



Figura 23: Charles Germain de Saint-Aubin. *La Toilette*, 1756. Gravura, 33 x 23.5 cm. National Gallery of Art, Washington.
 Figura 24: François Boucher. *The Miliner (Morning)*, 1746. Óleo sobre tela, 64 x 53 cm. Nationalmuseum, Stockholm.
 Figura 25: François Boucher. *La Toilette*, 1742. Óleo sobre tela, 52.5 x 66.5 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Figura 26: François Boucher. *Marquise de Pompadour*, 1750. Óleo sobre tela, 81.2 x 64.9 cm. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Cambridge.
 Figura 27: Charles-Germain de Saint-Aubin. *Pomade pour les levres (Ointment for the lips)*, c. 1740-75. Aquarela, tinta e grafite sobre papel. Waddesdon Manor, Aylesbury.
 Figura 28: Nicolas Delaunay. *Le Petit Predicateur*, a partir de Fragonard. Gravura. Metropolitan Museum of Art, New York.



Figura 29: Nicolas Delaunay. *L'Education fait Tout*, a partir de Fragonard. Gravura. Metropolitan Museum of Art, New York.

PRIMITIVOS E SELVAGENS – LIONELLO VENTURI E O SURREALISMO

Fernanda Marinho
UNIFESP
Pós-Doutoranda FAPESP

Entre a proposta historiográfica de Lionello Venturi e a proposta artística do surrealismo francês interessa-nos nesta comunicação seus similares aspectos vertiginosos. Vertigens essas relativas às respectivas perspectivas antievolucionistas que estimularam uma nova metodologia e sensibilidade à história da arte.

Lionello Venturi publicou em 1926 *Il gusto dei primitivi*, um livro que, nas estantes de bibliotecas, encontra-se, geralmente, entre títulos dedicados à cultura do *Trecento* e *Quattrocento*. No entanto, é suficiente abri-lo no índice para compreender que a sua proposta dedica-se menos a análises iconográficas e mais à crítica de arte, menos ao estudo de obras e mais ao estudo do olhar que as constroem. O livro é dividido em duas partes: a primeira dedica-se ao embasamento teórico daquilo que o autor considera por primitivo, partindo de Sócrates e chegando a Ruskin; a segunda parte apresenta diversas análises comparativas de obras do *Trecento* ao *Ottocento*. Resumidamente podemos definir o primitivismo venturiano como uma qualidade intrínseca à arte, mas ulterior à fisicalidade da obra, uma ambição artística positiva e universal.

Com este livro, Venturi inseria-se num campo de batalha de vitória duvidosa no cenário historiográfico italiano. Ao elaborar uma espécie de antologia crítica do gosto primitivo, abria uma estrada incômoda aos rumos do monumental passado do Renascimento e do classicismo, já tão caros aos prenúncios da estética fascista. A historiografia italiana ainda não havia experimentado a “fase do degelo”, expressão de Eugenio Battisti ao se referir ao atrasado contato com a produção bibliográfica estrangeira de peso, como as das escolas alemã e austríaca, do Instituto Warburg e de Princeton. Tal contato concretizou-se apenas a partir do pós-guerra, instigando na história da arte local uma importante revisão historiográfica como, por exemplo, a nova abordagem em torno do Maneirismo. Considerando, portanto, este cenário, compreende-se melhor como o livro de Venturi ainda era estranho na Itália de então. O próprio conceito de gosto, por exemplo, aproximava a sua teórica mais à escola alemã e ao conceito de *Kusntwollen* do que à escola italiana.

Ao dedicar-se aos artistas do *Trecento e Quattrocento* Venturi pretendia liberá-los da desfortuna à qual foram submetidos pelo legado renascentista e principalmente pela paixão desmedida de Vasari por Michelangelo. O pensamento científico teria, na opinião do autor, contaminado o pensamento artístico submetendo o conteúdo à forma, a espiritualidade ao virtuosismo formal e gerando, conseqüentemente, uma perspectiva evolutiva da história da arte, pautada no controle da técnica e distante da inspiração como processo místico criador. A tentativa de Venturi em liberar os primitivos da prerrogativa da evolução formal faz de seu livro Venturi um manifesto em prol da reformulação da crítica de arte pautada não mais no gosto clássico, mas sim no gosto primitivo.

“E o pior que a influência clássica pode fazer foi justamente atribuir de novo ao artista o dever científico de alcançar uma verdade universal racionalmente demonstrável”.¹

Tal conexão entre a arte e a ciência viria por estimular, conseqüentemente, uma percepção evolutiva e hierárquica da história da arte que concebia o tempo presente como superação das experiências passadas. Venturi relembra que para Boccaccio a arte de Giotto consistia no início de uma nova era e na origem da “glória florentina”, sinalizando tanto a superioridade de seu tempo quanto o seu patriotismo; que Petrarca encontrou em Simone Martini, seu contemporâneo, a perfeição divina da arte; que Filippo Villani, ao escrever a mais antiga vida dos pintores, destacou o papel da pintura italiana em detrimento ao da arte antiga e da ciência; que Cennino Cennini, no *Libro dell'arte*, reverenciou não apenas a Deus e a todos os santos, mas também a Giotto; e que Leon Battista Alberti reivindicou a originalidade de sua teórica em detrimento às de Plínio e Vitruvius. A perspectiva de Filippo Brunelleschi “não é mais um resultado de uma observação genial da realidade, mas é a consequência de premissas geométricas”², lamenta Venturi, sentindo o esmaecimento do gosto primitivo que em Leonardo da Vinci já não apresentaria mais nenhum vestígio : “Em tudo aquilo que ele exerceu como artista quis fixar leis científicas. [...] Por esta via se chegava a Galileu, mas se distanciava de Giotto”³. Venturi assim lamentava os rumos da história da arte que teria substituído a inspiração divina pelo aprendizado da técnica, o misticismo pelo realismo, a representação da alma pelo estudo da perspectiva.

1 VENTURI, Lionello. *Il gusto dei primitivi*. 1926, p. 69: E il peggio che pote fare l'influsso classico fu proprio di assegnare di nuovo all'artista un compito scientifico, di raggiungere cioè una verità universale razionalmente dimostrabile.

2 Idem, p 92: “non è più il risultato di una osservazione geniale dela realtà, ma è la conseguenza di premesse geometriche”.

3 Idem, p.102: “Di tutto ciò ch'egli attuò come artista volle fissare le leggi scientifiche. (...) Per quella via si giungeva a Galileo, ma ci si allontanava sempre di più da Giotto”

O ápice de sua crítica, no entanto, é endereçada a Giorgio Vasari ao julgar negativa a noção de perfeição absoluta promovida pelo renascentista, atribuindo ao legado vasariano dois principais prejuízos da crítica:

“E, no entanto, depois de Vasari os prejuízos da crítica de arte foram dois e não apenas um: o primeiro foi a natureza presa a um modelo, o segundo foi o modo com o qual a natureza foi racionalizada pelos antigos. Naturalismo e classicismo permaneceram desligados e confusos ao mesmo tempo: aspectos diversos de um mesmo erro”.⁴

O primitivo, destarte, seria a justa medida da antítese do clássico, uma lente de observação da história da arte sob um foco diverso. Para melhor compreendermos a mencionada vertigem da sua metodologia que nos levará à análise relativa ao Surrealismo francês, é necessário atentarmos para um fator que estimulou o autor a propor tal revisão. Como vimos, ele atrela a renovação da crítica de arte à liberação de dois dos seus principais prejuízos – naturalismo e classicismo –, mas nos corolários da primeira parte do livro o autor indica um procedimento diverso à esta renovação que, por sua vez esclarece os propósitos desse estudo:

“E assim como “romântico”, também “clássico” deve ser tirado de cima do seu altar retórico, de norma de arte absoluta, para assumir novamente o seu significado histórico e o seu lugar próximo aos outros nomes de grandes civilizações artísticas. Um procedimento diverso é promover um outro nome: ‘impressionismo’”.⁵

Venturi equivale o peso retórico do clássico ao peso retórico do Impressionismo, apresentando como a chave de leitura necessária à revisão da crítica de arte italiana. Tal relação, entretanto, estabelecida entre os impressionistas franceses e o projeto moderno venturiano, aparece apenas em breves menções na publicação de 1926. Para melhor compreendermos tais relações seria necessário nos aprofundarmos no engajamento de Venturi no cenário cultural de Turim ao lado de Riccardo Gualino e do grupo Sei Pittori di Torino.

O Impressionismo que lhe havia despertado tal sensibilidade estética focalizava o Renascimento sob um aspecto distante do viciado olhar interno, e o problematizava a partir de uma

4 Pg. 113: “E però dopo il Vasari di pregiudizi nella critica d’arte non ce ne fu più uno soltanto, ma due: il primo era stato la natura presa a modello, il secondo fu il modo con cui la natura fu razionalizzata dagli antichi. Naturalismo e classicismo rimasero staccati e confusi nello stesso tempo: aspetti diversi di un medesimo errore”.

5 Idem, pp. 226-227: “E cioè come “romantico”, anche “classico” deve essere tirato giù dal suo altare retorico, di norma de arte assoluta, per assumere di nuovo il suo significato storico e il suo posto vicino agli altri nomi di grandi civiltà artistiche. Un procedimento diverso occorre promuovere per un altro nome: ‘impressionismo’”.

perspectiva universal moderna. A conclusão de seu livro culmina com uma original leitura das montanhas de Giotto à luz comparativa das obras de Cezanne.

“E nada melhor que o confronto de uma paisagem de Cezanne com uma paisagem de Giotto possa nos dar a exata impressão da comum tendência em determinar a construção das massas e o seu volume, em procurar o fenômeno sintético sem nenhuma preocupação com a semelhança com a natureza, em obter o efeito tridimensional por pura intuição sem seguir nenhuma regra de perspectiva. E pensar que até hoje uma rocha ou uma árvore de Giotto são considerados imperfeitos! ninguém depois de Giotto alcançou a sua perfeição sintética; e se depois dos erros do barroco, do neoclassicismo, do romantismo, um artista puro, Cézanne, reencontrou a via de Giotto, todos podem deduzir do confronto quanto caminhou Giotto e, por outro lado, quanto foi breve, sobretudo devido à miséria dos tempos, o passo de Cezanne”.⁶

A universalidade artística inaugurada pelo Impressionismo francês parecia encaixar com os propósitos de Venturi de uma história da arte menos submetida às fortunas do classicismo e mais atreladas àquilo que o autor havia identificado como a espiritualidade moderna. Como bem observado por Argan, tratava-se de “passar da ideia de criação divina à ideia de criação humana, histórica”, de secularizar a espiritualidade medieval transformando-a em inspiração artística universal.

Venturi viu em Cezanne, como no exemplo mencionado, e nos Impressionistas, de modo geral, a chave necessária a uma nova interpretação de Giotto e ao resgate moderno da estética primitiva. Em Paris, por sua vez, o fetiche pelos chamados “objets tribais” que se espalhavam em antiquários e mercados da cidade, estruturava a proposta surrealista sensibilizada pela dita arte selvagem referente às civilizações coloniais francesas. Do mesmo ano de *Il gusto dei primitivi*, data a publicação de um importante número da revista *Vogue Paris*, cuja capa trazia *Noir et Blanche*, a famosa fotografia de Man Ray de Kiki de Monparnasse com uma máscara africana. Ainda de 1926 data outro importante evento, a inauguração da *Galerie Surréaliste* com a mostra *Tableaux de Man Ray et objets des îles*. Na mesma galeria no ano seguinte ocorreu a mostra *Yves Tanguy et objets d'Amérique*. Em ambas as exposições os objetos não europeus eram pensados sobrepostos às obras dos surrealistas. Como em *Noir et Blanche*, tal justaposição problematizava o objeto oci-

6 Idem, pp. 323 e 324: “E nulla meglio del confronto di un paesaggio di Cézanne con un paesaggio di Giotto può darci la esatta impressione della comune tendenza a determinare la costruzione delle masse e il loro volume, a cercare il fenomeno sintetico senza nessuna preoccupazione della somiglianza con la natura, a ottenere l'effetto tridimensionale per pura intuizione senza seguire alcuna regola prospettica. E pensare che tuttora una roccia o un albero di Giotto sono considerati imperfetti! nessuno dopo Giotto è giunto alla sua perfezione sintetica; e se dopo gli errori del barocco, del neo-classicismo, del romanticismo, un artista puro, Cézanne, ha ritrovato la via stessa di Giotto, ognuno può dedurre dal confronto quanto cammino avesse compiuto Giotto e quanto breve sia stato invece, soprattutto per la miséria dei tempi, il passo di Cézanne”.

dental e a concepção mesma de obra de arte a partir do confronto com os chamados objetos tribais. Premissas teóricas classificatórias e legitimadoras da arte ocidental parecem nesta justaposição serem violentamente esvaziadas de sentido - beleza e funcionalidade, conteúdo e forma, clássico e moderno, futuro e passado são polaridades que se anulam, que caem no silêncio denunciado pelos olhos fechados de Kiki. Era preciso uma nova ordem de fronteiras não mais europeias, era necessária uma outra sensibilização estética que desestruturasse os vícios da cultura.

Interessante pensar que tanto no caso de Venturi quanto no caso dos surrealistas franceses foi imprescindível a componente externa para tal desconstrução. Enquanto Venturi olhava para a França, a França olhava para além-Europa. O franco centrismo verificado nas linhas de *Il gusto dei primitivi* mostrava-se como uma alternativa ao perigoso nacionalismo que dava forma ao Fascismo, uma atitude que precedeu o mais drástico afastamento quando Venturi decidiu não assinar o *Giuramento di Fedeltà al Fascismo*, em 1931, perdendo a sua cátedra e abandonando a Itália por 14 anos. Na França, o primitivismo surrealista demonstrava razões políticas anticolonialistas culminadas também em 1931, quando em resposta à *International Colonial Exhibition "La Grand Plus France"*, que representava todas as colônias francesas na tentativa de resgatar o nacionalismo abalado pela Primeira Guerra, inaugurava-se a *Exposition Anti-Imperialiste: La vérité sur les colonies*, apoiada pelo Partido Comunista Francês. Esta última dividia-se em três categorias: "art nègre", correspondendo à África; Oceania; e "peau-rouge", correspondendo às Américas. E com o seguinte texto de apresentação:

"Todos esse objetos são acompanhados de breves citações relativas à destruição da arte dos povos coloniais pelas missões religiosas que, para consagrar o progresso do cristianismo, reuniram e queimaram tudo aquilo considerado como fetiche e geralmente como a expressão de uma arte simples e humana sem características particularmente religiosas".

Protestava-se contra a velha ideia da colônia submissa à metrópole, objetivando salientar a importância das manifestações culturais coloniais num processo de renovação e modernização da Europa. A mostra apresentava um caráter de gabinete de curiosidades ao relacionar objetos de culturas diversas numa espécie de altar pagão expurgatório dos males de uma falsa ideia de modernidade. Santos cristãos, alusões à pobreza, referências a massacres e ao problemático fetiche que não inverte as práticas de poder.

Ambas as noções de primitivismo aqui abordadas partiram de um irrequieto sentimento de insuficiência da história enquanto disciplina inspiradora do projeto moderno de suas respectivas culturas. A comparação de ambas nos sugere o surgimento de uma vertiginosa perspectiva da história da arte, que objetivando reestruturar seus paradigmas reconstrói a narrativa histórica. Como bem resumiu Argan a respeito de Venturi: “[...] abrir em direção ao Medievo para poder abrir ao extremo oposto, em direção ao moderno”. Cabe-nos agora, portanto, refletirmos se este virtuosismo metodológico verificado no início do século XX não consistiu nos prenúncios do que hoje temos abordado como uma nova história da arte global.