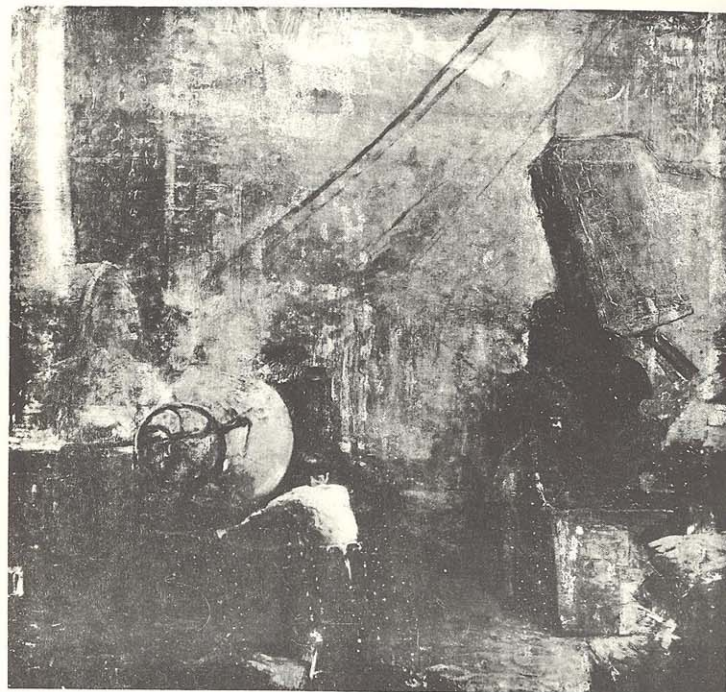


Fig. 8. — Arthur Thimotheo da Costa: "A Forja" (1911).