



E. Viccardi

Paris - 18

O MODERNO SEGUNDO ADALBERTO MATTOS E FLÉXA RIBEIRO

José Augusto Fialho Rodrigues

modernismo no Rio de Janeiro Adalberto Mattos
Fléxa Ribeiro crítica de arte

O moderno, para Adalberto Mattos e Fléxa Ribeiro, deve conciliar alguns elementos da tradição, como rigor no desenho, oficialidade do ensino e premiação, com conquistas plásticas da arte moderna europeia que não comprometam a representação adequada dos aspectos visíveis da natureza.

Um primeiro e importante aspecto para se entender a modernização artística que se processava no Rio de Janeiro, na década de 1920, reside na maneira pela qual os homens que lutavam pela renovação da arte se relacionavam com o passado artístico. A tradição com a qual lidavam era aquela construída na Escola Nacional de Belas Artes, herdeira do ensino neoclássico implantado pela Missão Artística Francesa. Esse ensino, devido ao

seu hegemonismo pedagógico e estético, aparecia nesse momento como limitado e desgastado, em descompasso com as mudanças modernizantes das últimas décadas. Numa visão abrangente sobre os anos de 1890 a 1920, o ecletismo predominou na escolha dos estilos dos artistas, e o resultado geral foi uma atualização moderada na direção do impressionismo, do simbolismo, do art-nouveau, do fovismo e do expressionismo. Conquistou-se uma pintura mais clara, com cores mais puras e pinceladas mais largas e soltas, além de uma atualização dos temas tendente a abandonar aqueles já consagrados pelo academismo e a incorporar a realidade brasileira como a paisagem, os tipos humanos e a pintura de costumes, tratados com realismo e humor. Aparece também o retrato do cotidiano banal, tradicionalmente considerado inferior e indigno.

O ensino acadêmico se havia esgotado, primeiramente pelos seus métodos de ensino superados, baseados na cópia de estampas, de modelos de gesso e do modelo vivo estático. Paralelamente, a filosofia do ensino acadêmico já não satisfazia o espírito, agora voltado para a multiplicidade de teorias do

THE MODERN IN THE OPINION OF ADALBERTO MATTOS AND FLÉXA RIBEIRO | The Modern, in the opinion of Adalberto Mattos and Fléxa Ribeiro, should reconcile some traditional elements, such as, for example, accuracy in drawing, official status of teaching and awards, with plastic achievements of European modern art that do not impair the appropriate representation of nature's visible aspects. | Modernism in Rio de Janeiro, Adalberto Mattos, Fléxa Ribeiro, art critique.

Eliseu Visconti, *Nu feminino de costas* (academia), s.d., óleo sobre tela, 80,5 x 60cm, Museu D. João VI, EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro
Foto Rafael Bteshe, 2011

final do século 19. O gosto predominante já não se comprazia com as imagens estáticas, preenchidas de valores conteudísticos e voltados invariavelmente para a educação da moral e do civismo. O eterno ateliê, com suas luzes dosadas, suas poses estudadas e suas cores disciplinadas, produzia imagens que se chocavam com a nova sensibilidade de uma sociedade cada vez mais dinâmica, a reboque das transformações tecnológicas e sociais. A urgência das transformações no âmbito das artes foi expressa por Fléxa Ribeiro em 1924:

É o esforço do Brasil que se evidencia cada anno, no desejo de revelar os sentimentos e os ideaes estheticos de uma cultura em formação. (...)

Mas é de todo ponto evidente que nos deixamos ficar em demasiado retardo, no que diz como compreensão dos modernos problemas estheticos. Continuamos a empregar "fórmulas" obsoletas que já fizeram o seu tempo.

Por varias vezes tenho eu clamado contra os processos antiquados, anti-pedagogicos, que se continuam a empregar no ensino artistico brasileiro.¹

Embora estivessem nossos renovadores inspirados pelos movimentos rebeldes da Europa, não abriam mão do núcleo do ensino acadêmico que consistia na primazia do aspecto racional e construtivo. Verifica-se em todos eles a preocupação com o bom desenho, a perspectiva, a composição, o volume, etc. Por outro lado não havia um pujante mercado de arte independente que pudesse suprir de oportunidades de renda um grande número de artistas. Estes dependiam da estrutura criada em torno da ENBA, que incluía o aprendizado, a promoção por meio dos prêmios escalonados e os prêmios de aquisição e de viagem. Tudo isso permitia ao artista construir uma

carreira prestigiosa, apresentando-se, assim, à sociedade, com o seu *status* de profissional devidamente alicerçado naquela formação.

O espírito da Academia trazia como corolário a crença de que nosso atraso cultural só seria sanado com a participação ativa do Estado. Dado o caráter intelectual dessa nova profissão liberal, que substituíra os humildes artistas coloniais, tornou-se evidente a importância do currículo para a formação do artista e a conseqüente demanda por reformas do ensino, como se verificava nas demais áreas do ensino superior. Nos seus artigos sobre o tema, Adalberto Mattos enaltece os progressos para o desenvolvimento cognitivo proporcionados pelo ensino do desenho, desde a escola primária. Os seus benefícios, segundo ele, se estendem a todos os cidadãos, sendo mais diretamente verificados na formação dos operários, dos técnicos da indústria artística, e, sobretudo, na melhoria da atividade dos artistas. Fléxa Ribeiro, igualmente, se preocupou com a qualidade do ensino do desenho e com a educação em geral, em mais de uma dezena de textos.

A profissionalização dependia, portanto, de uma sólida formação, ministrada pela ENBA, e das oportunidades que se podiam obter dentro do sistema de premiação. Acreditava-se que, além de um bom ensino artístico, outra fonte importante de orientação, para a nossa modernização, estava na Europa. Lá já estava tudo feito. Estávamos muito distantes para que pudéssemos pensar em alcançá-los, sozinhos, na busca da qualidade. Ninguém, portanto, defendia o isolamento, mas o relacionamento com a Europa era ambivalente, em muitos casos. Ora acusavam-se a receita francesa de inadequada para retratar a nossa natureza tropical, a imitação insincera e mal compreendida da arte europeia mais recente e o nosso servilismo cultural em relação à França; ora exigiam-se

melhor qualidade das obras estrangeiras expostas nas galerias e um melhor aproveitamento no envio dos pensionistas à Europa.

Era geral a crença, partilhada por Adalberto Mattos e Fléxa Ribeiro, de que necessitávamos da Europa. A razão por não termos ainda uma arte moderna e representativa da nossa “raça”, devia-se à assimilação mal feita – resultante da nossa deficiente formação cultural e artística – que nos prendia na imitação servil e vazia ou no exagero equivocado.

A imagem do nosso artista moderno não coincidia, portanto, com a imagem do artista criada pelo modernismo europeu, o qual, como aparece no exemplo dos impressionistas e na visão de Baudelaire, se apresentava como rebelde, herói em luta com a incompreensão do público. Para Adalberto Mattos a imagem do artista profissional, dependente do Estado e da aceitação social para sua formação e sobrevivência, não se choca com a imagem do artista inspirado, com mandato divino para revelar as belezas criadas por Deus, o artista supremo. Assim vemos em citação de agosto de 1924:

Deus, sendo o verdadeiro, o consumado artista, deu ao homem uma imagem toda equilibrada e harmonia (...). Se isso acontece com a criação do Supremo artista, é justa, é racional a aplicação do mesmo princípio na obra de Arte saída do pensamento do homem, afinada, lapidada, convenientemente a fim de preencher as condições do bello ideal.²

Para Fléxa Ribeiro a mesma conciliação parece possível, entre o artista inspirado, livre e boêmio, e o amparo estatal. Mais ainda que para Adalberto, em sua opinião a cultura geral deve embasar a profissionalização do artista, cuja formação se dá no mesmo nível das demais profissões. Por outro lado, na sua visão, o profissional-artista é um ser

semidivino. Acima dele apenas a natureza e o destino, as forças obscuras da vida.

Enquanto o artista não se iniciou nessa religião, não iluminou sua alma de poderes divinatorios, é um ser inferior, bastardo que não sabe, na sua inconsciência, do prestígio, do dom com que o Destino o dotou.³

Parece que o verdadeiro valor da obra de arte consiste em provocar estados de sugestão que nos façam ver a Belleza. O artista é uma espécie de medium vidente que nos revela a presença do Espírito.

O artista somente poderá ser completo quando fôr um animal, um homem e um Deus.⁴

A divinização do artista, iniciada no Renascimento, traz ainda uma qualidade heroica manifestada nas dificuldades que ele precisa enfrentar não só no desvelamento dos arcanos da natureza como, ainda, na incompreensão do público e nas dificuldades da sobrevivência. Para Baudelaire o caráter heroico do artista aparece na sua luta contra a sociedade burguesa e no desligamento da tradição, com a qual não tem nada a aprender. Ao separar-se da tradição ele está por sua própria conta e livre escolha em meio a imensas dificuldades.

Tal concepção de heroicidade não se verifica nos dois críticos brasileiros. Para eles, o nosso artista, no seu heroísmo, enfrenta a incompreensão das autoridades governamentais e de uma sociedade não devidamente educada para o compreender, e a sua luta envolve também, dessa maneira, a luta pelos esperados apoio e reconhecimento. Não se vê sozinho com a sua arte, mas trabalha em conjunto para um projeto coletivo e nacionalista que é a “arte brasileira”.

o esforço pertinaz, a dedicação ininterrupta, o labor insano do verdadeiro artista que, sob a inclemência frígida desse clima social

*de paiz em formação, de indiferença pelas puras realizações do espirito, se vê reduzido a si mesmo, sem esperanças, sem estímulos fecundantes, sem amparos guiadores, sem recompensas humanas que lhe mitiguem as horas crueis e obscuras em que o seu ser se sacrifica na ara sagrada da criação.*⁵

As ideias de simpatia (buscada em Berkeley e Guyau) e correspondência, aliadas à sua filosofia hedonista da vida, levam Fléxa Ribeiro a adotar também a concepção de uma vida boêmia como necessária ao afloramento da inspiração para os artistas brasileiros, claro está, com o amparo oficial do Estado e a compreensão cultivada do público. Acusa naqueles a vida insulada, sem a necessária convivência e camaradagem numa sábia boemia, essenciais a um artista que pretende integrar-se no eterno fluir da vida moderna, para melhor a representar.

Apesar dos maldizentes, os artistas brasileiros têm um traço característico da mais pura originalidade: vivem isolados.

*É caso único, talvez, entre os povos civilizados. Em todos os centros de vida colectiva, a sociabilidade, a camaradagem é o laço constante e afortunado que enreda e prende, seduz e consola, os irmãos do mesmo sonho, as almas sedentas das mesmas aspirações. (...) Modernamente, os cafés, como os de Paris, substituem as guildas e outras academias dos incaminati com Luizes, Agostinhos e Annibales Carracci. E com vantagem. Tira o character de disciplina às assembléas, e dá-lhes a boemia e livre confraternidade, indispensavel ao florescimento das idéas e dos sentimentos; ao confronto progressivo das technicas.*⁶

A tradição, portanto, e as suas instituições prendem o nosso herói moderno em suas promessas de in-

tegração, segundo depreendemos do pensamento de Adalberto Mattos e Fléxa Ribeiro. Não é outro, porém, o desejo do artista brasileiro dessa época.

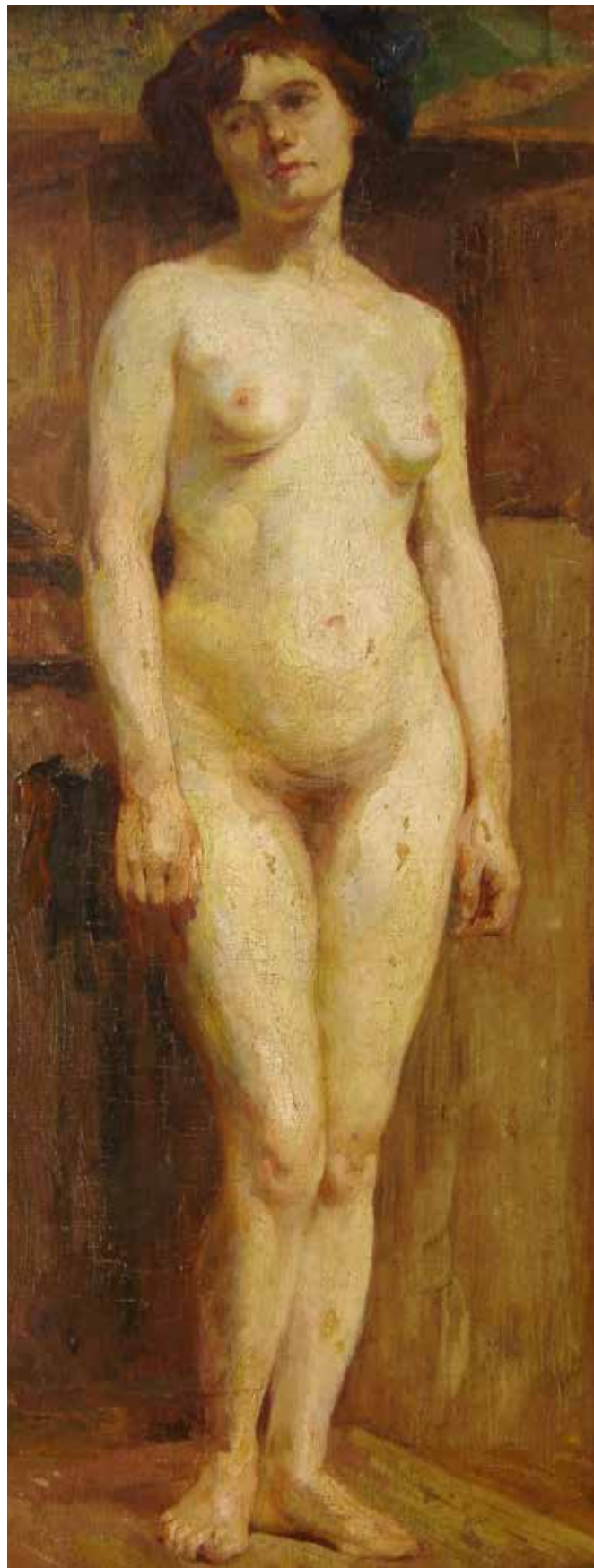
Quanto ao futuro, nossos artistas o situavam quatro ou cinco décadas atrás, na Europa. A nossa prática artística mais difundida, excluindo os modernistas da Semana de 22, estava lidando com questões artísticas ainda colocadas pelo impressionismo, aqui frequentemente identificado como “ar-livrismo”. Alguns artistas se haviam adiantado um pouco e pesquisaram timidamente as correntes posteriores, como o pontilhismo, o simbolismo, o fovismo e o expressionismo. Os dois últimos foram ainda mais escassos em nossa arte, de tão frequentes e fortes que eram as condenações ao exagero de cor e à deformação, rotulados quase sempre como incompetência ou insanidade. As questões levantadas por Cézanne sequer foram afloradas pelos nossos pintores. Não podiam conceber, fora da visão da natureza pela forma, pelo volume e pelo espaço tridimensional perspectivado, uma visão por planos e manchas de cor, iniciada na pequena sensação e construída no espírito, mais que no olho.

Adalberto Mattos não menciona em suas análises nenhum artista, brasileiro ou estrangeiro, que não sejam aqueles ainda presos a um impressionismo contido e superficial, tendentes ao preciosismo do desenho, da fatura, das cores e dos brilhos, com temas edificantes ou com conteúdos femininos e “reconfortantes”. A visão do mundo no seu aspecto volumétrico, constituía o limite da compreensão e do sentimento plásticos do crítico. No entanto, ao distanciar-se do academicismo, aceita, da nova pintura, alguns valores modernos como a clarificação geral da tela, as sombras coloridas, cores mais puras, pinceladas mais largas e denunciadoras da vitalidade do gesto, o empastamento e o aspecto vibrátil e energizado da superfície pic-

tórica, típicos do “toque” impressionista. Assimila ainda a introdução de novos temas na pintura, como os flagrantes da vida captados em cenas triviais, sem a obrigação dos conteúdos elevados, e valoriza a paisagem brasileira enriquecida pela luminosidade da técnica “ar-livista”. Sua modernidade inclui ainda a introdução de formas sintéticas ou estilizadas e o emprego de áreas mais amplas de cor chapada, segundo a técnica decorativista do art-nouveau e de Manet e Gauguin. A nitidez da imagem do mundo pode ser atenuada apenas com o objetivo de favorecer a evocação e o sonho, como na técnica pictórica de Visconti e Eugène Carrière, por exemplo. Mas não pode aquela imagem apresentar-se fragmentada, em estilhaços futuristas e cubistas, nem se sujeitar às contorções da representação expressionista. Sem perceber, certamente, o crítico, já estava vivenciando alguns dos valores básicos da pintura moderna e que terminaram por levá-la a abandonar o seu papel de janela para o mundo que lhe foi atribuído desde o Renascimento.

Fléxa Ribeiro vai mais além de Adalberto Mattos. Sua cultura mais ampla lhe permitiu compreender valores novos da arte europeia, com mais alcance que Mattos. Sua familiaridade com as questões envolvidas no conceito de realidade e de natureza, desde as formuladas pelos antigos gregos, pela análise psicológica dos empiristas ingleses e pela física mais recente, lhe permitiu entender a concepção impressionista da natureza como realidade lumínica e acompanhar, pelo menos em parte, as questões da representação espacial, levantadas pelas correntes pós-impressionistas. Seu gosto pelo obscuro e pelo inatingível lhe facilitou essa compreensão. Mas, da mesma

Georgina de Albuquerque, *Nu feminino* (academia), s.d., óleo sobre tela, 81,5 x 50cm, Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro
Foto Arthur Valle





José Fléxa Pinto Ribeiro (1884-1971), *O Malho*, 30 de abril de 1936
Biblioteca Nacional



Adalberto Pinto de Mattos (1888-1966), em 1914 Biblioteca Nacional

maneira que Adalberto Mattos, Fléxa não dá o grande salto – que lhe parecia um salto no escuro – de abandonar as “eternas regras da arte”, sintetizadas nas noções de harmonia e beleza. Seu inabalável humanismo não lhe permitia abandonar o senso de beleza contido na forma humana e no próprio espetáculo da subjetividade reagindo à riqueza e harmonia do mundo.

Outro tema, fortemente impregnado na arte moderna, recebe uma compreensão também particular dos nossos críticos. O efêmero, esse moderno objeto da arte, como captação do instante que passa, aparece em Adalberto Mattos e Fléxa Ribeiro principalmente na técnica impressionista, voltada para a representação do momento atmosférico, com suas rápidas variações de luz e cor. Daí a admiração incondicional, professada por ambos, pela arte de Georgina de Albuquerque e Eliseu Visconti. Para Fléxa Ribeiro, dadas as suas simpatias pelo pensamento de Heráclito e a sua familiaridade com Baudelaire, é natural que esse conceito adquira um valor mais amplo em sua concepção de modernidade. Refere-se frequentemente à efemeridade do semblante da natureza e à mutabilidade constante dos seus processos.

Desde as suas recomendações sobre o ensino do desenho dever voltar-se para a captação do instantâneo do movimento, passando pelas experiências intensas e fugazes do carnaval e a simultaneidade dos pontos de vistas no cubismo, vêmo-lo enfatizar o caráter dinâmico da vida e da arte, em afastamento explícito das concepções estéticas clássicas, tão onipresentes na filosofia da arte acadêmica. Identifica a modernidade com a velocidade da vida moderna e com o caráter fugidivo das experiências. No entanto, ele não chega, como Baudelaire, a uma adesão tão estrita aos aspectos mais aparentes e banais da vida moderna, como a multidão nas ruas, os tipos populares, as vitrinas, a mulher maquiada. Mais do que um homem do mundo, o “curioso” que passeia e vê a cidade com olhos de eterna surpresa, como em Baudelaire, Fléxa Ribeiro é um homem de ideias. E com elas quer ultrapassar a superfície dos fenômenos. Não consegue aderir com espontaneidade à visão superficial das cenas urbanas e encontrar, na própria vivência do fugidivo, a alegria da novidade, mediante um olhar infantil e sempre virgem. Escreve diversas vezes sobre o Rio de Janeiro, celebrando suas belezas naturais e preocupado com a estética urbanística. Mas não vê a cidade e o seu burburinho no sentido do espetáculo que se dá à visão. Ao contrário, se preocupa com ela. Às vezes a vê como a materialização da vida moderna, agitada, da civilização industrial. Preocupa-se igualmente com o homem que nela vive, submetido às pressões da vida moderna, sem estar preparado para enfrentá-la. Esse homem também não é visto como espetáculo pitoresco, mas como um ser esperando redenção:

Cada vez mais o homem perde o prazer de viver. A civilização, no seu desdobramento, aparece como malha em que a alegria espontânea, o impeto jubiloso se anemizam, ou extinguem. (...)

*Sendo elle um feixe de habitos, entrando no dominio automatico, é difficil readquirir, verdadeiramente, a sua propria personalidade, quero eu dizer voltar a ser o que seria se sua evolução biologico-psychica não tivesse sido impregnada de certas forças coercitivas, negadoras da vida.*⁷

Quanto a Adalberto Mattos, opõe, ao movimento e ao dinamismo, a calma e o silêncio; ao barulho e à agitação opõe a meditação:

*Vejamos aquela "Meditation", que nos dá o grande Maxence, comparemola com qualquer produção modernista, e sentiremos que a luta, a inclinação pelos malabarismos de pincel desaparecem, e a emoção de tão bella criação permanece intacta; a visão do fox-trot diabolico, acompanhado de estridentes clarins e reco-recos irreverentes, é magicamente suplantada pela calma evocadora da "Meditation", pelo mystico ambiente de religiosidade, que encanta e conforta.*⁸

Enquanto para Baudelaire o artista moderno não vê possibilidades de reconciliação com a vulgaridade e a insensibilidade da sociedade burguesa, Fléxa Ribeiro entende que o nosso entusiasmo com o progresso industrial, nos impede de ver o valor das coisas que foram consagradas pelo tempo, e a arte aparece não só como inútil, mas, ainda, como entrave ao progresso.

Há, em nossa mentalidade, phenomenos de admiravel originalidade. Em outros paizes a perspectiva do tempo augmenta o valor dos objectos; a pátina das distancias, da successão mutavel dos habitos e costumes, do esfumçar dos pormenores para maior intensidade da synthese representativa, – abre o contagio suggestivo da admiração, avulta a importancia característica do passado. Entre nós é o oposto

*que se dá. O idéal effervescente do Progresso (...) é o lemma symbolico de nossa vida. (...) É talvez por isso que consideramos a Arte como velharia, opprobrio senil que entrava as rodas pneumaticas do carro do progresso.*⁹

Outro aspecto bastante decisivo para a arte moderna europeia foi o abandono progressivo do escultórico. Para Adalberto Mattos e Fléxa Ribeiro o aspecto volumétrico do mundo é essencial na sua concepção da pintura como interpretação da realidade, interpretação essa que não permitia as distorções que levassem a uma perda do senso do real frente ao mundo. Por mais que a natureza contivesse aspectos ocultos que deveriam ser desvelados, a sua face visível, no entanto – nos seus aspectos de forma, volume, matéria, cor e espaço –, era intocável.

Adalberto Mattos é mais rígido quanto à observância desses fatores. Apega-se firmemente ao aspecto construtivo da representação, de modo a garantir a perfeita reprodução do que o olho vê. No entanto, chegou a deter-se frequentemente na beleza autônoma das cores, das linhas e das formas, num distanciamento já pronunciado da representação acadêmica. Muito contribuiu para isso a sua aceitação entusiástica do impressionismo de Georgina e de Visconti, tornando-o sensível aos valores de luminosidade, aos arranjos cromáticos harmônicos, e não mais à fidelidade à cor local. Adalberto aceitou igualmente uma gradual perda de profundidade e de volume, como ainda a planaridade e o aspecto decorativo, em que formas e cores destinam-se apenas ao prazer dos olhos e não mais à transmissão de conteúdos elevados. Não aceitou distorções de forma nem perda na densidade dos objetos e, portanto, permaneceu impermeável às plásticas cubista, futurista e expressionista.

Fléxa Ribeiro vai muito mais longe no caminho que se distanciava do naturalismo. Embora com

bastante frequência exija que as formas tenham densidade e peso, que repousem no solo, que respirem e vivam em seu ambiente, aceita também a pintura tendente à planaridade de Manet, Cézanne, Guignard, Van Dongen e Matisse. Sua cultura histórica lhe permitiu sensibilizar-se com as distorções cubistas, para as quais encontrou precedentes no sintetismo de linhas e planos da arte das civilizações antigas e exóticas. Sua cultura filosófica lhe possibilitou entender as pesquisas de Cézanne sobre um novo espaço representacional, alheio ao espaço ocular-perspectivo renascentista. O conteúdo expressionista de muitos artistas foi aceito pelo crítico devido à sua adesão ao subjetivismo do século 19, que lhe viabilizou ainda perceber, com independência do conteúdo representacional, o valor expressivo de linhas, formas e cores.

Além do aspecto inacabado, já assimilado em parte pelos nossos artistas, a perda de sentido e o fragmentário ou ausência de totalidade, outros traços da modernidade em Baudelaire, segundo Compagnon,¹⁰ mereceram violenta rejeição dos nossos críticos. Sendo o fragmentário a própria ausência de hierarquia e, portanto, de totalidade, ele se choca com a decidida exigência da composição com todas as relações bem determinadas, e da qual surgirá o sentimento de unidade e harmonia, elementos essenciais da beleza. Sendo a arte captação e interpretação da ordem interna e das harmonias da natureza, e tendo já sido ultrapassada a necessidade dos temas conteudísticos e literários da arte acadêmica, não é arte válida aquela que não apresente uma indispensável qualidade de totalidade orgânica, a qual constitui o seu próprio sentido. O sentido de totalidade se estende ainda, para os nossos críticos, de maneira a abranger, numa inter-relação orgânica, a formação do artista, o mercado, a sociedade e os próprios destinos do país. A ordem metafísica, a ordem da

natureza, a ordem social, a ordem do sujeito (o “belo”, o “bem” e o “verdadeiro” em Adalberto; o “instinto”, o “sentimento” e o “intelecto” em Fléxa) e a ordem na obra de arte são concepções totalmente refratárias às tendências à fragmentação, as quais eram vistas pelos críticos como “fox-trot diabólico”, “formas alarmantes e teratológicas”, “amontoados de tinta”, “aleijões”, “tendências revolucionárias”, “bolchevismos”, etc.

O último traço da concepção baudelaireana relacionado por Compagnon é a reflexividade ou a crítica que a arte moderna faz de seus próprios meios, levando-a, numa intensidade sem precedentes, a tornar-se cada vez mais autônoma de tudo quanto lhe é exterior. Inventa suas próprias regras a partir da especificidade dos seus materiais e da subjetividade do artista. Desliga-se de todas as injunções históricas e sociais e tende a viver do tempo presente e da sua autoafirmação.

Hans Sedlmayr¹¹ descreve o processo de purificação da pintura como meio para alcançar a sua autonomia. Além da eliminação gradativa do escultórico, descreve o historiador austríaco como se dá a eliminação do elemento tectônico característico da arquitetura, e da significação, próprio da literatura.

O elemento tectônico surge na pintura com a perspectiva renascentista que ordena a distribuição dos objetos no espaço não só horizontalmente, mas também em relação ao que deve ficar em cima ou embaixo, segundo a lei da gravidade. Esse elemento depende, naturalmente, do caráter volumétrico dos corpos, cujos pesos assim informados exigem uma base para se assentar. Na pintura moderna essa perda vai-se acentuando cada vez mais.

O elemento literário igualmente vai sendo eliminado da pintura à medida que se acentua a perda do sentido e se abolem todos os conteúdos descritivos, alegóricos, moralizantes, etc. Mesmo na pin-

tura modernista figurativa a perda da significação se manifesta enquanto os objetos representados vão perdendo suas características visuais típicas e se transformando nas “cores dispostas sobre uma superfície”, de que falava Maurice Denis.

Os nossos dois críticos avançaram apenas até um certo ponto na aceitação dessas mudanças na pintura. A perda de volume e de profundidade espacial se deu em parte nos nossos pintores devido à pincelada impressionista ou expressionista, valorizando a mancha – portanto a superfície da tela –, e aos aspectos simbolistas e decorativistas, como em Visconti. Essas características, aliadas à valorização das cores claras e mais puras, ao desaparecimento das sombras escuras em favor das sombras coloridas por reflexos luminosos, ao prazer nas harmonias cromáticas e na graciosidade dos arabescos e das linhas, nunca levaram os dois críticos a deixar de colocar como limite a essas experimentações o sentido de corporeidade dos objetos, seu peso, sua densidade, sua situação bem definida em relação à base da terra e ao ambiente.

Mesmo para Fléxa Ribeiro, que tendo alcançado uma compreensão mais avançada das experiências plásticas de Cézanne e tendo comparecido à exposição dos cubistas em 1913, não lhe foi possível abdicar da sua fé no que acreditava ser a missão única da arte, que consistia em retratar a natureza tal como aparece à nossa visão e ao nosso temperamento.

NOTAS

- 1 Ribeiro, Fléxa. Bellas Artes – O Salão de 1924. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13.8.1924: 5.
- 2 Mattos, Adalberto. O Salão de MCMXXIV – Pintura – Escultura – Architectura – Gravura. *Ilustração*

Brasileira, Rio de Janeiro, ago. 1924:s.p.

- 3 Ribeiro, Fléxa. Um poeta de idéas – Sára – Luiz Murat. *Correio Paulistano*, São Paulo, 2.2.1921: 1.
- 4 Ribeiro, Fléxa. A doença da analyse – réplica a Maclair. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 15.7.1927: 3.
- 5 Ribeiro, Fléxa. Exposição Geral de Bellas Artes – Os “Novos” na arte brasileira – Pintura – Esculptura. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 10.8.1924: 1.
- 6 Ribeiro, Fléxa. As Bellas Artes na exposição. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 20.11.1922: 1.
- 7 Ribeiro, Fléxa. Educação mutiladora. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 28.11.1924: 3.
- 8 Mattos, Adalberto. Movimento artistico – Exposição Franceza. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, jun. 1922: s. p.
- 9 Ribeiro, Fléxa. Olavo Bilac. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 28.12.1922: 3.
- 10 Compagnon, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução Cleonice P. B. Mourão e outros. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010: 29.
- 11 Sedlmayr, Hans. *A Revolução da Arte Moderna*. Tradução Mário Henrique Leiria. Lisboa: Livros do Brasil, 1955: 23-29.

José Augusto Fialho Rodrigues é mestre e doutor em história e crítica da arte, pelo PPGAV-UFRJ, e professor da Escola de Belas Artes. O presente artigo é uma condensação de uma seção de sua tese de doutoramento, *Natureza e temperamento: Adalberto Mattos e Fléxa Ribeiro – concepções de moderno no Rio de Janeiro na década de 1920, orientada pela professora doutora Maria Luisa Luz Tavora e defendida no PPGAV-EBA-UFRJ, em 29 de junho de 2015.*