

## A SEMÂNTICA DISCURSIVA NA CRÍTICA DE ARTE DOS SALÕES NACIONAIS<sup>1</sup>

*Karla Cristina de Araújo Faria (FAP)*

**Todos sabemos que el arte no es la verdad, por lo menos la verdad que nos es dada a comprender. El artista debe encontrar el modo de convencer a los demás de la verdad de sus mentiras. (PICASSO)**

A afirmação do artista espanhol, ao ser indagado sobre os efeitos que sua tela *Guernica* produzia nas pessoas, nos serve como epígrafe porque é assim também que se compreende a argumentação, como o conjunto dos mecanismos utilizados pelo enunciador para convencer o enunciatário das suas *verdades*.

A semiótica greimasiana entende a argumentação como um programa de manipulação construído pelo enunciador, considerado destinador/manipulador, para agir sobre o enunciatário/destinatário. Ao fazer cognitivo do destinador corresponde o fazer interpretativo do destinatário manipulado no sentido de entrar em conjunção com o objeto valor /opinião/. O estudo da argumentação está relacionado à sintaxe discursiva, que se caracteriza pela investigação não só das projeções da instância da enunciação no enunciado, por meio das categorias de pessoa, tempo e espaço, mas também das relações entre enunciador e enunciatário, desdobramentos do sujeito da enunciação. Pensamos, porém, com Barros (1988: 110), que “todas as opções feitas pela enunciação na

---

<sup>1</sup> Este artigo faz parte da dissertação DO JUBILEU DA LUZ À POEIRA DO ASFALTO: Glória e decadência dos Salões Nacionais (1894-1931)- uma análise semiótica. Nele utilizo o instrumental teórico da semiótica da escola de Paris, para analisar as críticas de arte aos Salões de Belas Artes, realizados de 1894 a 1931, num corpus de 11 textos críticos. O trabalho busca contribuir para o estudo da história da crítica de arte no Brasil e para a abordagem das relações de produção de sentido em textos verbais formadores de opinião.

produção do discurso são argumentativas” e, por isso, investigaremos os efeitos de sentido produzidos pelos procedimentos semânticos, para analisar sua eficácia argumentativa nas críticas de arte.

É para a semântica discursiva que convergem os níveis de construção de sentido dos textos e “os valores assumidos pelo sujeito da narrativa são, no nível do discurso, disseminados sob a forma de percursos temáticos e figurativos” (BARROS, 1990: 68). Ainda que o efeito de argumentação seja produzido pelo conjunto dos procedimentos discursivos, é metodologicamente relevante analisar cada patamar isoladamente, procurando, entretanto, estabelecer relações. Do mesmo modo, os temas e figuras que recuperam, na semântica discursiva, as categorias fundamentais e os percursos narrativos, devem ser analisados separadamente, mesmo que se considere a relação entre eles como uma gradação e não como uma oposição estanque. Pólos da categoria /abstrato/ vs. /concreto/, os temas e as figuras podem aproximar-se ou distanciar-se numa escala que vai do mais abstrato ao mais concreto, o que lhes garante caráter de complementaridade, reiteração e expansão, mais que o de categorias em confronto.

Segundo Fiorin “tematização e figurativização são dois níveis de concretização do sentido” (1990: 64). Um texto predominantemente temático objetiva explicar a realidade, conceituar, classificar definir. Um texto figurativo cria mais concretamente o efeito de sentido de realidade na constituição da verdade discursiva, pois a figura liga-se diretamente ao mundo natural, àquilo que é perceptível pelos sentidos.

A escolha das figuras, como todas as escolhas realizadas pelo enunciador, não é ingênua e revela o lugar ideológico do discurso, funcionando como recurso que tanto atrai o enunciatário pelo acordo de valores que propõe quanto produz reação contrária, de rejeição ao universo ideológico projetado.

Nas críticas aqui analisadas, os percursos temáticos e figurativos produzem forte impacto argumentativo, como se verá a se-

guir.

Na introdução deste trabalho, mostramos a importância dos Salões para os artistas e intelectuais daquele momento. O evento era esperado ansiosamente e essa importância revela-se também nos textos críticos. Analisando as críticas do *corpus*, observamos que o percurso estabelecido da história dos Salões acadêmicos, inicia-se com a figura da festa. Logo em T1, o ator/crítico figuratiza a exposição como a “festa das artes”, onde tudo é radiante, “brilhante”.

Lá está radiante na festa das artes que a Escola promove, a grande luz celebrada, o pleno céu, o famoso ar livre, colhidos a grandes haustos de inspiração, na mais modestas das telas, como na mais notável. (T1)

Esta exposição é jubileu da luz, das tintas leves, dos golpes livres de pincel. (T1)

Esta idéia de *festa* é construída por uma seqüência figurativa: “radiante”, “grande luz”, “notável”, “jubileu”. A figura da festa é retomada também em T2, pois o crítico comenta o evento exagerando no uso de advérbios e adjetivos, dando maior intensidade ao que aprecia. Outro fator que confirma a configuração de *festa* é a lista dos convidados que participam do evento. Pessoas importantes do círculo intelectual da cidade se fazem presentes e isso dá ainda mais brilho à festa:

Quando cheguei à Escola de Belas Artes, já uma pequena quantidade de gente boa estava de boca aberta diante dos quadros. E que gente! (...) Lá estava Machado de Assis, olhando tudo com aquele sorriso singular, meio feito de bondade, meio feito de ironia; José Veríssimo, brasileiro como ninguém, extasiado diante de uma tela de Almeida Junior; Belmiro de Almeida, com a cabeça vivíssima, espetada nos seus colarinhos de légua e meia de altura; Marques Guimarães cofiando amorosamente a sua barba de seda; os dois Bernardelli, Rodolfo e Henrique, muito cercados de gente, muito abraçados, muito beijados, como dois sujeitos queridíssimos que são. Amoedo, muito felicitado pela beleza do seu *Passeio matinal*; Parlagrecco, o *egrégio*, muito falador, indo de grupo a grupo, como uma carocha em tempo de chuva; (...) e para não falar em mais ninguém, lá estava toda a *Cigarra*, sentindo-se bem naquele meio alegre, em que havia ta-

lento como quatrocentos diabos, e a que a presença de meia dúzia de senhoras bonitas dava um último toque de graça e de perfume. (T2)

O exemplo mostra-nos que a *festa* era bem freqüentada, tendo nisso seu *status* de evento especial para as artes plásticas. Reparemos que o ator/crítico ancora a idéia da festa actorialmente, concretizando seus participantes como atores do discurso (Machado de Assis, os Bernardelli, José Veríssimo). Além de informar o ator/leitor sobre o vernissage, o ator/crítico revela também a sua distinção. Ele, assim como todos os outros convidados, é uma pessoa ilustre, importante no meio artístico e por isso lá está e sendo assim, sua opinião é importante. Relembremos que, ao iniciar sua crítica, fica claro que ele não é uma pessoa comum, como o leitor. Ele recebe um convite, assinado pelo diretor da ENBA:

Aparece-me o carteiro. Deseja-me afavelmente um bom dia e entrega-me um envelope largo. Que será? Traz a assinatura do meu belo Rodolfo Bernardelli: “Em nome do júri da Exposição, tenho a honra de convidar-vos a assistir ao vernissage que...” Oh! Delícia não sonhada! Corro até a Escola de Belas Artes. (T2)

Essa passagem já permite a conclusão de que esse enunciador é pessoa respeitada no meio. É oportuno destacar aqui um dado extra-lingüístico: o crítico de T2 assina como “Fantasio” e segundo nossas pesquisas, confirmadas pelo prof. Dr. Antonio Dimas<sup>2</sup>, Fantasio é o pseudônimo de Olavo Bilac.

Esse mesmo enunciador que se aproxima, afasta-se do enunciatário no decorrer da crítica. Aproxima-se no início da crônica, fazendo perguntas, mostrando-se um homem de hábitos comuns, assim como o enunciatário, que recebe o carteiro, indaga-se que rumo dará ao seu dia:

Sábado. Acordo, com a alma cheia de sol. Sabeis que não há sábado sem sol? (...)

“Aonde irás hoje, Fantasio? (...)

---

<sup>2</sup> Informações adquiridas por meio de troca de correspondência eletrônica.

Nisto aparece-me o carteiro. É um velhinho amável, que vem todas as manhãs trazer-me a correspondência, dando-me, com o mesmo sorriso afável (...) (T2)

Porém, esse enunciador se afasta do enunciatário ao entrar na *vernissage* e dele participar, juntamente com os ilustres convidados da cerimônia. Esse jogo de aproximação e distanciamento é também, como já foi visto, uma estratégia argumentativa. O enunciador faz-se parecer com o enunciatário para ganhar a sua confiança, mas depois mostra que eles não são iguais e faz com que o enunciatário deseje estar naquela *feira*, compartilhando as alegrias e a sabedoria do ambiente.

Ao longo da análise dos textos, percebemos que o clima de *feira* instaurado nas primeiras críticas se dilui. Isto se dá pelo desprestígio que a exposição vai adquirindo ao longo dos anos. Primeiramente, o público, antes tão assíduo às exposições, passa a experimentar outras diversões, deixando o Salão, “às moscas”. O enunciador de T5, figurativizado como Monteiro Lobato, começa sua crítica discorrendo sobre a indiferença popular em relação ao meio artístico e louvando os artistas que, mesmo sem estímulo, escolhem seguir esse caminho. Assim, o enunciador constrói a imagem de uma “exposição às moscas”, em que penetram os “murmúrios da rua, a poeira do asfalto, fonfonadas”, enquanto “a goma alta do Rio disputa a chuçadas de cotovelo cadeiras de cinema para emparvecer o olho”. Contribuem para obnubilar esse ambiente os “gases asfixiantes da indiferença pública” e a “estupidez” “duns Mecenas de 160 réis”. Essas expressões arroladas constroem uma idéia de turvação, diluição, indefinição, termos que podem ser subsumidos por embaçamento, revelando uma incapacidade de olhar e apreciar a arte com nitidez. Para Lobato, produzir arte em “terra assim” só poderia mesmo ser um sintoma de heroísmo ou loucura, melhor dizendo, em suas próprias palavras, “heroísmo tangencial à loucura”. Ainda nessa introdução de T5, há uma construção de figuras e temas recorrentes que opõem um “bem-querer às artes”, ligado ao tempo do “insubstituível Pedro II”, a uma “falência da arte”, relacionada a um “vácuo democrático duns impe- rantes de chinelas”, deixado pela instauração da República. Mos-

tra-se, assim, uma visão conservadora por parte do enunciador, que elabora um discurso saudosista dos tempos da monarquia, em que havia uma “compreensiva inteligência” que defendia os artistas das “asperezas da vida”, atendo as manifestações artísticas e culturais alçado tal “grau de esplendor que envergonharia a atualidade”.

Observemos os exemplos abaixo, de T5 e T6, a fim de analisar mais atentamente a construção das figuras ligadas ao desprestígio das exposições de arte:

Quero dizer na minha que, como as outras, a exposição deste ano está às moscas. Em plena avenida, ponto forçado da perambulação calaceira de toda a capital, só penetram nas galerias da Escola os murmúrios da rua, poeira do asfalto, fonfonadas. Os porteiros das 10 às 5, ou 17 como querem eles, cabeceiam sonecas suculentas, diante dos talões de entrada que se vendem pior do que a literatura poética. (T5)

Inaugurada a 12 de agosto do corrente ano, a XXV Exposição Geral de Belas Artes permaneceu a mesma aberta durante mês e meio, despertando interesse relativamente pequeno. É isto uma injustiça oriunda da nenhuma educação artística do nosso povo...

Adepto da lei do menor esforço o público empanturrava o recinto da exposição dos mármore florentinos, instalada a dois passos do *Salão*, entusiasmado pelos perfis das heroínas e santas amoldadas em fábricas engenhosas. (T6)

Existe, no fragmento de T5, uma oposição espacial entre o interior e o exterior, o dentro e o fora, concretizados como os espaços da exposição e da rua, que confirmam o desinteresse do público, o qual, ao invés de entrar e apreciar, “perambula” preguiçosamente pelas ruas. Do espaço externo somente o que penetra “nas galerias da Escola” são “os murmúrios da rua, poeira do asfalto, fonfonadas”.

A construção figurativa presente nos exemplos acima demonstra um posicionamento do enunciador, contrário à atitude de desprezo do público com a arte exposta nos Salões. De acordo com Fiorin,

(...) o nível dos temas e das figuras é o lugar privilegiado de manifestação da ideologia. Com efeito, não é nos níveis mais abstratos do

percurso gerativo que se manifesta, com plenitude e nitidez, a ideologia, mas na concretização dos valores semânticos. (FIORIN, 1990: 75)

Assim, as expressões “às moscas”, “perambulagem calaceira”, de T5, e “injustiça”, “nenhuma educação artística do nosso povo”, de T6, denotam o descontentamento do ator/crítico, o qual desaprova a opção do público e, para fazer valer a sua opinião, utiliza termos pejorativos. Além desses, há, tanto em T5 quanto em T6, a utilização de figuras (“perambulagem calaceira”, T5, e “adepto da lei do menor esforço”, T6) que mostram claramente um posicionamento ideológico do enunciador, já que o tema subjacente é o da indolência atribuída ao povo brasileiro. Esta estratégia funciona como mais um efeito de argumentação do enunciador para convencer o enunciatário de que freqüentar exposições de arte é uma forma de não se igualar ao “povo” “sem educação artística”.

Além do desinteresse do público, tal desprestígio pode ser justificado, principalmente, pelo embate que se criará entre arte acadêmica e arte moderna. A figura da festa está atrelada ao percurso temático da liberdade, concretizado, nos primeiros textos do *corpus*, através das características da arte realizada pelos pintores acadêmicos:

Ninguém imita, ninguém se amarra ao vizinho para plagiar-lhe as disposições individuais de temperamentos.

Esta exposição é jubileu da luz, das tintas leves, dos golpes livres de pincel. (T1)

No exemplo acima, de T1, verifica-se o uso dos adjetivos “individuais” e “livres” para caracterizar, respectivamente, o temperamento do ator/pintor e a técnica da pintura. Assim, o *vernissage* da exposição foi figurativizado como festa porque os artistas possuíam a liberdade de criação.

No decorrer do tempo, a liberdade deixa de ser associada à arte acadêmica para ligar-se à arte moderna – o que é perceptível a partir do texto n.8 do *corpus* –, ao mesmo tempo em que ocorre a diluição do clima de festa que marcava as aberturas das exposições até então:

O Salão de Belas Artes vem, mais uma vez, confirmar o erro funesto do passadismo, da imitação, do sacrifício às formas estabelecidas. Naqueles quadros, naquelas estátuas, relevos ou gravuras, nada que desperte uma verdadeira emoção artística, porque tudo é o exercício frio de fórmulas velhas, a cópia servil do que já foi feito e refeito, sem caráter próprio, sem originalidade, sem inovação. Um triste depoimento da nossa sensibilidade artística, se outros horizontes não se abrissem à arte brasileira, fora da Escola, nos artistas verdadeiros, livres e modernos que começam a surgir, triunfantes (T8)

O exemplo acima demonstra o desinteresse que o ator/crítico revela diante da produção exposta no salão, identificada como “erro funesto”, “imitação”, “formas estabelecidas”, “exercício frio”, “fórmulas velhas”, “cópia servil”, “sem caráter próprio”, “sem originalidade”, “sem inovação”, “triste depoimento”. Ao contrário, diante da produção nova e moderna, de “fora da Escola”, o ator/crítico se anima e percebe “outros horizontes”, o surgimento de “artistas verdadeiros”, “livres”, “modernos”, “triumfantes”. Essas expressões afirmam uma oposição figurativa entre o gasto *vs.* o novo, a cópia *vs.* o original, que concretizam os temas do aprisionamento e da liberdade, por sua vez relacionados, respectivamente, à tradição e à modernidade.

Embora em T8 o Salão já não faça mais o sucesso de anos anteriores diante do público e da crítica, é possível perceber um esvaziamento gradativo dos Salões em outros textos do *corpus*, como em T5, já comentado por nós, e em T7, por exemplo:

Está aberta no Rio, a 24ª Exposição Geral de Belas Artes, ou o “Salon”, como chamam eles. O que se nunca abre (...) é o apetite do público para estas coisas de arte. Quero dizer na minha que, como as outras, a exposição deste ano está às moscas. (T5)

O atual Salão é pouco numeroso. Não se nota nele o atropelo dos outros anos. Mas é agradável ao visitante, apesar das fraquezas existentes. (T7)

A partir de T8, no entanto, o desprestígio passa a ser não só do grande público em relação aos salões, o que ficava bastante evidente com a exposição “às moscas” (T5), mas também do próprio ator/crítico em relação à pintura acadêmica. Evidenciava-se, inicialmente (de T1 a T4), a exaltação do evento tanto por parte do



público quanto da crítica, seja através do *glamour* dado aos *vernissages*, seja através da presença, na exposição, de “respeitáveis senhores” (T4). Mesmo com a gradativa ausência de público, a crítica permaneceu, até T7, elogiosa à arte apresentada, na medida em que observava nela os valores da “inovação” e da “liberdade”. Somente de T8 em diante, quando, em contato com outros valores, passa a ver a arte acadêmica com outros olhos, a crítica observa naquela pintura a “imitação”, a falta de originalidade, artifícios ultrapassados e deixa de apreciá-la positivamente.

O percurso temático da tradição é concretizado pela isotopia figurativa da arte acadêmica. Entendemos por isotopia “a recorrência do mesmo traço semântico ao longo de um texto. Para o leitor, a isotopia oferece um plano de leitura, determina um modo de ler o texto” (FIORIN, 1989: 81). Essa isotopia figurativa da arte acadêmica foi inicialmente construída pelos temas da inovação, originalidade, liberdade. Em seguida, outros temas substituem estes, passando a construir o percurso da tradição: permanência, aprisionamento, passadismo. Ao mesmo tempo, estabelece-se também a constituição do percurso temático da modernidade como inovação, originalidade, liberdade.

Logo ao entrar, sente-se uma impressão deliciosa de variedade e de liberdade, à primeira vista dos quadros.

Ninguém imita, ninguém se amarra ao vizinho para plagiar-lhe as disposições individuais de temperamentos. (...) (T1)

É certo que tivemos, este ano, algumas excelentes exposições modernistas: Anita Malfatti, em São Paulo, Tarsila do Amaral, Ismael Nery e Di Cavalcanti, no Rio, que significam todo o esforço para a independência da nossa pintura e, embora ainda não se encontre nelas essa libertação absoluta, são personalidades marcadas, atuais e significativas. A pintura moderna no Brasil terá uma expressão de início, mas revela, com segurança, o espírito renovador que procura aplicar ao nosso ambiente as sínteses modernas, as resultantes de um estado de espírito humano e universal. Há nessa pintura uma imaginação ardente, uma vibração de colorido e uma segurança de formas que nos permitem confiar ainda na arte brasileira, apesar do "Salão". (T8)

No fragmento de T8 fica explícito que a arte moderna, ainda que moderada em seus esforços de independência, estava sendo produzida e exposta fora do ambiente do Salão, o que revela que a arte dos Salões não estava antenada com os ares da modernidade artística, já exigida pela crítica.

Esse mesmo movimento temático de oscilação entre tradição e ruptura também se dá com as figuras dos mestres e dos novos artistas. No decorrer da análise dos textos do *corpus*, verificou-se uma divisão comprovada entre os pintores consagrados, figurativizados como mestres, e os pintores iniciantes, figurativizados como novos ou discípulos, e mulheres amadoras. Essa divisão é recorrente desde T1 até T11. Até T7, os mestres são exaltados, devendo seus exemplos ser seguidos pelos discípulos, os novos. Estes também são associados ao tema da liberdade, porém eles são sempre vistos como discípulos e promessas de sucesso, de triunfo no futuro. Mestres e novos estão ligados à arte acadêmica, devendo produzir telas dentro desta estética e os novos são sempre discípulos que se destacam, mas não possuem, ainda, autonomia artística. Vejamos alguns exemplos:

Henrique Bernardelli expõe vinte e nove quadros admiráveis. As suas florestas são pintadas com um calor verdadeiro, e as suas figuras têm um estudo assombroso: mas, já todo o mundo sabe que esta família é uma família de **mestres**. (T1)

É nesse compartimento que encontro duas telas do **mestre** Eliseu Visconti. Dois retratos. Um, é de menina transformada em moça, de olhos celestes e cabelos negros, clara e rósea, transudando o capitoso aroma da mocidade e toda primavera no seu vestido branco. (T3)

**Mestre** Baptista da Costa expõe oito paisagens, oito admiráveis trechos desta nossa brilhante natureza por ele surpreendida com o segredo da sua arte, para a qual já esgotamos toda a provisão de elogios. (T3)

A mão desse **moço** [Carlos Oswald] tem a segurança de um **mestre**, o desenho sai-lhe certo e firme, a sua palheta possui um brio pouco comum, a sua tinta ilumina com um raio ou suaviza e melancolia como o luar; e em tudo está a sua alma de artista, o seu poder de criar, de evocar, de comunicar. (T4)

Destes 118 expositores alguns já são **mestres consagrados**, outros ainda prometem melhoras futuras e muitos acentuam uma lamentá-

vel decadência.(...) Edgard Parreiras também expõe uma paisagem, onde se reflete a influência do **mestre**, o que é lisonjeiro para ele. (T6)

Nessa gama de exemplos variados, percebemos claramente as figuras relacionadas tanto aos pintores consagrados quanto aos mestres. Henrique Bernardelli pertence a uma “família de mestres”, Carlos Oswald ainda é “moço”, mas promete, pois já mostra nas suas pinturas características de um “mestre”. Em T6, o enunciador afirma que há no Salão “118 expositores alguns já são **mestres consagrados**, outros [os novos] ainda prometem melhoras futuras”. Também em T6 fica claro que o pintor Edgard Parreiras recebe “influências” do seu mestre. A consagração dos mestres e a “promessa” dos novos discípulos estão associados ao tema da tradição que subsume o tema do sucesso.

Porém, já se percebem alguns traços de diluição dessa “consagração” dos mestres em T5, pois o enunciador busca nos “novos” traços de individualidade, procurando em suas telas a expressão de uma “singular verdade”, de “um estado d’alma” e de “paixão”. O crítico faz uma análise passional das obras da “corte dos novos”, sempre ressaltando nas pinturas algo de inovador e interessante. Se o artista não agrada na técnica, o enunciador elogia a escolha do assunto. Se este não o estimula, a valorização do artista se dá pela técnica. Vejamos um exemplo: o pintor Raymundo Cela com a “mania de mergulhar em mundo dos mortos”, retrata uma “cena do século de Péricles”, fazendo “artificialismo puro” e dando à figura principal “cara de Elixir de Nogueira”. Porém, o artista possui “boas qualidades de arranjador” e “boa técnica”. O discurso do enunciador de T1 é bastante impreciso nos critérios de interpretação, na descrição da técnica, na apreciação, enfim, daquilo que seria específico da atividade pictórica. No entanto a crítica é complacente, estimulando artistas que seriam o futuro da arte brasileira. Passemos adiante, já que, para repetir as palavras do crítico, “não há mais tempo de falar dos novos” porque “os mestres já estão superciliosos”.

Em sua apreciação aos mestres, Lobato reconhece o valor

das obras dos pintores renomados, mas sempre afirma que não produzem nada de novo que superasse as suas telas anteriores. Assim, Amoedo “dentre os mestres é o que dá o melhor trabalho”, “embora não possua o encanto indefinível das suas telas anteriores” e Parreiras “expõe uma grande paisagem a sua maneira, mas que não destroniza nenhuma das suas boas paisagens de outrora”. Sua crítica aos mestres é bastante rigorosa, chegando a censurar ferozmente uma pintura de Petit que “prende a atenção e solta o riso”, pois o “temperamento” do artista é “armado de prismas que arredondam árvores, envernizam águas, esmaltam carnes”. Essa análise de T5 revela que o movimento de deslocamento de sentidos, em que a tradição cede lugar à modernidade, vai acontecendo aos poucos, até se concretizar realmente nas críticas aos Salões de 1931.

Para analisar a atuação das pintoras que expunham no Salão, cabe ressaltar a oposição estabelecida nos textos da época entre profissionalismo vs. amadorismo, aqui incluindo-se outra oposição temática, masculino vs feminino, marcada por julgamento de valor significativo. Embora os “novos” ainda não tenham a afirmação do seu talento como “mestres”, são tratados como profissionais das artes. As “mulheres” não se enquadram nem em meio aos novos, nem em meio aos mestres, fornecendo-nos uma pista do papel que as mulheres exerciam no mundo da arte, estando, então, ligadas ao amadorismo, pois até T7 não são consideradas como profissionais:

Deixei o último espaço destas notas para as senhoras expositoras. Mas antes de tirar-lhes o meu barrete numa saudação galanteadora, não devo me esquecer de Raul Pederneiras que representou brilhantemente a caricatura no atual *Salão*, expondo entre outras, o *Saci-Pererê* e *Tongomania*,

As expositoras são, creio eu, vinte e cinco. Só me referi a cinco. Confesso que tenho sérios receios em passar por galanteador... (T6)

Notemos que o enunciador de T6 deixa para falar das pintoras por último, mas não as chama de “pintoras” e sim de “senhoras”. Reparemos que não analisa as suas obras, faz uma “saudação galanteadora” e cita outro pintor. Finaliza sua crítica confessando

que só se refere “a cinco expositoras, pois tem sérios receios de passar por galanteador”. A oposição masculino vs feminino fica bem marcada neste texto e mostra o papel que as mulheres exerciam no meio artístico: analisadas com cavalheirismo condescendente, recebem galanteios em vez de críticas.

Já o enunciador de T5 consegue perceber um pouco do valor das pintoras, fazendo-lhes elogios, mas uma “artista mulher” deve restringir-se, segundo ele, aos assuntos que giram em torno do que era considerado o universo feminino:

Senhoras, Senhoritas e *madames*. Há-as copiosas, 22 ao todo. Destaca-se: D. Georgina de Albuquerque, já muito senhora da sua arte, amiga de pintar interiores aos quais dá notável equilíbrio de ambiente e onde figuras bem trabalhadas posam à vontade como *chez soi*; D. Regina Veiga que traz dois bons retratos cujo pecado único reside nas mãos; D. Adelaide Lopes, com um pastel de feliz carnação; e D. Julieta Bicalho com uma paisagem joãobatistina, onde aliás vê o público mais sentimento que nas do seu mestre, convizinhas. (T5)

Capaz de reconhecer um traço de superação do mestre Baptista da Costa pela discípula Julieta Bicalho, o crítico, no entanto, prende-se à idéia cristalizada de uma temática feminina, evidentemente ligada aos interiores em que deveria a mulher permanecer, protegida dos “murmúrios das ruas”.

Vemos então, de modo geral, na seqüência dos textos, um percurso de festa e exuberância, um percurso eufórico, vinculado à arte acadêmica. Em T8, o panorama começa a mudar:

O Salão de Belas Artes vem, mais uma vez, confirmar o erro funesto do passadismo, da imitação, do sacrifício às formas estabelecidas. Naqueles quadros, naquelas estátuas, relevos ou gravuras, nada que desperte uma verdadeira emoção artística, porque tudo é o exercício frio de fórmulas velhas, a cópia servil do que já foi feito e refeito, sem caráter próprio, sem originalidade, sem inovação (...)

É repetição constante dos mestres vetustos de escolas defuntas, de tudo o que acabou e não ressuscitará, porque a emoção humana varia incessantemente no tempo e no espaço. É a paisagem de sempre, o retrato clássico, a "Academia" infalível, os quadros de gênero, os interiores habituais. Nenhuma invenção, nenhuma imaginação. Os "Salões" são sempre iguais, na constância da sua banalidade. Os proces-

os também não apresentam nenhuma modernidade e o que há de mais novo é o pós-impressionismo, revelando assim o atraso em que nos encontramos. Onde os pintores originais? Onde os escultores modernos?

Atentemos para a escolha das figuras nesses fragmentos de T8 para se referir ao Salão: “erro funesto”, “passadismo”, “fórmulas velhas”, “cópia servil”, “mestres vetustos”, “escolas defuntas”. Os temas da originalidade, da inovação, da invenção, antes relacionados à arte acadêmica, agora estão relacionados à arte moderna. Migraram os sentidos, passando os semas positivos a preencher aquilo que antes era disfórico:

É preciso destruir, acabar com toda essa germinação passadista, que a Escola de Belas Artes representa com tanta exuberância. (...) O ritmo poderoso da vida moderna não compreende mais essa arte de paisagens românticas, cromos sentimentais, figuras paradas ou bonecos possessos. Há uma força de criação moderna, dinâmica, liberta, que exige que se destrua tudo isso, que não é arte, porque não tem vida para uma conquista audaciosa no futuro. (T8)

T8 é datado de 1929 e o próprio título, “O triste Salão”, revela essa insatisfação do enunciador com a arte produzida na ENBA. Uma arte que não está atendida com seu tempo, onde novas estéticas já apontam para os rumos da arte moderna. Esse enunciador não cita os pintores da Academia, não fala em mestres, novos nem mulheres. Cita exemplos de artistas modernos (Anita Malfatti, em São Paulo, Tarsila do Amaral, Ismael Nery e Di Cavalcanti, ) que estão produzindo e expondo fora do ambiente acadêmico. Mas o que é importante ressaltar é que ele não faz ainda uma crítica direta aos pintores da Escola.

Já a partir de T9, os “mestres” são vistos como um mal à arte, pois representam o passadismo, a arte velha, ultrapassada, que impede a propagação da modernidade das artes e do Salão. Passando os olhos no contexto do Salão de 1931, do qual trata T9, verificamos que o arquiteto Lucio Costa traz a “modernidade” para o Salão, pois

Resolveu abrir as portas do Salão a todas as obras apresentadas. O que quer dizer que a comissão organizadora limitou-se a convidar ar-

tistas, dispor quadros, agüentar com as responsabilidades sem se arrogar o direito, melodioso para qualquer vaidade, de se imaginar juiz do mundo e da beleza. Não cortou ninguém, não recusou entrada de nenhum quadro. O público que julgue e que castigue. (T9)

Diante deste novo critério, os “mestres” se recusam a participar do Salão:

Os artistas moços compareceram oferecendo batalha, os artistas velhos, bem-pensantes, ou bem-pintantes, fugiram em quantidade, recusaram batalha sob o pretexto de que os novos são “insulto à arte”, são ignorantes, são loucos, são cabotinos etc., etc. Dos nomes consagrados da velha guarda apenas pouco se apresentaram. A prevalência dos modernos foi por isso completa. (T9)

Esta recusa dos “mestres” representa a rivalidade existente entre a arte acadêmica e a moderna. Em T9 “os artistas moços compareceram oferecendo batalha, os artistas velhos (...) recusaram batalha” e já não se podia mais negar que a arte moderna existia em outros ambientes fora da escola e a recusa dos “mestres” em aceitá-la faz com que a crítica comece a desprestigiar-los. Muitas figuras são usadas para retratá-los. Em T9 já não são mais chamados de “mestres” e sim de “velhos”. A oposição que existia até T7 entre “mestres” vs. “novos” se transforma em “velhos” vs. “moços”. Se analisarmos com mais detalhe, percebemos que até T7 também tanto mestres como novos são elogiados, são louvados, claro que os primeiros mais que os segundos. Porém, a partir de T9, os novos são exaltados, como artistas antenados com seu momento artístico, enquanto os “velhos” são desvalorizados e ridicularizados. Isso se verifica através da seleção de figuras para denominar cada um a partir de T9

<b>Mestres</b>	<b>Novos</b>
Velhos (T9) Covardia irritante (T9) Pessoinhas empafiosas (T9) gerais da velha guarda (T10) protecionismo (T11) viciozinho de receber prêmios (T11) coisas tradicionais das velhas exposições da Escola de Belas Artes. (T11) medalhas e bombons (T11)	Moços (T9) Modernos (T9) Tenentes e tenentas (T10) tendências vanguardistas (10) Sucesso (T10) assistiram a um espetáculo inédito (T11)

bem comportados (T11)	
-----------------------	--

O que se verifica, com a análise dos textos do *corpus*, é que há uma constituição temática isotópica da tradição e da modernidade, termos que subsumem a constituição isotópica figurativa da arte acadêmica e da arte moderna. Percebemos nos textos um movimento que começa por euforizar a arte acadêmica e esta avaliação positiva vai se diluindo ao longo dos anos, passando à não-euforia e chegando ao estado disfórico, enquanto o processo inverso, da disforia à euforia, ocorre com a arte moderna.

No "Salão" tudo é velho. É repetição constante dos mestres vetustos de escolas defuntas, de tudo o que acabou e não ressuscitará (T8)

A idéia de festa, de alegria dos primeiros textos do *corpus*, referindo-se à arte acadêmica, vai também se desfazendo juntamente com a disforia que gradativamente se mostra. O Salão que era dinâmico, luminoso, alegre, passa a não mais a despertar o interesse do público e pouco a pouco a arte ali exposta também vai se desgastando e desagradando aos críticos. Entrecruzando-se a esse percurso do desprestígio do academicismo, desenvolve-se a valorização da arte moderna:

Há nessa pintura [moderna] uma imaginação ardente, uma vibração de colorido e uma segurança de formas que nos permitem confiar ainda na arte brasileira, apesar do "Salão". (T8)

Apesar do Salão – e fora dele – desenvolve-se a nova arte que a crítica começa a valorizar, atendida com o que se passa lá fora e com os tempos de mudança e de progresso. Não há mais clima para a arte fechada nos Salões, modelada pela Escola, presa aos padrões clássicos. Essa arte acadêmica agoniza, confirmando a decadência dos Salões, o fim da festa.

Curiosamente, esse percurso aparece aqui traçado num conjunto de textos escritos por diferentes autores, alguns de presença e estilo bem marcantes na cena brasileira. Não ressalta nessa série histórica, entretanto, o estilo individual de um ou outro crítico, mas a história de um evento fundamental para as artes plásticas. Há nesse *corpus* uma narrativa invariante recoberta por invariantes



discursivas que inscrevem os textos num ambiente de mudança de valores e de sentidos em migração.

## REFERÊNCIAS

ARAUJO, Karla Cristina de. O embate tradição/modernidade na crítica de arte do pré-modernismo. **In:** *Anais do VII Congresso ASSELRIO*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.

———. Discurso e argumentação na crítica aos salões de arte. Comunicação apresentada no II Congresso Internacional da ABRALIN, UFCE, Fortaleza, 2000.

ARAUJO, Karla Cristina de; SALLY, Daniele S., RODRIGUES, Cristiane Lemos, SILVA, Márcia Cristina da. (orgs.). *O discurso da crítica de arte do pré-modernismo. Corpus – revistas, 1895-1910*. mimeo.

ARAUJO, Karla Cristina de; SALLY, Daniele S. (orgs.). *A construção discursiva do modernismo no Brasil: o caso da crítica de arte. Corpus – jornais (Correio Paulistano e O Estado de São Paulo, 1911-1920)*. mimeo.

———. *A construção discursiva do modernismo no Brasil: o caso da crítica de arte. Corpus – revistas, 1911-1920*. mimeo.

———; SILVA, Márcia Cristina da. A belle époque gonzaguiana. **In:** *Intercâmbio*. Cadernos de Pesquisa do Curso de Pós-Graduação em Letras . UFOP. Mariana, 1997, Vol. 1 (p. 35-39)

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1989.

———. *As astúcias da enunciação: as projeções de pessoa, tempo e espaço no discurso*. São Paulo: Ática, 1996.

KRIEGER, Maria da Graça. Persuasão e discurso em semiótica. **In:** LIMA, Marília dos Santos e GUEDES, Paulo Coimbra. *Estudos de linguagem*. Porto Alegre. Saga, DC Luzzato, 1996.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições gerais de belas artes- catálogo de artistas e obras 1840-1933*, em CD-Rom. ArteData. Publicação Digital Versão 2.0, 2000

TEIXEIRA, Lucia. *As cores do discurso: análise do discurso da crítica de arte*. Niterói: EdUFF, 1996.

———. A crítica apaixonada de Gonzaga Duque. *In: Cadernos de Letras da UFF*, n. 15. Niterói: Instituto de Letras da UFF, 1° semestre/1997a, p. 47-60.

VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 31; marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.