

A TENDÊNCIA DESCRITIVA NAS ARTES VISUAIS BRASILEIRAS: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE A PINTURA, A FOTOGRAFIA E A LITERATURA

Eduardo Luis Araújo de Oliveira Batista

RESUMO: A representação da natureza tropical tem ocupado um espaço central nos discursos de caracterização do Brasil ao longo de sua história. A difusão da imagem de uma natureza exuberante, primitiva e paradisíaca, ocorrida a partir dos relatos dos europeus que percorreram o território brasileiro desde o início do século XVI, criou uma tradição descritiva que invadiu os campos da literatura e das artes visuais aqui produzidas. Propomos analisar o desenvolvimento dessa tradição descritiva em nossas artes visuais a partir do estudo da obra de quatro artistas que atuaram em momentos diferentes de nossa história cultural: dois estrangeiros, o holandês Albert Eckhout e o francês Jean-Baptiste Debret, e dois brasileiros, o fotógrafo Marc Ferrez e a pintora Tarsila do Amaral. Tendo as obras desses quatro artistas como referência, propomos identificar a presença de um discurso recorrente de valorização da paisagem natural nas representações sobre o Brasil, discurso que identifica o país com sua natureza a partir da eleição de elementos considerados exóticos e pitorescos. Propomos mostrar como a tradição descritiva, a partir do século XIX, se impôs em nossas letras e artes como índice de originalidade na produção cultural brasileira frente à produzida na Europa; e como essa tradição descritiva se desenvolveu a partir do trânsito de imagens que se estabeleceu entre as representações dos viajantes estrangeiros sobre o país e as dos brasileiros sobre seu próprio país, em um processo que levou o brasileiro a se olhar por meio de sua imagem refletida pelo espelho europeu. Propomos, ainda, estabelecer um diálogo entre as artes visuais e a literatura, demonstrando a preeminência da tradição descritiva e da representação da natureza tropical no discurso cultural brasileiro durante o período abordado.

PALAVRAS-CHAVE: Albert Eckhout; Marc Ferrez; Tarsila do Amaral; Jean-Baptiste Debret; história da arte; Romantismo; Modernismo.

ABSTRACT: *The representation of tropical nature has occupied a central concern in discourses characterizing Brazil throughout its history. The diffusion of the image of an exuberant, primitive and paradisiac nature has created a descriptive tendency that invaded the fields of literature and visual arts produced in Brazil. In my project, presented in this article, I propose to analyse the development of descriptive tendency in Brazilian art history through the study of the work of four artists settled in different times: the foreigner painters Albert Eckhout and Jean-Baptiste Debret, and two Brazilians, photographer Marc Ferrez, and painter Tarsila do Amaral. With the work of those four artists as reference, I propose to identify the presence of a recurrent discourse that values the natural landscape in representations of Brazil, discourse which identifies the country with its nature by the depiction of some elements considered exotic and picturesque. I pretend to show how descriptive tendency was imposed in nineteenth century in Brazilian literature and visual arts as a sign of originality in opposition to European cultural production; and how the descriptive tendency was developed by the transit of images established between Brazilian representations produced by foreigner travellers and*

those ones produced by Brazilians. This situation configured a process in which Brazil looked at itself through its image produced by foreigners.

KEYWORDS: Albert Eckhout; Marc Ferrez; Tarsila do Amaral; Jean-Baptiste Debret; Brazilian art history; Romanticism; Modernism.

A tradição de representação da natureza tropical e exótica como elemento definidor de um discurso não apenas geográfico, mas cultural e político, de caracterização do Brasil, iniciou-se com os relatos dos primeiros europeus que aqui aportaram no início do século XVI, criando uma imagem paradisíaca do território estudada por Sérgio Buarque de Holanda em *Visão do paraíso: motivos edênicos no descobrimento do país* (HOLANDA, 2000). Nesses relatos, as descrições de elementos da natureza local, como animais, frutos e plantas, ao lado dos índios, considerados como parte da paisagem natural, chamavam a atenção do leitor europeu pelo que traziam de novo e de surpreendente, e a exuberância da paisagem tropical evocava imagens do paraíso terrestre. Os desenhos esquemáticos que acompanhavam alguns desses primeiros textos publicados, como os de Hans Staden (1557), André Thevet (1558) e Jean de Léry (1578), tornaram-se as primeiras imagens da natureza brasileira a alcançar a Europa.¹

Os primeiros artistas profissionais a pisarem o solo brasileiro e a representarem sua natureza de forma mais elaborada, porém, foram os holandeses Albert Eckhout e Frans Post, que acompanharam Maurício de Nassau no estabelecimento de uma colônia no nordeste brasileiro no século XVII. Tendo vivido no país entre 1630 e 1654, os dois pintores produziram pinturas e desenhos que se tornaram não somente a primeira, mas a única fonte iconográfica de porte sobre o Brasil na Europa até o final do século XVIII. Enquanto Post concentrou-se na produção de paisagens, retratando plantas e animais locais enquadrados no cenário tropical, Eckhout produziu retratos etnográficos de índios, negros e mulatos, e naturezas-mortas, reproduzindo frutas e legumes nativos. Para José Roberto T. Leite, Post e Eckhout criaram um novo gênero na pintura europeia – a pintura de paisagens e elementos exóticos – situando suas obras como as primeiras pinturas de terras exóticas descobertas e visitadas no ciclo das viagens europeias depois da Renascença (LEITE, 1983, p. 350).

As naturezas-mortas de Eckhout e seus retratos etnográficos, assim como as paisagens de Post, situam-se na origem de uma tradição de representação da natu-

¹ Whitehead e Boeseman indicam outras fontes iconográficas da natureza brasileira produzidas na época e que sobreviveram ao tempo, como o desenho do monstro de São Vicente, feito por Gândavo em 1564, e alguns desenhos de Frei Cristóvão, feitos provavelmente logo após a descoberta em 1500 e representando animais como o tatu, e usadas em mapas da época (WHITEHEAD & BOESEMAN, 1989, p. 200).

reza exótica brasileira formada a partir do olhar europeu sobre a região. Segundo o ponto de vista que defendemos neste artigo, a série de representações sobre o país criadas ao longo do tempo pelos artistas viajantes que o visitaram, valorizando seus aspectos considerados pitorescos e exóticos, formou um corpus de imagens que passou a representar o país tanto para o estrangeiro quanto para o próprio brasileiro. Essas imagens buscaram principalmente na natureza tropical os elementos para a constituição de uma iconografia que foi incorporada à produção artística nacional, configurando uma influente vertente nas artes nacionais brasileiras que vigorou desde o início do século XIX até o período do Modernismo. Essa vertente, que chamamos de tradição descritiva, apoia-se na representação de elementos considerados tipicamente brasileiros e, ao longo do tempo, contribuiu para uma predominância do figurativismo em nossas artes plásticas que viria a se romper de forma mais patente somente a partir da década de 1950. Animados pelo desejo de criar uma arte nacional, no período romântico, ou pela vontade de desenvolver uma arte de exportação, no período modernista, muitos de nossos artistas, na busca de elementos que apontassem para uma linguagem artística brasileira própria, repercutiram em suas obras o olhar estrangeiro sobre o país que vemos nas obras dos viajantes que nos visitaram, nos descreveram e nos pintaram.

Neste artigo, propomos estudar a presença da tradição descritiva em nossas artes visuais e demonstrar como essa tradição se estabeleceu por meio do intercâmbio de imagens entre os viajantes e nossos artistas. Apontamos como esse movimento resultou na valorização de aspectos naturais e exóticos de nossa terra destacados pelo olhar estrangeiro e absorvidos por nossos artistas como uma proposta de nacionalização da arte aqui produzida. Para nosso estudo, selecionamos quatro nomes, dois estrangeiros – Eckhout e Debret – e dois brasileiros – Ferrez e Tarsila –, cujas obras contribuíram de forma definitiva para o desenvolvimento da tradição descritiva de que falamos. Por meio do estudo de alguns temas, que consideramos recorrentes e que constituem parte da iconografia que se formou no período a ser abordado, e que remetem aos atributos da natureza tropical brasileira, como suas plantas, frutos, paisagens e tipos humanos, propomos analisar o desenvolvimento da tradição descritiva em nossas artes, sua institucionalização como uma linguagem artística brasileira nacional e o papel dos viajantes como guias dos brasileiros na representação de seu próprio país, relacionando a tradição descritiva presente nas artes visuais à mesma tradição encontrada na literatura, que também bebeu na fonte dos viajantes. Ainda que ambas ofereçam percursos próprios e características específicas, é possível estabelecer paralelos entre as duas tradições (BATISTA, 2010). Como ponto de convergência nas obras dos artistas

selecionados, apontamos a presença de um olhar exótico sobre o país, que se transmite dos artistas estrangeiros para os brasileiros, como explicamos a seguir.

O OLHAR ESTRANGEIRO

O olhar do estrangeiro sobre uma terra visitada é guiado pelo contraste. Sua visão seleciona aquilo de novo e de diferente que é percebido frente à sua realidade conhecida. Ao aplicar o olhar por contraste, o estrangeiro seleciona os elementos considerados exóticos daquele povo ou território, tornando-os elementos que o identificam e o descrevem. Como nos alerta Graham Huggan,

o exótico não é, como com frequência se supõe, uma qualidade inerente a ser encontrada em algum povo, objeto distinto, ou lugar específico; o exotismo descreve, antes, um modo particular de percepção estética – o qual apresenta povos, objetos e lugares como estranhos ainda que os domestique, e que efetivamente transforma a alteridade mesmo quando proclama se render ao seu imanente mistério. (HUGGAN, 2001, p. 13)²

A adoção por certa vertente de nossas artes, literárias e plásticas, de uma linguagem exótica, ou descritiva, em sua produção, evidencia a ambiguidade desse discurso. O olhar do viajante, num contexto colonialista como foi o caso da história brasileira, funciona para os nativos como guia do que é único e notável em sua terra (frente à perspectiva do estrangeiro), e lhes aponta o caminho para uma linguagem e um conteúdo cultural que serão facilmente aceitos e absorvidos por esse outro com o qual dialoga em busca de legitimidade e reconhecimento, e que lhes serve de modelo. Porém, ao mesmo tempo que abre espaço para o reconhecimento de nossa arte nacional e sua legitimação no cenário artístico internacional, a proposta descritiva restringe sua esfera de influência a um nicho determinado pela visão estrangeira do país. É, no entanto, apenas se sujeitando a esse processo de exotização que as literaturas e artes plásticas das nações ditas pós-coloniais tornaram-se em grande medida disponíveis para o consumo pelo público metropolitano num primeiro momento.

A escolha da obra de Eckhout, ao lado da de Post, como ponto de partida para nosso estudo deve-se ao pioneirismo de ambos na representação de nossa natureza e na fixação de uma visão exótica do país que foi revisitada ao longo do tempo, e incorporada à produção dos próprios artistas brasileiros que surgiram posteriormente. Ainda que em termos de técnica e estilo os dois artistas não se destaquem frente à produção de seu tempo, os dois inovaram em termos de temática. Post

² Esta e outras citações originalmente em inglês foram traduzidas pelo autor.

retratou ineditamente paisagens que se tornaram elementos centrais na iconografia brasileira, como a cachoeira de Paulo Afonso, vistas de Recife, e os animais e plantas tropicais dos arredores da cidade pernambucana. Eckhout, por sua vez, representou em suas naturezas-mortas pela primeira vez as frutas tropicais, que foram reproduzidas em diversos livros europeus nos séculos XVII e XVIII, e se incorporaram à iconografia brasileira. Segundo Frederico Morais, em *O Brasil na visão do artista. A natureza e as artes plásticas* (MORAIS, 2001), Eckhout apresenta uma sensibilidade moderna em suas pinturas, permitindo identificar uma sensualidade em sua abordagem da natureza brasileira que o liga a artistas modernos:

É nesse sentido que se pode estabelecer na arte brasileira uma linha de continuidade, que, iniciando-se com Eckhout, alcançaria, no século XIX, Agostinho da Motta e Estevão Silva e, no século XX, Tarsila do Amaral, Glauco Rodrigues, Antonio Henrique Amaral e Adir Sodré. O ponto de partida entre todos esses artistas é uma decidida sensualização da natureza brasileira, especialmente de suas frutas. (MORAIS, 2001, p. 34)

Além das naturezas-mortas, as pinturas etnográficas de Eckhout destacam-se em sua obra. O estado considerado “selvagem” das populações nativas do Brasil tornava-as parte da natureza tropical, fazendo com que fossem vistas pelos europeus como “o animal mais fascinante do Novo Mundo” (WHITEHEAD & BOESEMAN, 1989, p. 203). Até a chegada de Eckhout, porém, as representações visuais de nossos indígenas não passavam de desenhos de figuras humanas europeias adornadas com penas e contas. Eckhout teria sido o primeiro a procurar retratar o tipo físico e as características etnográficas dos seus modelos. Para Rebecca Briennen, a pintura de Eckhout “ocupa um espaço de transição entre o tipo nacional dos séculos XVI e XVII, baseado em sua maior parte em atributos e costumes, e as categorias raciais que se desenvolveram nos séculos XVIII e XIX, baseadas na cor da pele, em características físicas distintivas, e ideias sobre caráter nacional” (BRIENNEN, 2006, p. 88). Além de atualizar a pintura etnográfica, Eckhout inaugurou nas artes plásticas aqui produzidas o tema do índio, que se tornou um dos mais visitados por um longo período da nossa história: visto pelos estrangeiros como mais um elemento da natureza exótica brasileira a ser retratado, transformado pelos nossos românticos em símbolo de uma identidade brasileira autóctone em oposição à europeia, e recuperado pelo Modernismo como matriz de um processo de assimilação definidor da especificidade cultural brasileira.

Já no período romântico, um dos fundadores do movimento de incorporação da paisagem natural na literatura brasileira como índice de originalidade foi o francês Ferdinand Denis, que viveu no país entre os anos de 1816-1819. Por meio de uma obra ampla, Denis estabeleceu as bases do movimento romântico brasi-

leiro, propondo aos nossos escritores apropriarem-se da paisagem tropical e dos elementos históricos e étnicos do país como temas de nossa literatura nacional. Denis, segundo Wilson Martins, partiu da ideia do naturalista alemão Alexander von Humboldt apresentada em *Tableaux de la Nature*, onde a exuberância da natureza convida a acumular imagens, para criar sua teoria de estilo: “antes de qualquer outro, ele percebeu as virtualidades estéticas da natureza brasileira, para o que certamente o inclinava a paixão francesa e romântica pelo pitoresco e pelo exótico; nele devemos situar, mais do que em Gonçalves de Magalhães, a fonte primeira de nosso Romantismo” (MARTINS, 1977, p. 133).

Assim como na literatura, também nas artes plásticas os franceses atuaram de forma decisiva na construção das bases da cultura artística nacional do Império brasileiro, por meio da chamada Missão Artística Francesa chegada ao país em 1816, e que fundou a Academia de Belas Artes brasileira. Entre os artistas da Missão encontrava-se Jean-Baptiste Debret, pintor histórico encarregado de dar aulas na Academia e de pintar cenas da realeza brasileira, e que viveu no país entre 1816 e 1831. Além de sua atuação como professor e mentor de muitos artistas, o que mais destacou Debret frente aos outros de seu grupo foi seu trabalho como cronista, ou pintor histórico, dos costumes e tipos humanos, e suas imagens da vida no Rio de Janeiro, que ilustram sua *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, publicada entre 1834 e 1839. Como aponta Mário Barata, “é nas aquarelas brasileiras de fixação de um mundo popular, etnográfico e exótico, que Debret revela a face melhor de sua pintura, liberada pelo oficialismo e propensa a se exercer livremente em uma das vertentes do Pré-romantismo e do Romantismo” (BARATA, 1983, p. 386). Debret, ao lado de outros artistas europeus que passaram temporadas no país, como Rugendas, autor também de uma *Viagem pitoresca através do Brasil* (1835), e Hércules Florence, contribuiu para fixar nas telas uma realidade que muitas vezes os próprios brasileiros se negavam a reconhecer. Assim como a literatura romântica fechava os olhos à presença do negro em sua representação idealizada da jovem nação, o mesmo se deu nas artes plásticas. Não foi à toa, portanto, que o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro ofereceu um parecer desfavorável à obra de Debret na época de sua publicação devido à representação das cenas de castigo impostas aos negros escravos, e à representação da família brasileira seguida de escravos na rua, consideradas caricaturais e ofensivas (Cf. LIMA, 2007, p. 163).

Apesar de certo “naturalismo realista” presente em suas aquarelas, e que teria contribuído para uma tomada de consciência da realidade entre os brasileiros, não se pode negar o aspecto exótico e pitoresco proposto por Debret à apreensão da realidade brasileira do início do século XIX. Como afirma Valéria Lima, a obra de Debret sobre o Brasil “não deve ser tomada como um retrato isento da realidade

observada, mas como a apresentação de uma tese a respeito da formação da nação brasileira” (LIMA, 2007, p. 210). A valorização do pitoresco e do exótico nas obras de Debret e de outros artistas do período, como Rugendas e Florence, reproduz no plano pictórico a visão romântica sobre a nação que Denis havia proposto para nossa literatura, e gerou seguidores formados na Academia. Como professor da Academia de Belas Artes, Debret teve entre seus pupilos Manuel Araújo de Porto-Alegre, um dos expoentes do surgimento do movimento romântico no Brasil, e, posteriormente, diretor da Academia. A visão de Debret, que valorizava o apelo ao exótico e ao pitoresco na representação do Brasil, teria gerado frutos na obra de Porto-Alegre e, por seu intermédio, nas obras de Pedro Américo e Victor Meirelles. Frederico Moraes relata como Porto-Alegre orientou seu aluno Victor Meirelles na criação de “A primeira missa no Brasil” (1860) para que incluísse embaúbas, coqueiros e palmeiras, e refletisse melhor a natureza brasileira em sua composição (Cf. MORAIS, 2001, p. 24). Barata cita, por sua vez, a série de teses propostas por Porto-Alegre para a Academia de Belas Artes durante o período de sua direção, em que sugere “a necessidade de dar cunho nacional às artes, sobretudo na decoração com a flora local”, e indaga por que essa tendência, iniciada por Debret e seguida por Francisco Pedro do Amaral, não teria se desenvolvido (BARATA, 1983, p. 406).

O estudo da obra de Debret permite abordar um momento decisivo no desenvolvimento das artes no país e é representativo da influência que os artistas-viajantes da primeira metade do século XIX estabeleceram sobre a tradição descritiva que estudamos e que se institucionalizou nesse momento de independência política. A partir do farto material produzido por esses viajantes, estabeleceu-se um inventário visual e descritivo da paisagem natural e social do país que se tornou o principal *corpus* de conhecimento a ser consultado pelos brasileiros na busca de elementos para elaborar seu discurso de identidade cultural durante o Romantismo. Os artistas brasileiros se apoiaram não apenas nas informações registradas e veiculadas pelos viajantes, mas no próprio olhar que estes lançaram sobre seu país, através da valorização da natureza e dos elementos pitorescos. Debret representou para a pintura brasileira, guardadas as devidas proporções, o que Denis representou para nossa literatura – ambos ofereceram, por meio de seus estudos e suas obras, os preceitos para uma arte romântica brasileira baseada na representação de sua realidade exótica.

Na segunda metade do século XIX desenvolveu-se também a pintura de paisagem no país, que, a despeito do caráter inferior que lhe era atribuído pelo sistema da Academia de Belas Artes importado da França, alcançou melhor status, e também contribuiu para a afirmação da tradição descritiva que estudamos. Essa valorização do gênero ocorreu tanto pela necessidade de se registrar uma paisagem

ainda desconhecida, como pelo apelo que a natureza tropical e pitoresca oferecia aos artistas viajantes que difundiram a pintura de paisagem no país e promoveram a continuidade desse gênero inaugurado por Post no século XVII. Desenvolvida principalmente por artistas emigrados que aqui se radicaram, como Jorge Grimm e Augusto Müller, a pintura paisagística desses artistas amenizou o aspecto dramático e selvagem da paisagem tropical representada pelos naturalistas e viajantes do início do século em uma composição mais bucólica e domesticada da natureza.

Na literatura, a paisagem natural adquiriu, nesse momento, nova expressão com o Regionalismo, ganhando destaque na determinação do caráter do seu personagem principal, o sertanejo, que tem sua vida definida pela luta contra as adversidades do clima e da geografia. Uma natureza nem tão selvagem, nem tão abundante como a do primeiro momento romântico, por vezes opressiva, e que vai ditar a sobrevivência do homem e os rumos de sua vida. Bem diferente da imagem deletosa e luxuriante encontrada na pintura paisagista da época, o que fez Barata lamentar não termos tido um correspondente a *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, em nossas artes plásticas (BARATA, 1983, p. 391).

ENTRE O ESTRANGEIRO E O NACIONAL

Um artista que produziu durante a segunda metade do século XIX e início do século XX, e reuniu em sua obra essas diversas tendências da representação da natureza brasileira e de seus tipos humanos foi o fotógrafo Marc Ferrez (1843-1923), que atuou principalmente no Rio de Janeiro entre os anos de 1867 e 1920. Filho de Zéphyrin Ferrez, e sobrinho de Marc Ferrez, ambos escultores que chegaram ao Brasil em 1817 para unirem-se à Missão Artística Francesa, Ferrez desenvolveu um dos mais elogiados trabalhos de fotografia paisagística de sua época em todo o mundo. A obra de Ferrez se destaca entre a de seus contemporâneos tanto pela sua qualidade, revelando um olhar artístico e depurado, quanto pela abrangência de seu registro histórico. Ferrez foi o único fotógrafo de sua época a percorrer quase todo o país, tendo trabalhado como fotógrafo oficial da Comissão Geológica do Império, chefiada pelo geólogo norte-americano Charles Frederick Hartt e patrocinada pelo Imperador D. Pedro II, em 1875. As viagens de Ferrez lhe permitiram produzir um extenso acervo retratando as cidades, ferrovias em construção, estradas, pontes, índios, profissões, arquitetura, retratos de personalidades e, principalmente, a paisagem do país, tornando-o o principal responsável pela divulgação da imagem do Brasil no exterior em sua época. Essa divulgação dava-se por meio dos álbuns de fotografias, dos dípticos e exemplares avulsos comercializados por

Ferrez, assim como em suas participações nas exposições universais realizadas na Europa e nos EUA.

A preferência de Ferrez pela fotografia de paisagem é atribuída por alguns estudiosos (cf. BURGI & KOHL, 2005) à participação de seus parentes na Missão Artística, assim como ao tempo em que o fotógrafo viveu em Paris, entre os anos de 1855 e 1863. Essas características teriam encaminhado sua obra para uma continuação da tradição da representação exótica e pitoresca do país que se desenvolveu no século XIX pelas obras dos viajantes. O uso por Ferrez desses temas também obedecia à demanda do mercado: como fotógrafo comercial, ele possuía entre seus compradores mais frequentes os estrangeiros em visita ao país, que recorriam às fotos como lembranças de suas viagens (entre as imagens mais vendidas por Ferrez aos estrangeiros encontravam-se os dípticos com fotos de negras da Bahia e índios (FERNANDES JR. & LAGO, 2000, p. 48).

A obra de Ferrez dialoga diretamente com as pinturas dos viajantes que visitaram e retrataram nosso país, e prossegue a tradição descritiva de representação dos aspectos pitorescos e exóticos de nossa natureza e sociedade. Em seu esforço artístico e científico, Ferrez revisita todos os temas tradicionalmente representados pelos viajantes em suas obras sobre o Brasil. Encontramos o olhar romântico de Ferrez em suas inúmeras fotos da cidade do Rio de Janeiro que remetem diretamente aos registros encontrados nas “viagens pitorescas” de Debret e Rugendas. A paisagem do interior do país, como a cachoeira de Paulo Afonso, primeiramente representada por Post, também é registrada na obra de Ferrez, assim como ícones da paisagem carioca, e, por extensão, do Brasil, como o Pão de Açúcar e a Cascatinha da Tijuca. A cidade colonial de Ouro Preto, em Minas Gerais, a floresta tropical e a planta símbolo de nossa natureza, a palmeira, também se destacam na obra de Ferrez. Seus retratos etnográficos de índios e negros prosseguem a tradição inaugurada por Eckhout e revista por Debret. Como lembra Maria Inez Turazzi,

As paisagens de Ferrez dialogam, naturalmente, com a multiplicidade de imagens que, na segunda metade do século XIX, povoam o cotidiano e a imaginação dos homens. A pintura e a gravura sugerem ao fotógrafo temas e convenções familiares ao interlocutor europeu, servindo de referência para sua criatividade como repertório acadêmico explorado com os recursos plásticos inerentes à fotografia. Os novos métodos de reprodução fotomecânica, por sua vez, orientam reapropriações formais dos modelos pictóricos transpostos para a imagem técnica, propondo interações e cruzamentos entre os diferentes meios de expressão visual. Aderindo à veia romântica do pitoresco, Ferrez articula suas escolhas com a de pintores [seus contemporâneos] como F. E. Taunay, K. E. Paft, N. A. Fachinetti e outros. (TURAZZI, 2000, p. 36)

A mesma autora reafirma como Ferrez, além de agradar ao apetite do estrangeiro por uma imagem romântica do país, também satisfazia a necessidade da nação de se caracterizar:

No Brasil, o esquadramento do território pela fotografia, assim como pela geografia, geologia ou botânica, além de ser matéria de interesse científico, é também uma necessidade política de consolidação do Estado imperial: vistas e panoramas fotográficos são reconhecidos como enquadramentos do país que tipificam cenários, costumes e gentes da terra, elegendo-os como atributos singulares de uma identidade nacional em construção, consubstanciada na variedade e exuberância dessas imagens. (TURAZZI, 2000, p. 14)

Os dois propósitos se completavam. Como membro da Comissão Geológica, Ferrez contribuiu para satisfazer o interesse da jovem nação em se conhecer e constituir seu imaginário visual nacional. E o mesmo governo que patrocinou a Comissão Geológica também realizava exposições provinciais, e depois nacionais, para selecionar retratos e paisagens do país a serem divulgados no exterior nas exposições universais e em outros eventos do gênero. Além do mais, o trabalho de Ferrez como fotógrafo comercial, retratando os elementos pitorescos do país para o cliente nacional e estrangeiro, satisfazia o desejo de ambos os públicos por imagens da natureza exuberante e da paisagem social brasileira. As duas vertentes – a representação para o público estrangeiro e a caracterização para a própria população – acabam por se confundir, trazendo o olhar exótico do estrangeiro para a imagem que o país constrói de si mesmo, e ilustra o trânsito de imagens entre centro e periferia, nacional e estrangeiro, que constitui a tradição descritiva que estudamos.

A obra de Ferrez, reconhecida como uma das mais significativas de seu tempo, oferece novos elementos para o rastreamento da tendência descritiva em nossas artes. Além de atualizar a imagem de nossa natureza como elemento simbólico da nação por meio do uso de uma nova maneira de representação visual, Ferrez atuou como um continuador da tendência descritiva em nossas artes transpondo-a para o século XX. A morte de Ferrez em 1920 ocorreu no momento em que a tradição descritiva viria a ser revista com o advento do movimento modernista, que resgatou de uma forma irônica e crítica os mesmos elementos pitorescos e exóticos para uma nova linguagem artística.

O OLHAR BRASILEIRO

Uma das artistas cuja obra melhor representa esse movimento de atualização da tendência descritiva para a linguagem artística modernista do século XX foi a pin-

tora Tarsila do Amaral. Junto ao escritor Oswald de Andrade, e com a participação do poeta franco-suíço Blaise Cendrars, Tarsila lançou o movimento Pau-Brasil, que reuniu a literatura e a pintura numa proposta de incorporar os elementos considerados típicos do Brasil a uma representação pictórica e poética de sintaxe e apelo modernista: a poesia de exportação de que falava Oswald de Andrade em seu Manifesto Pau-Brasil (e que, por extensão, incluía também a pintura de exportação de Tarsila). O contato do casal Tarsila e Oswald com o poeta Blaise Cendrars abriu as possibilidades de um intercâmbio direto entre nossos artistas modernistas e a vanguarda artística europeia que permitiu a atualização da arte brasileira,³ unindo as novas tendências formais à ainda presente necessidade de afirmação de uma arte nacional brasileira. A figura de Cendrars personificou essa mediação entre nossos artistas e o centro cultural da época, e atuou como um elemento catalisador nos rumos do Modernismo brasileiro, pelo menos na obra dos dois artistas, em direção ao aproveitamento dos elementos típicos e tradicionais da cultura brasileira.

Esse intercâmbio entre o Brasil e a Europa deu-se não apenas em função das viagens que o casal Tarsiwald e outros modernistas fizeram a Paris – o que levou Paulo Prado a afirmar que Oswald teria descoberto o Brasil na Place de Clichy – como também, em um movimento contrário, pelas viagens que o poeta Cendrars fez ao Brasil, entre os anos de 1924, e 1926-27. O deslumbramento de Cendrars com a paisagem e a cultura popular brasileira, no entender de estudiosos como Aracy Amaral (1997) e Alexandre Eulálio (2001), teria sido fundamental na redescoberta do Brasil pelos modernistas brasileiros. O olhar de estrangeiro de Cendrars, atento aos aspectos considerados exóticos e pitorescos do país, tradicionalmente apontados pelos viajantes que percorriam nosso território há séculos, teria despertado a atenção dos nossos artistas para esses elementos. São esses mesmos elementos considerados por muitos como primitivos, legitimados pelo olhar estrangeiro de Cendrars e revitalizados pela linguagem modernista que nossos artistas conheceram na Europa, que passaram a ocupar as telas e poemas de Tarsila e Oswald engajados no movimento Pau-Brasil lançado em 1924, e repercutindo ainda em outros artistas e tendências.

A partir do movimento Pau-Brasil, que propunha uma arte de exportação que oferecesse uma estética tipicamente brasileira e encontrasse recepção acolhedora no estrangeiro, opera-se um reaproveitamento dos temas da natureza tropical e dos tipos nacionais atualizando o vocabulário iconográfico descritivo que

³ É bom lembrar que nessa época não só o casal Tarsiwald, mas diversos artistas brasileiros residiram em Paris, entre os quais citamos Victor Brecheret, Anita Malfatti, Sérgio Milliet, Villa Lobos, Di Cavalcanti e Vicente do Rego.

se desenvolveu ao longo de nossa história cultural, como viemos apontando em nosso trabalho. Esses elementos foram revisitados pela abordagem irônica e crítica de Oswald, e pela linguagem cubista-tropical de Tarsila, ambos alimentados pelo olhar exótico e lúdico de Cendrars.

O apelo ao primitivismo brasileiro deflagrado no movimento Pau-Brasil se desenvolveu também no movimento Antropofágico e em outras tendências da época, como o Verde Amarelismo, e na obra de diversos artistas. Apesar de beber diretamente na fonte das vanguardas europeias que revolucionaram a linguagem artística com o rompimento do figurativismo (surrealismo, cubismo, dadaísmo, etc.), nossos artistas se mantiveram em sua maior parte presos a uma linguagem pictórica representacional e figurativa, vinculada, em muitos casos, à representação de elementos pitorescos e típicos do país. Outros artistas também tentaram conciliar a linguagem pictórica moderna aos temas nacionais, como Portinari e Lasar Segall, e a tendência figurativa e descritiva pode ser encontrada em estilos diversos como as paisagens mineiras de Alberto Guignard, as bandeiras, janelas e portas de Volpi, e as mulatas de Di Cavalcanti. A forte tendência figurativa em nossa arte, que em nosso ponto de vista é devida em parte a essa tradição descritiva, iria retardar a valorização da arte abstrata no país (assim como, na literatura, a tradição descritiva traria dificuldades para a devida valorização do Simbolismo).

CONCLUSÃO

A tradição figurativa, reflexo da tendência descritiva, vai ser rompida em nossas artes plásticas somente a partir da década de 1950, concomitantemente ao mesmo processo na literatura. Enquanto esta promove sua ruptura com o advento do movimento concretista, as artes plásticas se renovaram por meio de uma série de contatos que se estabeleceram entre artistas estrangeiros que vieram ao Brasil, dos quais o nome mais lembrado é Max Bill, ganhador da I Bienal de SP, em 1951, e brasileiros como Antonio Bandeira e Cícero Dias, que viveram em Paris na década de 1940. Esses diversos contatos foram responsáveis pela introdução do abstracionismo na pintura brasileira, rompendo com o descritivismo como condição de originalidade nas artes brasileiras. O que ocorre também na literatura, como nos lembra Antonio Candido: “somente após o Modernismo a literatura brasileira vai voltar-se para a consideração de fatos estéticos, não mais sociais e históricos” (CANDIDO, 1976, p. 158). As tendências formalistas e construtivistas, na literatura e artes plásticas, que se disseminaram no país nesse momento, permitiram o “grito de independência” de nossos artistas frente à camisa de força do

exotismo e do descritivismo, liberando a linguagem artística brasileira de um compromisso em retratar diretamente sua realidade natural e social como condição de originalidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy A. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: 34/Fapesp, 1997.
- BARATA, Mário. Século XIX. Transição e início do século XX. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. p. 373-452.
- BATISTA, Eduardo Luis A. Oliveira. *Poética da representação cultural: relações entre a literatura de viagem e a tradução na literatura brasileira*. Tese de doutorado. Programa de Teoria e História Literária, Instituto de Estudos da Linguagem/UNICAMP, 2010.
- BRIENNEN, Rebecca Parker. *Visions of savage paradise*. Albert Eckhout, court painter in colonial Dutch Brazil. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- BURGI, Sérgio & KHOL, Frank S. O fotógrafo e seus contemporâneos: influências e confluências. In: FERREZ, Marc. *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 55-67.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1976.
- EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: USP, 2001.
- FERNANDES JR, Rubens & LAGO, Pedro Correa do. *O século XIX na fotografia brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*. Motivos edênicos na descoberta do Brasil. São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000.
- HUGGAN, Grahlan. *The Postcolonial exotic: marketing the margins*. London: Routledge, 2001.
- LEITE, José Roberto Teixeira. Os pintores de Nassau. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, p. 349-376.
- LIMA, Valéria Alves Esteves. *Jean-Baptiste Debret*. Historiador e pintor. Campinas: Unicamp, 2007.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/USP, 1977.
- MORAIS, Frederico. *O Brasil na visão do artista*. A natureza e as artes plásticas. São Paulo: Prêmio Editorial/Banco Sudameris, 2001.
- TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosaq & Naif, 2000.
- WHITEHEAD, P. J. P. & BOESEMAN, M. A. *A portrait of Dutch 17th century Brazil. Animals, plants and people by the artists of Johan Maurits of Nassau*. Amsterdam: North Holland Publishing Co., 1989.

Recebido em 26.04.2011

Aceito em 30.05.2011