



Carolina Romano de Andrade. Bailarina, Professora de Dança, Bacharel em Dança pela UNICAMP. Pesquisa concluída “O gestual humano nas pinturas renascentistas sob o ponto de vista de François Delsarte”, Orientadora: Prof. Dr. Marília Vieira Soares- FAPESP. Mestranda em Artes -, no Instituto de Artes da UNICAMP. Com o trabalho intitulado “Barroco mineiro: uma ótica de François Delsarte”.”, Orientadora: Prof. Dr. Marília Vieira Soares

A FOTOGRAFIA E O MODERNISMO DE 1922

Carolina Soares
bodocongo@yahoo.com.br

Reverendo a história da arte moderna paulistana, depara-se com a exclusão da fotografia de um dos principais movimentos artísticos: A Semana de Arte Moderna de 1922. Naquele episódio, à fotografia foi negado qualquer potencial criador sendo, assim, alijada do debate artístico.

Num período de declínio das vanguardas artísticas européias, o modernismo – com Mário de Andrade como grande mentor intelectual – surgia tendo como objetivo a constituição de um imaginário nacional, pautado no enaltecimento do homem brasileiro.

Esta meta constituiu-se tendo como parâmetro a produção artística européia ligada ao retorno à ordem, que reunia uma série de tendências de viés conservador.¹ Daí o modernismo paulistano ter se caracterizado por uma produção visual mais preocupada com a tradição figurativa e artesanal do que com o experimentalismo.

A relação com as vertentes conservadoras do retorno à ordem internacional fez dos modernistas os responsáveis pela instauração definitiva de uma arte burguesa entre nós. O estudioso Tadeu Chiarelli argumenta que, para a formação dessa arte:

[...] onde enraizamento com o tecido social brasileiro apenas se dava através do tema e/ou das cores “brasílicas”. Pode-se dizer, inclusive, que, no ar rarefeito da arte brasileira do início do século XX, os modernistas – salvo raras exceções –, acreditavam na arte moderna apenas em suas possibilidades pedagógicas, no sentido de criar instrumentos para uma suposta compreensão do país, na verdade, dentro dos moldes mais legítimos da arte burguesa do século XIX.²

Imbuído do desejo de elaboração de uma arte nacional, o modernismo deixou de contemplar modalidades artísticas que não eram consagradas, pois, segundo Chiarelli, para que o artista fosse de fato reconhecido e autorizado pelo modernismo hegemônico da primeira metade do século passado, era necessário que ele, além de enaltecer a paisagem humana dentro de moldes ‘aceitáveis’ de deformação expressiva, se valesse, para tanto, das modalidades tradicionais: desenho, gravura, escultura e pintura.³

¹CHIARELLI, Tadeu. *De Almeida Jr. a Almeida Jr.: A Crítica de Arte de Mário de Andrade*, Tese de Doutorado, São Paulo: ECA/USP, 1996.

²CHIARELLI, Tadeu. “A fotomontagem como ‘Introdução à Arte Moderna’: Visões Modernistas sobre a Fotografia e o Surrealismo”, in *ARS – Revista do Departamento de Artes Plásticas (ECA/ USP)*, São Paulo, 2003, p.78-79.

³Como afirma o estudioso, devemos ressaltar que o desejo de elaboração de uma arte nacional não teve início a partir da Semana de Arte de Moderna de 1922, pelo contrário. Desde o final do século XIX, esta questão está presente nos debates da Escola Nacional de Belas Artes – antiga Academia Imperial de Belas Artes.

Para Mário de Andrade, o modernismo significou a “reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional”.⁴ Ou seja, uma atualização do meio artístico e cultural, porém, sem grandes rupturas, o que pode ser constatado pela não adesão às vanguardas históricas mais radicais, sobretudo no campo das artes visuais.⁵ Como analisa Chiarelli:

Compromissados com a remodelação da inteligência nacional – o que, no campo da arte, significava rever tanto a arte conservadora da Escola Nacional quanto o naturalismo alternativo –, os modernistas não podiam simplesmente aderir às vertentes mais radicais das vanguardas que chegavam a pregar a própria superação do estatuto da arte na sociedade ocidental. Nem mesmo ao cubismo, pois, em suas bases, aquele movimento negava a noção vigente da arte como representação da realidade exterior – um dado primordial para o Modernismo, já que ele estava intrinsecamente comprometido em dar continuidade à constituição de uma iconografia tipicamente brasileira.⁶

O modernismo de 1922 foi esse esforço de colocar a vida cultural paulistana dentro do espírito moderno, mas um moderno que não significasse ruptura total com o passado. Os protagonistas do modernismo revelam os limites estéticos do grupo ao não darem ênfase – de maneira conseqüente – à fotografia e ao cinema dentro do movimento, embora representassem, de acordo com o estudioso Rubens Fernandes Júnior, “[...] as mais contemporâneas e revolucionárias possibilidades de expressão e linguagem naquele momento”.⁷ Tal exclusão revela uma impossibilidade no movimento modernista de perceber outras maneiras de expressão artística, fora aquelas tradicionais.

Segundo a estudiosa Mariarosaria Fabris, o cinema, para Mário de Andrade, é tomado num sentido estrito, enquanto crônica, registro, sem que sejam levados em consideração conceitos de linguagem cinematográfica. Fabris analisa que “Mário de Andrade propunha assimilar uma técnica que permitisse documentar hábitos nacionais com uma exatidão maior que a dos cronistas”.⁸

Essa percepção sobre o cinema talvez possa ser aplicada também à fotografia que – apesar de praticamente inexistir no âmbito do modernismo paulistano – não deixou de despertar a atenção e o interesse dos modernistas como, por exemplo, do próprio Mário de Andrade que desenvolveu uma atividade fotográfica entre 1923 e 1930, embora restrita ao âmbito privado.⁹

⁴ANDRADE *Apud* CHIARELLI, ‘Entre Almeida Jr. e Picasso’, in *Arte Internacional Brasileira*, São Paulo, 2002, p.44.

⁵Durante a primeira década do século XX na Europa, o entusiasmo pelo progresso industrial leva a uma consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social, o que ocasiona a criação, no interior do Modernismo, das vanguardas artísticas preocupadas não apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte.

⁶CHIARELLI, ‘Entre Almeida Jr. e Picasso’, in *Arte Internacional Brasileira*, *op cit*, p.45.

⁷FERNANDES JÚNIOR, Rubens, *A Fotografia Expandida*, Tese de Doutorado, PUC, São Paulo, 2002, p.165.

⁸FABRIS, Mariarosaria. ‘Cinema: da modernidade ao modernismo’, in FABRIS, Annateresa (org) *Modernidade e Modernismo no Brasil*, São Paulo, 1994, p.104-105.

⁹Influenciado pela revista alemã *Der Querschnitt*, desenvolveu, entre 1923 e 1931, uma fotografia arrojada e inovadora. Seu trabalho fotográfico “configura a incursão consciente pela fotografia como linguagem, a

Nos anos de 1930, mas ainda sob diretrizes modernistas predominantes, é importante a contribuição do poeta e pintor Jorge de Lima que utilizava a fotografia para a elaboração de fotomontagens de cunho surrealista e cujo trabalho recebeu críticas favoráveis de Mário de Andrade:

[...] Talvez não seja grande elogio afirmar que o poeta da “Negra Fulô” é o maior criador de fotomontagens que temos no Brasil. Porque estes ainda são tão poucos que não é grande mérito ser o maior deles. Mas a meu ver, Jorge de Lima, que há muito tempo se dedica a fotomontagens, já chegou a tal habilidade técnica e possibilidades expressivas, que pode sofrer perfeitamente comparação com outros artistas célebres, que as revistas estrangeiras nos mostram.¹⁰

A admiração do crítico pelo trabalho de Jorge de Lima não é gratuita. Pelo fato dele próprio, Mário de Andrade, fotografar e admitir conhecer – através de publicações – as tendências da fotografia internacional, pode-se acreditar que – mesmo não tendo reconhecido publicamente até a divulgação desse texto – percebia a importância da fotografia para as artes. Ainda que destituindo a fotomontagem de todo seu potencial desestruturador e supervalorizando aspectos didáticos de sua elaboração, Mário de Andrade a reconhece enquanto uma “espécie de introdução à arte moderna”.¹¹

Apesar da importância desse artigo, devemos levar em consideração, no entanto, o fato dele ter sido publicado apenas em 1939, quando o modernismo – disseminado durante a Semana de 1922 –, já se encontrava institucionalizado. O que também não nos impede de perceber – por meio das afirmações do crítico – indícios, mesmo que sutis, de possíveis mudanças em relação à presença da fotografia entre as artes. A publicação desse artigo, em si mesma, já é passível de ser analisada como índice positivo de tais mudanças, pois, até então, eram raras, no Brasil, as críticas de arte envolvendo a fotografia.

Em 1943, Jorge de Lima publica o livro *A Pintura em Pânico*, com 41 fotomontagens. Na introdução escrita pelo poeta Murilo Mendes, esse, ao contrário de Mário de Andrade, parece tentar reinstaurar o potencial desestruturador da fotomontagem, afirmando que “O pânico é muitas vezes necessário para se chegar à organização [...]”.¹² Talvez seja uma tentativa de reinstaurar a potencialidade que supostamente Mário de Andrade tirara das fotomontagens, potenciali-

redefinição do olhar através da câmera; a experiência artística, marcada por um forte senso de composição”. LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz*, São Paulo, 1993, p.11.

¹⁰*Será o Benedito!*, p.71, artigo que integrou a série “Suplemento em Rotogravura”, edição 146, primeira quinzena de Novembro de 1939, publicada em *O Estado de S. Paulo*.

¹¹*Ibid*, p.72.

¹²MENDES, *Apud*, HERKENHOFF, ‘A Fotografia – O automático e o longo processo de modernidade’, in TOLIPAN, Sérgio *et alii*, *op. cit*, p. 80.

dade essa que Murilo Mendes encontra no fato da fotografia ajudar o homem a alargar sua experiência de visão.

De acordo com a estudiosa Annateresa Fabris, deve-se destacar a idéia de modernidade que vigorava no grupo modernista, que denota muito mais um desejo de atualização do que propriamente uma visão profunda dos conceitos de arte e de obra de arte:

É impossível dissociar o não-radicalismo da concepção brasileira de arte moderna do momento histórico em que essa idéia é gestada, marcado não pelo ímpeto destrutivo das vanguardas históricas, e sim pelo olhar retrospectivo da volta à ordem, normalizadora dos “excessos” cometidos no começo do século e restauradora do verdadeiro sentido da arte.¹³

Para a recuperação desse verdadeiro sentido da arte, os artistas acabam por elaborar uma proposta moderna que evita problematizar a presença da fotografia no âmbito artístico paulistano. Adotá-la seria de algum modo admitir o “ímpeto destrutivo das vanguardas” que, por sua vez, desestruturaria a noção de arte moderna como representação criativa da realidade, e não apenas mera imitação técnica. Em 1941, Cândido Portinari – fiel a uma visão realista da arte – declara que a “[...] pintura não deve ser fotográfica; deve ser composta. Eu componho meus quadros”. E explica que “Cada detalhe, cada tipo, cada grupo, cada ângulo, são diretamente arrancados da realidade, mas o conjunto do quadro é composto pela visão que o pintor tem dessa realidade”.¹⁴

O crítico Ronaldo Brito argumenta que nos anos de 1920, diferente da Europa, a pressão da racionalidade técnica no Brasil era incipiente. A ciência não coordenava nosso real:

[...] nossa arte introjetava subjetivamente, mais do que vivia objetivamente, a questão da técnica e da ciência. Ela não resultava do choque direto com a estrutura lógica do Real e sim de um anseio esperançoso, um pouco angustiado, diante do mundo moderno. Definitivamente, a Semana tinha conotações utópicas. Porque, a rigor, gostaríamos, queríamos ser modernos. Aí aparece a verdade deslocada – o simples querer ser prova de que não éramos.¹⁵

É apenas nos anos de 1930 que ocorre no Brasil um desenvolvimento tecnológico um tanto mais expressivo. É nessa década que, segundo o economista L.C. Bresser Pereira, o Brasil entra propriamente na fase de sua industri-

alização.¹⁶ Esse fato extra-artístico pode ser percebido como um fator de influência para as concepções paulistanas de arte moderna do período de 1922.

De acordo com Fabris, é a partir da Revolução Industrial que deriva, em parte, “[...] aquela nova percepção, aquela desestruturação do objeto, que levará, no fim do trajeto, a abandonar o referente, aquela consciência do transitório e do instável” que fundamentam a arte moderna. Para a estudiosa:

Na ausência dessa experiência fundadora de uma visão diferente de mundo, a sociedade brasileira do começo do século XX procura adequar-se aos novos ritmos visuais, dos quais capta, freqüentemente, a aparência, mas não suas razões fundamentais. Dessa dessintonia só poderia brotar uma noção peculiar de modernidade, atenta, sem dúvida, ao presente, mas sem grandes condições de aderir ao que havia de mais iconoclasta e desestruturador nas propostas modernas.¹⁷

A postura do movimento modernista em relação à exclusão da fotografia enquanto categoria artística parece seguir a mesma linha de raciocínio de muitos críticos europeus do séc. XIX, que elaboravam discursos contra a aceitação da fotografia como modalidade artística. As críticas deste período suscitavam a dúvida sobre seu caráter artístico e o receio de que a fotografia suplantasse as artes.

Devido à sua natureza aparentemente apenas mecânica, a fotografia oitocentista teve sua história pautada principalmente na crença na reprodução fiel da realidade, que, por consequência, determinava seu valor estético. A fotografia inaugurava uma nova forma de representação visual: pela primeira vez uma imagem do mundo exterior formava-se automaticamente sem intervenção criadora do homem. Esta pseudo-autonomia técnica criava no imaginário coletivo a idéia de que, quanto mais fidedigna fosse a reprodução, mais admirada seria.

Esses paradigmas estiveram também presentes, no início do século XX, no cerne dos debates da arte moderna paulistana. Ainda que de forma indireta (e, muitas vezes, pejorativa), a fotografia – devido ao seu realismo descritivo – passava a fazer parte do universo artístico, principalmente através da crítica paulistana que comumente empregava termos como ‘fotografia’, ‘fotografar’, ‘fotográfico’ para adjetivar trabalhos de artistas.

Um exemplo significativo do uso do vocabulário fotográfico pela crítica moderna pode ser observado pela leitura de correspondências que o crítico Monteiro Lobato manteve, entre os anos de 1903 e 1946, com o escritor Go-

¹³FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*, São Paulo, 1996, p.160.

¹⁴PORTINARI *Apud* FABRIS, *op. cit.* p.153.

¹⁵BRITO, Ronaldo. ‘A Semana de 22: O trauma do moderno’, in *Sete Ensaios sobre o Modernismo*, TOLIPAN, Sergio *et alii*, Rio de Janeiro, 1983, p. 14.

¹⁶O desenvolvimento da cultura do café, que tem lugar no Brasil a partir de meados do século XIX, proporciona a formação de incipiente mercado interno, principalmente em São Paulo que, em paralelo ao Rio de Janeiro, se consolida como grande pólo sócio-econômico e político nacional, apoiado por uma elite econômica em ascensão. Ver PEREIRA, L.C. Bresser. *Desenvolvimento e Crise no Brasil 1930 – 1967*, Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

¹⁷FABRIS, *op.cit.*, p. 161.

dofredo Rangel. Em algumas dessas cartas encontramos referências do crítico à fotografia como, por exemplo, na carta datada de 17/05/1905, em que Lobato comenta a obra *Turbilhão*, do escritor Coelho Neto, descrevendo-a como sendo um “livro simples, sem esparramo de adjetivos, sem pompas [...] Os tipos são fotograficamente montados e de tudo resulta a montagem fotográfica do avacalhamento moral e social da família carioca. Documento, enfim [...]”.¹⁸

Muitas críticas do período não mantinham a mesma neutralidade presente nas palavras supracitadas de Monteiro Lobato. Normalmente, as menções à fotografia eram feitas de maneira negativa, o que não retira a importância da mesma para a sociedade paulistana da primeira metade do século XX.

É o que se pode perceber pela crítica do escritor Oswald de Andrade publicada em 1921, em defesa do escultor Victor Brecheret, na qual menciona a fotografia:

[...] de fato, o artista é o ser do privilégio que produz um mundo supraterrâneo, *antifotográfico*, irreal que seja, mas um mundo existente, chocante e profundo [...] mas isso que faz o critério julgador das nossas populações (frases assim: como está parecido! Que beleza! É como se fosse...) é a maior vergonheira de uma cultura. *Arte não é fotografia! Nunca foi fotografia! Arte é expressão, é símbolo comovido [...]*.¹⁹

O emprego pejorativo de termos relacionados à fotografia também pode ser constatado em algumas das críticas publicadas no jornal *O Estado de São Paulo*, no início do século passado. No texto sobre uma exposição de Antônio Parreiras, realizada em 1903, o jornalista de *O Estado* assim se manifesta:

[...] Por isso os seus quadros, duma verdade que às vezes excede os limites da arte para quase descair na reprodução da placa fotográfica, assustam os que não conhecem a pujança do nosso meio, ferindo-lhe a retina pela crueza dos tons, esses quadros encantam os que conhecem a nossa paisagem, tão exata é a observação, tão sincera é a arte de Parreiras [...].²⁰

As críticas aqui citadas optam assim por uma estratégia que toma como base um conhecimento fotográfico. O que vem a comprovar que, se, por um lado, a fotografia não era ovacionada pela crítica paulistana enquanto grande arte, por outro, sua presença tornava-se crescente e inevitável na sociedade, principalmente no eixo São Paulo – Rio de Janeiro, o que levaria – mesmo que tardiamente – ao seu reconhecimento artístico.

Carolina Coelho Soares. Mestranda em História da Arte – Escola de Comunicação e Artes (ECA)/ Universidade de São Paulo (USP). Título pesquisa: ‘Coleção Pirelli-Masp de Fotografia: Fragmentos de uma Memória’ Orientador Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli. Integrante do Centro de Pesquisa em Arte e Fotografia da Escola de Comunicação e Artes (ECA)/ Universidade de São Paulo (USP). Especialista em Fotografia pela *Falmouth College of Arts* – Inglaterra.

¹⁸LOBATO *Apud* CAMARGO, Mônica Junqueira de & MENDES, Ricardo. *Fotografia – Cultura e Fotografia Paulistana no século XX*, São Paulo, 1992, p.40 .

¹⁹ANDRADE *Apud* HERKENHOFF, *op.cit.*, p. 41.

²⁰CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos Vernissagens*, São Paulo, 1995, P.79.

MICHELANGELO FURIOSO: JACOB BURCKHARDT E O LUGAR DA FIGURA HUMANA NA OBRA DE MICHELANGELO

Cássio da Silva Fernandes
cassiofer@hotmail.com

Entre junho de 1894 e março de 1895, o historiador suíço, Jacob Burckhardt, elabora o texto que posteriormente, em 1934, Heinrich Wölfflin editaria com o título *Randglossen zur Skulptur der Renaissance* (Anotações marginais sobre a escultura do Renascimento). Wölfflin, no entanto, ex-aluno e sucessor de Burckhardt na cadeira de história da arte na Universidade de Basileia, suprimiu dessa edição as páginas que o autor havia elaborado como apêndice à obra, contendo uma análise sobre a escultura de Michelangelo. Esse apêndice, jamais editado em idioma original, foi recentemente publicado na Itália por Maurizio Ghelardi, com o título *Michelangelo Furioso*.¹

O fato que levou Heinrich Wölfflin a omitir as considerações de Burckhardt a respeito da obra escultórica de Michelangelo não cabe ser analisado dentro do recorte que propomos. Vale apenas ressaltar o tom extremamente forte da crítica empreendida por Burckhardt às esculturas do artista italiano e seu caráter eminentemente contrário à valoração positiva sobre a obra de Michelangelo, expressa por Wölfflin desde seu livro de 1888, *Renaissance und Barock*. De qualquer modo, sobressai do texto burckhardiano, o teor contundente da visão negativa a respeito das esculturas de Michelangelo, que pode ser compreendida, grosso modo, sob dois caminhos certamente interligados: um, que observa a arte de Michelangelo dentro do quadro de sua interpretação do Renascimento italiano; e outro, que a percebe como prenúncio das modernas teorias auto-referenciais da arte. Em ambos os casos, está presente a problemática que fundamenta o estudo de Burckhardt sobre a representação da figura do homem, nos séculos em que concebe a Renascença na Itália, qual seja, o diálogo entre semelhança e idealização.

Quase dez anos antes, na conferência de março de 1885, sobre “As origens da retratística moderna”,² Jacob Burckhardt não havia sequer mencionado a obra de Michelangelo. O significado que o historiador havia dado ao impulso renascentista de representar a figura do homem tinha, de fato, perdido a força com a obra de Michelangelo. A fórmula da “descoberta do homem e do mundo”, com a qual Burckhardt havia definido o Renascimento italiano em seu

¹ BURCKHARDT, Jacob. Michelangelo Furioso. (A cura di Maurizio Ghelardi.) In: *Belfagor*, anno XLVI, n. 6 - 30 novembre 1991, pp. 605-623.

² BURCKHARDT, Jacob. Die Anfänge der neuern Porträtmalerei. In: BURCKHARDT, J. *Vorträge (1844-1887)*. Basel: Benno Schwabe & Co., 1918, pp. 266-281.