

A IMPRENSA BATE À PORTA: ADALBERTO MATTOS E ANGYONE COSTA NOS ATELIÊS DO RIO DE JANEIRO NA DÉCADA DE 20

João Victor Rossetti Brancato¹

Introdução:

Especialmente durante a Primeira República, possuímos sujeitos dos mais diversos atuando na crítica de artes visuais. Muito além de Gonzaga Duque e Mário de Andrade, há mais uma série de críticos em militância. No Rio de Janeiro, dentre outros, atuam Francisco Acquarone, Laudelino Freire, Adalberto Mattos, Angyone Costa, Marques Junior, Virgílio Maurício e Nogueira da Silva. Indissociável desse momento e desses personagens do campo artístico pairam o estado e os rumos da arte brasileira frente o contexto nacional recente – o fim da Monarquia e a implantação da República – e as orientações da arte internacional de vanguarda.

Ora, pensar a arte brasileira a partir desses dois eixos torna-se então um dilema. Por um lado, era imperativo ao Brasil o “progresso”, elevando-o a uma condição semelhante à dos países ditos modernos, inclusive em termos artísticos, e sendo reconhecido por eles. Ser moderno era, nesses termos, ser a Europa, que valorizava cada vez mais no campo artístico a originalidade dos artistas, indo de encontro às referências acadêmicas. Por outro lado, a própria condição de nova República, trazendo em si o germe do nacionalismo, implicava a necessidade de romper com as influências do estrangeiro e encontrar a essência do ser brasileiro.² Operar a partir dessas lógicas paradoxais era talvez a preocupação central dos críticos de arte, e é importante ressaltar que, conforme enfatiza Teixeira Coelho (1995), a solução não fora monolítica como levou a crer posteriormente a historiografia sobre a vanguarda paulista.³

No meio artístico do final do século XIX algumas características passam a ser valorizadas, tanto entre os artistas quanto na crítica, como aquilo que passaria a ser considerado moderno nas artes visuais brasileiras. Camila Dazzi (2011) traz importantes contribuições para a questão. Segundo a autora:

O artista moderno era aquele que contemplava, se não todas, ao menos algumas das características listadas.

- ser capaz de romper com padrões então considerados acadêmicos, se desvincilhando da convenção;
- Pautar-se por suas impressões e sensações;

¹ Bacharel em História pela UFJF e membro do Laboratório de História da Arte (UFJF).

² Couto (2005) tece considerações importantes acerca da relação da arte entre países periféricos e centrais na Modernidade.

³ TEIXEIRA COELHO. *Uma outra História*, p.16. In: CHIARELLI, 1995.

- ser original e capaz de deixar transparecer em suas obras a sua personalidade, a sua individualidade e o seu temperamento;
- ser capaz de realizar todos os gêneros de pintura / escultura, ou seja, ausência de especialidades;
- ser um dândi, que estabelece vínculos com a poética do urbano, da moda e do que é passageiro;
- ser um pintor atlético, errante, livre.⁴

Acreditamos que essas características continuavam presentes nos artistas do início do século XX, assim como a crítica a se orientar por esses critérios em suas análises. Para corroborar tais argumentos, propomos refletir algumas das características do moderno que estariam presentes em reportagens de jornais cariocas na década de 20, especificamente em “Na intimidade de nossos artistas”, de João Angyone Costa⁵ em O Jornal e “Nossos artistas e seus ateliês”, de Adalberto Pinto de Mattos⁶ na Revista Ilustração Brasileira. Ambos os críticos de arte realizam visitas aos ateliês de artistas, entrevistam-nos e escrevem suas impressões sobre os mesmos.

Refletir sobre o habitus:

Para empreender tal tarefa, parece adequado ter em mente as considerações teóricas de Pierre Bourdieu sobre o *habitus*. São elas particularmente elucidativas do ponto de vista dos sujeitos que se ocupam de atividades no campo artístico. O próprio conceito de campo, aqui utilizado, também deve ser entendido sob a perspectiva do autor, “definidos a partir dos conflitos e das tensões no que diz respeito à sua própria delimitação e constituídos por redes de relações ou de oposições entre os atores sociais que são seus membros”.⁷ Os campos são, assim, espaços virtuais de tensões entre agentes e se estruturam de maneira

⁴ DAZZI, 2011, p.31.

⁵ Natural de Natal, João Angyone Costa (1888-1954) ainda hoje é reconhecido como um importante estudioso da arqueologia brasileira. Com farta produção de livros sobre o tema, dentre eles o manual “Introdução à Arqueologia no Brasil”, de 1934, foi também professor de arqueologia no Museu Histórico Nacional ao lado de importantes personalidades, como Gustavo Barroso. No domínio das artes, contudo, Angyone ficara conhecido por sua obra “A inquietação das abelhas”, editada no Rio de Janeiro em setembro de 1927 pela Pimenta de Mello & Cia. O livro em questão, anunciado em alguns jornais da época como primorosa publicação de crítica de arte, com ilustrações em tricromia e gravuras, reunia os artigos da seção “Na intimidade de nossos artistas” d’O Jornal. Cf: BITTENCOURT, José Neves. *Arqueologia Brasileira no Museu Histórico Nacional: levantando algumas questões*. Anais do Museu Histórico Nacional, vol. XXXVIII, ano 2006, p.251; HILTON, Ronald. *Who’s who in Latin America. Part IV – Brazil*, 1948, p.15.

⁶ Adalberto Pinto de Mattos (1888-1966) nasceu em Vassouras no seio de uma família de artistas, dentre eles os irmãos Antonino e Aníbal. Conforme entrevista em outubro de 1926 pelo próprio Angyone Costa e que também integra o livro “A inquietação das abelhas”, Mattos inicia seu trabalho na imprensa no início da década de 10 em “Nossa Terra”, escrevendo posteriormente para “A Folha”, “Para Todos”, “O Malho” e na “Revista Ilustração Brasileira”. O crítico atua de maneira expressiva no início da década de 20, mas começa a desaparecer dos jornais ainda antes da década seguinte. Deixa, no entanto, uma grande produção que inclui artigos sobre as Exposições Gerais, história da pintura e escultura no Brasil, crônicas sobre a ENBA e as visitas aos artistas. Cf: RODRIGUES, José Augusto Fialho. *Natureza e temperamento: Adalberto Mattos (1888-1966) e Fléxa Ribeiro (1884-1971) – Concepções de moderno no Rio de Janeiro na década de 1920*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ. Tese, no prelo.

⁷ CHARTIER, 2011, p.88.

relativamente autônoma, com suas próprias regras e hierarquias. Em sua teoria geral, o *habitus* se torna justamente o *modus operandi* inconsciente desses sujeitos dentro do campo, “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas [...]”.⁸

Longe de ser um sistema determinante nas ações do indivíduo, o *habitus* é aberto a interferências externas, por ser justamente, conforme Setton (2002), “um conceito capaz de conciliar a oposição aparente entre realidade exterior e as realidades individuais”.⁹ Operacionalizar a História a partir do *habitus* de um grupo nos faz afastar tanto de modelos mais estruturalistas e generalizantes quanto da noção do indivíduo genioso e apartado da sociedade capaz de alavancar a própria História. Em nosso caso, a historiografia da arte valorizou muito essa segunda forma de análise, como nos atesta Tadeu Chiarelli (2010):

Na historiografia modernista, ou seja, nos estudos que pensam a arte local a partir da primeira metade do século XX, ainda são aguardados estudos que busquem entender o fenômeno artístico fora do mito do grande artista, da grande obra de arte, para que se constitua um panorama mais claro do que era e do que passou a ser a arte no Brasil após a eclosão oficial do Modernismo.¹⁰

De maneira sintética, o que queremos dizer é que aquilo que Dazzi (2011) propôs como características típicas do artista moderno no Brasil são de fato elementos que constituem o *habitus* desses sujeitos no campo artístico brasileiro. Em graus variados, o sistema de ensino oficial de Belas Artes teve primordial importância para formação desse *habitus*, mas também as reformas regimentais, os professores mais jovens e mesmo a crítica tiveram impacto na mentalidade dos jovens artistas, assim como o tempo em pensionato no estrangeiro. As obras que produzem, as posturas diante da arte e mesmo a corporeidade que assumem dizem respeito a um código próprio dos artistas, regido por seus próprios preceitos e muitas vezes estranho ao resto da sociedade. Dentro do campo artístico brasileiro, todas essas características acabam por estruturar a criação de nomenclaturas e hierarquias próprias para os seus membros, e a concepção daquilo que seria o artista moderno é a que ganha destaque nesse momento.

As entrevistas:

Procedida a fundamentação teórica em que se baseia este artigo, retornemos às fontes. O objetivo de Anyone Costa em seus inquéritos não se constitui propriamente como os de uma crítica de arte, mas de

⁸ BOURDIEU, 1983, p.65.

⁹ SETTON, 2002, p.63.

¹⁰ CHIARELLI, 2010, p.129.

captar as impressões acerca das individualidades dos artistas e compreendê-los em seu meio.¹¹ Nas publicações originais, rodadas geralmente em edições dominicais desde junho de 1926, “Na intimidade de nossos artistas” possuía um espaço nobre, estampando a primeira página d’O Jornal. Para cumprir com seu objetivo, Angyone lança mão de um padrão recorrente de perguntas aos artistas, escrevendo suas respostas como em um diálogo. Inquire-os sobre suas personalidades e influências artísticas, a importância do tempo no estrangeiro, as condições do movimento artístico brasileiro, a qualidade do ensino da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e até questões sobre o júri das Exposições Gerais. Acompanhada das perguntas, é comum encontrar as descrições dos ambientes em que se encontra, fotografias do interior feitas por seu fotógrafo e um resumo inicial sobre a impressão geral que tem dos entrevistados.¹²

Adalberto Mattos inicia suas visitas alguns anos antes de Angyone,¹³ motivado pela necessidade de entender a realidade por que passam os artistas diante do “abandono” em que vivem, tendo de sobreviver “com toda a sorte de recursos”.¹⁴ Ao contrário de Angyone, em Mattos há uma preocupação evidentemente crítica nas reportagens, com análises formais de obras e por vezes referências a outros críticos, além de um interesse biográfico, narrando a vida dos artistas e suas principais obras. Dedicando-se ora a uma pintura ou escultura específica, ora a pensar de forma mais geral suas produções, Mattos tece comentários baseados em critérios artísticos, como a qualidade do desenho, da cor e da composição, a conveniência temática e a honestidade da produção, e por vezes evidencia a importância do temperamento de um artista em sua obra:

[...] o *temperamento infinitamente delicado* de Rodolpho Chambelland encontrou nos mestres [Rodolpho Amoedo e Zeferino da Costa] uma perfeita afinidade, uma concordância na maneira de “expressão” sentimental, sem prejuízo, todavia, sem o menor sacrifício do *caracter individual* na maneira do discípulo.¹⁵

À semelhança de Angyone, são notáveis em suas colunas as descrições dos ambientes e as fotografias. O crítico carrega seu próprio “aparelho photographico, cúmplice e confidente em taes peregrinações”¹⁶. O papel da fotografia em ambos os repórteres pode ter relação com as peculiaridades do

¹¹ Tais informações revela-nos o autor posteriormente na obra “A inquietação das abelhas”, que reúne todas as entrevistas realizadas Cf: COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas: (o que pensam e o que dizem os nossos pintores, esculptores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil)*. Pimenta de Mello, 1927.

¹² Devamos levar em conta que as respostas a essas perguntas não são inocentes, mas envolvem todo um passado de experiências, um desejo pela legitimação do trabalho no presente e uma posição em relação ao resto do campo artístico, questões intrinsecamente ligadas à noção de *habitus*.

¹³ Em maio de 1921 realiza sua primeira entrevista, no bairro de Icaraí, Niterói, com Georgina e Lucílio de Albuquerque. Sem muita assiduidade, escreverá esparsamente sobre suas visitas até 1925 na *Ilustração Brasileira*. A partir do ano seguinte, há semelhante coluna na revista, porém sob novo título, “Entre artistas”, e nova autoria, Tapajós Gomes. É interessante, nesse sentido, perceber que Angyone começa a escrever n’O Jornal sobre as visitas aos artistas paralelamente a Tapajós, que por sua vez preenche o espaço de Mattos. Não é improvável, portanto, que Angyone conhecesse as publicações sobre o assunto da *Ilustração Brasileira* e estivesse fazendo algo semelhante, posteriormente compilado no formato de livro.

¹⁴ MATTOS, Adalberto. *Nossos artistas e seus ateliers*. In: Revista *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, ano II, n.9, maio de 1921, p.9.

¹⁵ Idem. *Atelier Rodolpho Chambelland*. In: Revista *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, ano III, n.37, setembro de 1923, p.20. Grifos nossos.

¹⁶ Idem. *Atelier Parreiras*. In: Revista *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, ano III, n.38, outubro de 1923, p.25.

campo artístico e merece especial destaque: ela instiga a curiosidade do leitor; torna-se quase o pressuposto do jornalista para a matéria. Nos artigos de Mattos e Angyone elas ocupam boa parte do espaço e nos dão vislumbres dos cômodos das casas, dos quadros nas paredes e das maquetes sobre as mesas (Figura 1). A visão da sociedade sobre esses artistas, talvez como *outsiders*, boêmios ou mesmo pitorescos, assim como a beleza e por vezes excentricidade de suas casas poderiam ser boas razões para uma curiosidade por sua vida íntima (Figura 2), e justificariam a razão pela qual os críticos escolheram visitas aos ateliês, e não encontros em cafés, por exemplo.

Compreender o temperamento do artista não é preocupação apenas de Mattos, mas também de Angyone, e em algumas ocasiões se expressa de forma bastante semelhante e curiosa: o lar ou ateliê do artista acaba reverberando sua própria personalidade, e se torna mais um elemento para compreensão de suas obras. Assim, a visita à casa faz ainda mais sentido, pois é preciso ver o ambiente, entender como o artista trabalha, e para tal a fotografia e a descrição do espaço são necessárias.

O ateliê de Parreiras, em Niterói, traz-nos excelentes exemplos para demonstrar as aproximações entre artista, espaço de trabalho e pinturas. Começemos por Mattos:

Grandes mesas, pejudas de documentos, caixas de cores, pinceis e outros apetrechos de trabalho; em tudo se percebe uma *nervosidade característica*, a mesma nervosidade notada nos gestos do pintor, quando entretém palestra ou discorre sobre qualquer assunto.¹⁷

De alguma forma, o temperamento nervoso de Parreiras parece também se aproximar da organização do ateliê: “A impressão que se recebe ao entrar no atelier do artista é de desordem, mas da desordem peculiar aos logares onde o trabalho é intenso”¹⁸. A impressão de Mattos é compartilhada por Angyone: “No ‘atelier’, tudo é ordem, através do aspecto de aparente desordem em que os objetos gravitam. Estudos, manchas, trabalhos já acabados, cobrem totalmente as paredes”¹⁹. Do ateliê às obras, a relação com o temperamento do artista permanece, e acaba por extrapolar os limites do próprio quadro para a realidade do tema representado. Segundo Angyone:

As suas paisagens estão impregnadas de sua *própria espiritualidade*, do seu *subjectivismo*, do forte impressionismo que as aviventa. Está no calor do seu *temperamento tropical* o segredo do seu triunfo paisagístico. [...]

Parreiras é tempestuoso, cataduposo como a nossa natureza selvagem e está nessa sua caricaturística mental certamente o segredo a que deveu a faculdade de ser o interprete fiel

¹⁷ Ibidem, p.26. Grifos nossos.

¹⁸ Ibidem. Grifos nossos.

¹⁹ COSTA, João Angyone. *Na intimidade dos nossos artistas*. In: O Jornal. Rio de Janeiro, ano VIII, n.2313, 27 de junho de 1926, p.1.

dessa coisa cyclopica, que nenhum outro pincel reproduziu com expressão e côl local: - a floresta amazonica.²⁰

Se Angyone comparara a espiritualidade do artista à da própria natureza, Mattos especularia a razão para isso:

Do convívio com a natureza virgem, nasceu a segurança com que pincela os seculares troncos e o emaranhado dos cipoaes. Foi dentro da matta, ouvindo as lendas dos “Curupyras” e dos “Yuruparis”, que o *artista temperou o seu sentimento poetico e afinou a sua alma com a alma das florestas*. Antonio Parreiras, assim preparado pela natureza, concebeu as “Sertanejas”, obra grandiosa, capaz de, por si só, *perpetuar a individualidade de um artista [...]*²¹

Mas não é só no ateliê de Parreiras que essas relações podem ser percebidas em ambos os repórteres. Em Rodolpho Chambelland ela é discreta, porém notável:

Quem entra no atelier de Rodolpho Chambelland recebe, de facto, a *impressão aristocratica* de um elevado gosto, de uma orientação segura e criteriosa na disposição dos minimos objetos; o mobiliario, as tapeçarias, o rendilhado das cortinas, que emprestam ao ambiente um tom familiar á meditação, obedecem ao mesmo criterio.²²

O compartimento onde nos achavamos é mobiliado com o bom gosto severo e utilitario dos interiores britannicos. Nem um movel desnecessario, *todos elegantes*, trabalhados em madeira escura, como escuro em tons alegres é o tecido em papel que cobre parte das paredes.²³

O senso aristocrático e elegante do mobiliário da casa, extremamente bem-disposto e de bom gosto, combina com a personalidade de Chambelland, também elegante e nobre:

Ha, no seu todo, *grande dóse de nobre* e disfarçada vaidade, resultante da fina sensibilidade que o impossibilita de contentar-se com ser o bom artista que é quando podia ter nascido Velasquez ou Miguel Angelo.²⁴

Elegante de corpo e de espirito. De uma altura a exceder a mediana, extremamente sympathico, de uma beleza a um tempo viril e meiga [...], congenitamente distincto e delicado, *elegante* e affavel, por vezes ardente, mas sempre sentimental, que outro cachet capital poderia mais sympathicamente singularizar a sua Obra?²⁵

²⁰ Ibidem. Grifos nossos.

²¹ MATTOS, op. cit., outubro de 1923, p.28. Grifos nossos.

²² Idem, op. cit., setembro de 1923, p.20. Grifos nossos.

²³ COSTA, João Angyone. *Na intimidade dos nossos artistas*. In: O Jornal. Rio de Janeiro, ano VIII, n.2337, 25 de julho de 1926, p.1.

²⁴ Ibidem. Grifos nossos.

²⁵ MATTOS, op. cit., setembro de 1923, p.20. Grifos nossos.

Após enfatizar a personalidade do artista, Mattos a relaciona como características particulares que singularizam sua produção – o temperamento individual de Chambelland. Mas ainda vai além ao afirmar que na obra do artista há um “sabor aristocrático” cujo melhor argumento para sua comprovação é o retrato do “Conde de Vasconcellos” (Figura 3).²⁶

Conclusão:

Iniciando pela captura da individualidade e temperamento do artista, passamos pelo seu reflexo no ateliê em que trabalha e alcançamos o significado de suas obras, em especial aquela que individualmente seria capaz de expressar o próprio artista, no caso de Parreiras e a tela “Sertanejas” (Figura 4). Mais do que isso, segundo nossos repórteres, o artista encarna a própria realidade que representa, transforma-se na própria floresta, ou talvez já a fosse em seu íntimo, e só por isso pudesse compreendê-la e pintá-la. Para Adalberto Mattos e Angyone Costa, Parreiras é tanto a Amazônia quanto a representa. No caso de Chambelland, permanece latente em ambas as visitas a sensação de ser o artista homem refinado e ponderado, um aristocrata britânico que em tudo ao seu redor deixa o requinte da elegância, um *gentleman* “que procura no conforto da sua intimidade realizar o doce milagre de viver bem, sorrindo para a vida”²⁷. Em uma palavra: um dândi.

É necessário retornar ao início: a valorização do subjetivo nas artes é fruto de uma relativa e gradual independência das convenções acadêmicas e do flerte com as vanguardas europeias, algo a ser considerado como tipicamente moderno em terras brasileiras. Não era de modo algum novidade aqui ou no estrangeiro. Aos fins do XIX, Émile Zola na França, Camillo Boito na Itália e Gonzaga Duque no Brasil faziam uma apologia à valorização do temperamento individual e da originalidade nas artes como única forma de produzir algo novo, relativamente livre dos cânones acadêmicos.²⁸ No início do século XX, sobretudo em Adalberto Mattos e Angyone Costa, como procuramos demonstrar nesses dois casos, o notável é que os elementos característicos do artista moderno estão mais delineados e aprofundados. Se antes Gonzaga Duque fazia a apologia a esses artistas no intuito de legitimá-los no campo artístico, nos anos 20 os considerados modernos já possuem tal legitimidade, regendo até cadeiras na ENBA. A crítica então se penetra ainda mais no mundo subjetivo do artista, tentando racionalizá-lo, dotando de completa coerência lógica a individualidade dos sujeitos-artistas ao seu espaço de produção e ao objeto produzido.

²⁶ Ibidem, p.22.

²⁷ COSTA, op. cit., 25 de julho de 1926, p.1.

²⁸ DAZZI, 2011, p.52-54.

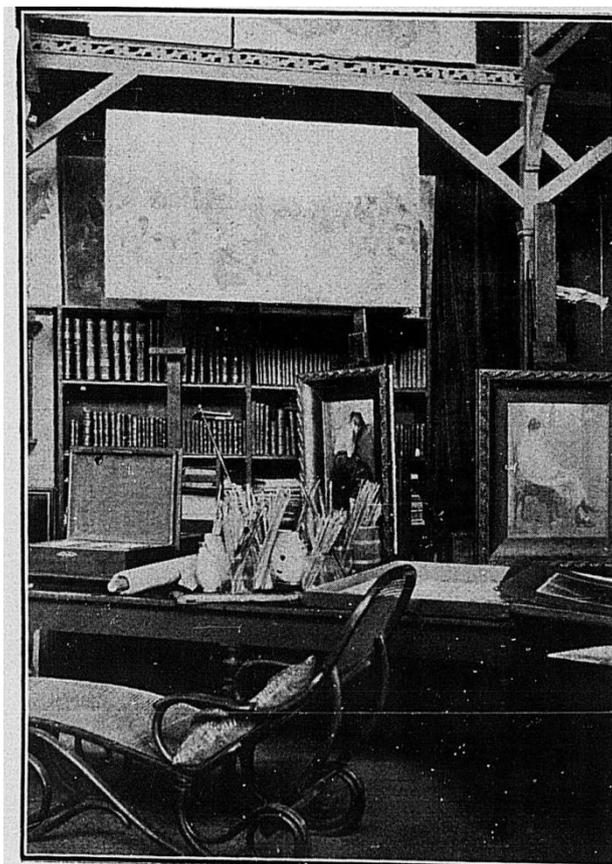


Figura 01. Adalberto Mattos. Aspecto do “atelier”. Reprodução fotográfica retirada da Revista Ilustração Brasileira, ano III, n.38, outubro de 1923, p.26.



Figura 02. Lucio Costa. Casa Chambelland (foto PB): Fachada. Publicado no livro "Lucio Costa: Registro de uma vivência", p. 14. A casa em estilo inglês foi o primeiro projeto do arquiteto, na Av. Paulo de Frontin, Rio de Janeiro, em 1922.

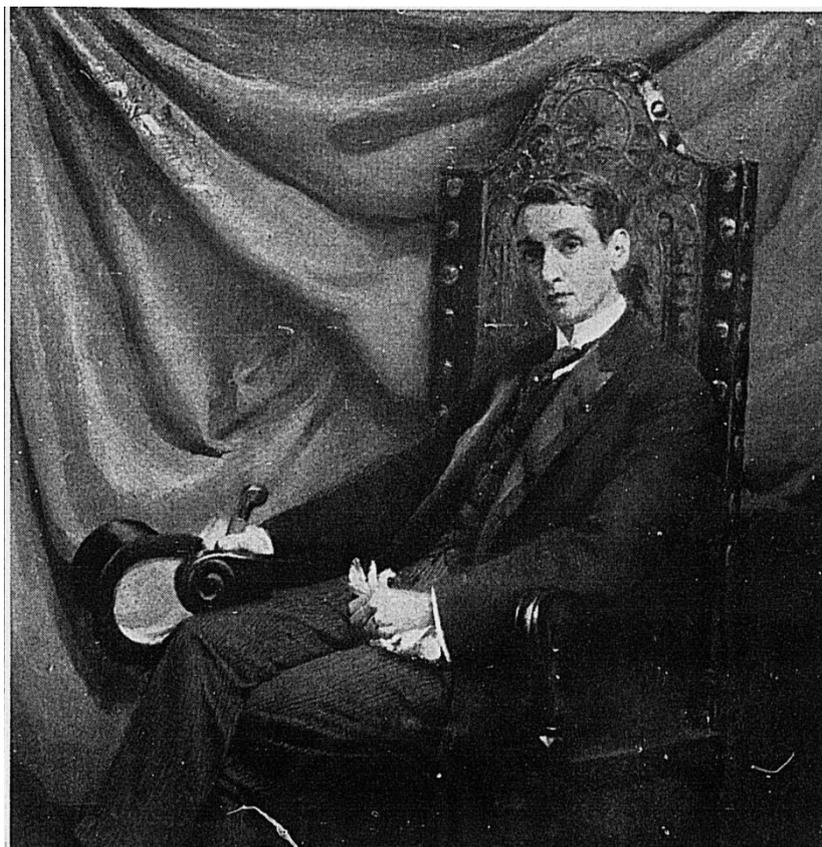


Figura 03. Rodolpho Chambelland. Retrato do Conde de Vasconcellos. Reprodução retirada da Revista Ilustração Brasileira, ano III, n.37, setembro de 1923, p.22.

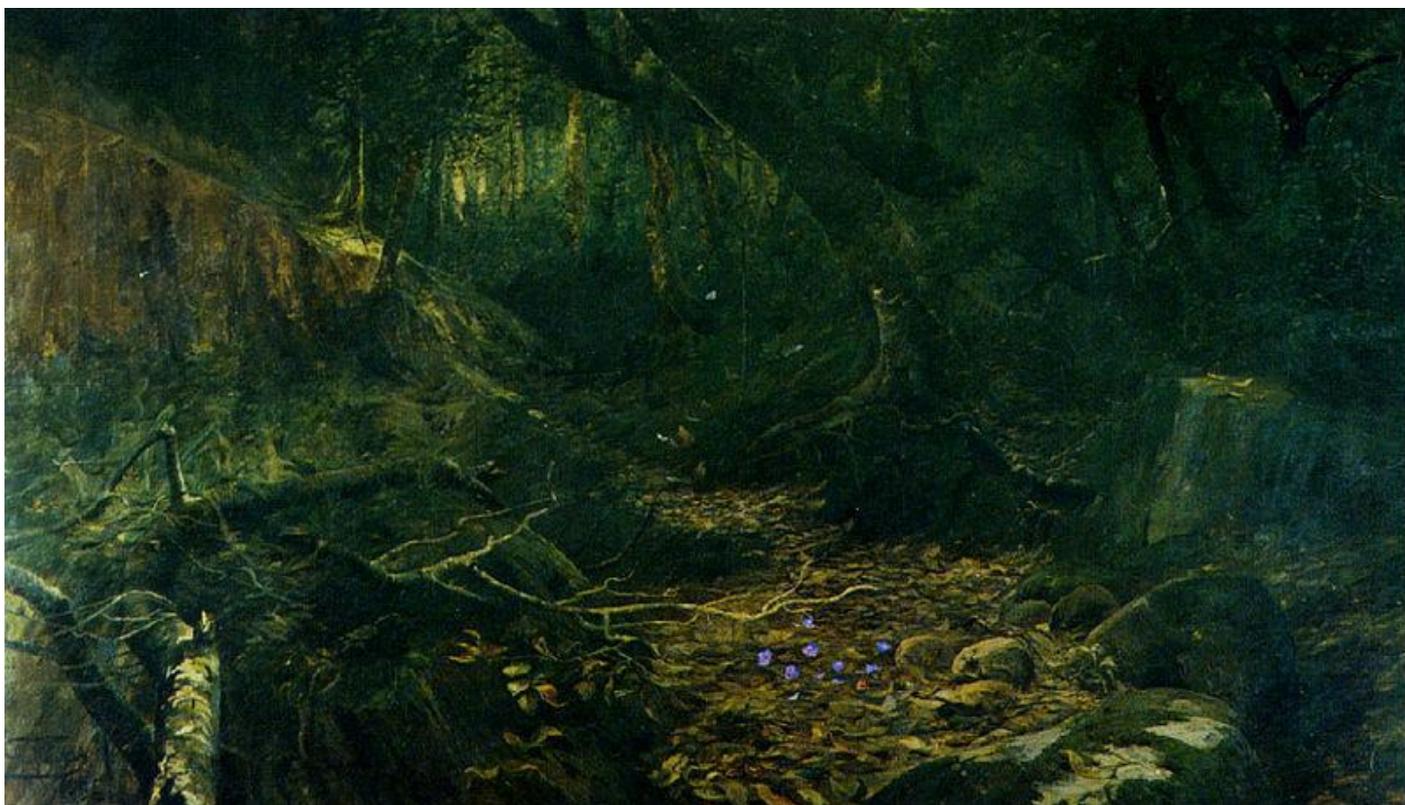


Figura 04. Antonio Parreiras. Sertanejas. 1896. Óleo sobre tela. 273 x 472 cm. Reprodução fotográfica de José Francheschi.

Referências Bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. *Sociologia*. (org. por Renato Ortiz). São Paulo: Ática, 1983.

CHARTIER, Roger. *O sociólogo e o historiador*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

CHIARELLI, Tadeu. *De Anita à academia: para repensar a história da arte no Brasil*. Novos Estudos - CEBRAP, n.88, p.113-132, 2010.

_____. *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Modernos ou vanguardistas: a construção do moderno na arte brasileira da primeira metade do século XX*. Cadernos da Pós-graduação do Instituto de Artes. Campinas: Programa de Pós-graduação em Artes, 2005. v. 8.

DAZZI, Camila. *"Pôr em prática a Reforma da antiga Academia": a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011 (Tese).

SETTON, Maria da Graça Jacintho. *A Teoria do Habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea*. Revista Brasileira de Educação, nº 20, 2002.