

BENEDITO CALIXTO: ENTRE O ACADÊMICO E “OS PRIMEIROS ARES” DO MODERNO.

Dalmo de Oliveira Souza e Silva¹

É verdade que a grande tradição se perdeu e a nova ainda não nasceu.
(BAUDELAIRE, 1988, p. 23).

Em 1846, o poeta Charles Baudelaire anunciou o interregno. Na política, o “*juste milieu*” (“o caminho do meio” ou o “caminho feliz”) relacionava-se à monarquia francesa de julho (1830-1848) que buscou o equilíbrio entre autocracia e anarquia. Já na arte, a tradição neoclássica estava, de fato, se esvaindo, e o seu contraponto, o romantismo ainda não era considerada a arte oficial. Nesse contexto, o “*juste milieu*” – designação empregada de 1830 até a década de 1920 – era a difusão de diferentes estilos intermediários que estavam entre uma estética defendida por acadêmicos tradicionalistas e as linguagens produzidas pelas vanguardas: em última instância, ora levando a um naturalismo classicizante ora a uma absorção acadêmica do romantismo e, posteriormente do impressionismo.

Relembremos que a École de Beaux Arts e a Academie sustentavam a pintura acadêmica, enfatizando a habilidade e a exatidão do desenho, a erudição do tema escolhido e a articulação compositiva da tela. Os temas, por exemplo, eram estabelecidos por uma ordem de relevância e, a partir dela, variavam as dimensões das obras e a capacidade do pintor. A pintura histórica era o primeiro tema e deveria comportar-se em grandes dimensões, sendo seguida pelos retratos que obedeciam a tamanhos menores, a pintura de gênero (ou de cotidiano), a pintura de paisagem e, numa escala inferior a pintura de natureza-morta.

Em linhas gerais, na arte acadêmica, aos pintores mais habilidosos estava reservado o tema histórico e as grandes dimensões. Exigiam-se a erudição histórica, notadamente a clássica, e padrões de racionalidade, como, por exemplo, a expressão dos personagens, os traços colorísticos e as pinceladas do pintor. Em oposição a esse modelo estaria o romantismo – uma alternativa ao iluminismo e ao seu racionalismo. O

¹ Professor Titular da Universidade Metodista de São Paulo. Doutor em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

movimento romântico explorava “o mundo noturno à luz da razão”, a particularidade em oposição à generalidade e a fantasia como reveladora da beleza e da verdade (BOIS, 2008, p. 139).

O “*juste milieu*” surgiu, nesse embate, como filosofia eclética. Era uma tendência que preservando a composição, o apuro pelo desenho e pela modelagem, abandonava o compromisso com a erudição clássica, adotando, à moda romântica, temas mais intensos, emocionais, advindos da literatura e da história nacional. No fim do século XIX, os impressionistas foram alçados à condição de “vanguarda” – algo oposto à situação dos pintores que eram chamados genericamente de “acadêmicos”. Oportunamente, contudo, os adeptos do “*juste milieu*” usaram soluções vindas do realismo e aquelas que a partir de Manet, começavam a se fazer presentes.

No Brasil, após o neoclássico, diversas tendências estavam em voga, mas seguindo o exemplo dominante na arte oficial francesa, a pintura “*juste milieu*” dominava a Academia (ZILIO, 2015, p. 103). Os artistas brasileiros, através do prêmio viagem aos melhores alunos da Imperial Academia de Belas-Artes frequentemente, seguiam para Paris: defrontar-se com os ensinamentos dos “grandes mestres”. À época, a capital francesa concentrava instituições artísticas, tais como a École de Beaux Arts, a Academia Francesa, o Museu do Louvre, além de uma rede de ateliês de artistas e escolas particulares, entre elas, a Academia Julian – primeiro destino de uma geração de artistas brasileiros, entre as últimas duas décadas do século XIX e a duas primeiras do século XX². Eles “procuraram ali os modelos do que consideravam a ‘melhor’ arte” (SIMIONI, 2005, p. 344).

Aqui merece destaque a desconstrução de uma perspectiva historiográfica que coloca esses artistas brasileiros com passagem por Paris como apáticos às vanguardas já em curso naquele período ou ainda como avessos ao moderno. Na verdade, a questão concentra-se em “qual moderno?”. Assinala-se que coexistiram muitos discursos sobre o moderno – o dos pintores impressionistas, que acabou por vencer a batalha histórica, era um deles. Além dos mais, os artistas brasileiros ou estrangeiros buscavam pela “modernização” de suas artes locais. A adesão às mudanças acontecia mediante parâmetros particulares, oriundos das escolas que cursaram, do modo como filtravam as inovações estéticas e, acima de tudo, a partir das demandas locais em consonância com o desejo de universalismo (SIMIONI, 2005, p. 353).

Por sua vez, o ensino na Academia Julian mantinha-se fiel ao sistema acadêmico através da valorização do desenho como processo intelectual, da composição e da hierarquização dos gêneros. Aos artistas brasileiros cabia a tarefa de produzir uma “arte nacional”, mas segundo paradigmas e julgamentos apreendidos no exterior. “A passagem por Paris era, pois, uma etapa absolutamente indispensável para o

² Fundada em 1867, em Paris, pelo pintor francês Rodolphe Julian, a Academia era reconhecida pelo rigor de seus ensinamentos, atingindo o auge nas primeiras décadas do século XX, entre os brasileiros que cursaram a Academia, estavam: Benedito Calixto, Eliseu Visconti, Rodolfo Amoedo, Vicente do Rego Monteiro, entre outros (SILVA, 2017, p. 537).

conhecimento dos modelos de ‘bem fazer’ arte, e fornecia o momento privilegiado de contato com aquele ‘moderno’ que, posteriormente, seria interpretado segundo os condicionantes locais.”

Por todos esses condicionantes históricos e estéticos, a pintura “*juste milieu*” encontrou muitos adeptos entre os artistas brasileiros. Para eles, o “moderno” passava pela adoção dos “temas modernos” ou pela referência/inspiração em obras modernas, mas, não propriamente pelas ousadias e inovações. Além disso, não interessava um rompimento brusco com a tradição, uma vez que o país ainda não firmara uma tradição. Segundo Carlos Zílio (2015, p. 106), “fazer uma pintura brasileira não significava apenas criar as possibilidades de registro dos fatos históricos. Era necessário, também, dar ao Brasil um passado, uma origem, enfim, uma História”.

Pese-se, ainda que o período entre a Proclamação da República e a Semana de Arte Moderna de 1922, é um dos que mais necessitam de urgente revisão historiográfica. Um interim que envolveu transformações econômicas e políticas que influenciaram diretamente às artes nacionais, entre essas alterações estão: o fim do mecenato imperial; a transformação da Academia Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro em Escola Nacional de Belas-Artes; o aparecimento de novos Museus (como, o Museu Paulista); a emergência de São Paulo como centro econômico; o surgimento de novas camadas sociais (especialmente os barões do café) e, as mudanças no mercado consumidor de pintura.

Junte-se às características próprias do tempo de transição o discurso modernista sobre si. A crítica modernista criou um abismo entre as gerações e a escolas artísticas, fomentando a ideia de ruptura repentina e isolada dos cânones acadêmicos (ALVES, 2002, p. 16). Assim, parecia que os “precursores” ou “pré-modernistas” constituíam um ambiente propício ao continuísmo, ao conservadorismo e à ausência de audácias nas produções artísticas. Já os modernistas foram tidos como os “executores” de um projeto que superaria o marasmo e colocaria as artes brasileiras frente às inovações internacionais (ALVES, 2002, p. 16).

O processo de apagamento ou de generalização desses pintores – tidos como “acadêmicos” e situados entre o fim do século XIX e início do século XX – está sendo revisto há algum tempo. Nesses exercícios de reflexão, a obra de Benedito Calixto de Jesus (Conceição de Itanhaém, SP, 1853 - São Paulo, SP, 1927) foi abordada por Caleb Faria Alves, em *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano* (2003). Nessa investigação, o pesquisador apresenta o debate e as mudanças causadas pela Proclamação da República, pelas reconfigurações das forças políticas, sociais e econômicas, assim como as transformações culturais e o projeto de “invenção de uma tradição” nacional.

De formação autodidata, Benedito Calixto não passou pela Academia Imperial de Belas-Artes³. Como colocá-lo na categoria dos “pintores acadêmicos”? O artista teve sua educação em artes e seu início no

³ Quinto filho de sete irmãos, aos oito anos de idade, faz seus primeiros esboços da paisagem da vila de Itanhaém. Na infância, auxilia o padre da igreja matriz do lugar, fazendo retratos de ex-votos. Com o pai, aprende o ofício de marceneiro. Sai da vila aos 16

ofício em ateliês e escolas para artes aplicadas. O pintor era financiado pela elite cafeeira e, raramente, saiu da região litorânea, exceto em curto período que esteve em Paris, justamente na Academia Julian (de 1883-1884)⁴. Sobre a definição de estilo, Dalton Sala (1990, p. 91) coloca que “como sua passagem pelas academias e ateliês foi curta, aproveitou dela, sobretudo, a técnica. Foi antes de tudo um pintor brasileiro (...): naturalista em sua religação com a natureza”.

Na Academia Julian, Calixto tomou contato com o impressionismo e seus desdobramentos, tendo uma avaliação negativa do movimento artístico, assim como percebeu a relação existente entre certas escolas artísticas e orientações políticas. Assim sendo, nos é apresentado um pintor que conheceu as “vanguardas” parisienses, porém, fez opções estéticas diversas àquelas. Já vimos que, por formação, Calixto não poderia ser considerado um “acadêmico”, mas também por suas escolhas estéticas estava distante das regras acadêmicas: ele privilegiava a paisagem, vista como gênero menor pela academia; recusava um acabamento demorado pela pintura e, normalmente, não empregava referências clássicas em seus trabalhos.

Costumeiramente, Benedito Calixto é colocado na longa lista de pintores definidos pelo termo “*juste milieu*”, porém, Alves (2003) revisitou a concepção de arte desse período, indicando que a República, de fato, não produziu uma estética própria nem buscou definir politicamente o uso da já existente. Benedito Calixto se fez a partir do ideário republicano e da ideia de reconciliar-se com a cidade e com a natureza – o que não deixa de ser uma concepção moderna, quando pensamos na figura do *flâneur* de Charles Baudelaire.

No estudo *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano* (2003), percebe-se o envolvimento profundo do pintor com a nova condição paulista frente ao contexto nacional, com o ideário positivista que acompanhava o ideário republicano e com a “invenção de uma tradição” para o Brasil e para o Estado de São Paulo. O momento era de construção do imaginário da República e de perda da hegemonia do Rio de Janeiro no campo econômico e artístico, assim como de constituição de São Paulo como epicentro da vida econômica e cultural do país. Do ponto de vista intelectual, a Faculdade de Direito tornou-se a primeira referência de clivagem da cidade provinciana para a moderna, segue-se a isso, a existência de

anos, sobrevivendo em Santos pintando muros e placas de propaganda. Algum tempo depois, segue para Brotas, no interior paulista, onde seu irmão João Pedro trabalha no restauro de pinturas sacras. Em Brotas, Benedito Calixto deu início à produção de paisagens, além de fazer trabalhos encomendados. Em 1882, fixou residência em Santos, trabalhando na oficina de Tomás Antônio de Azevedo. Tornou-se responsável pela pintura do teto e das paredes do teatro Guarany, a convite do engenheiro Manuel Ferreira Garcia Redondo, encarregado da obra.

⁴ Seu bom relacionamento com a elite de cafeicultores paulistas lhe proporcionou uma bolsa de estudos concedida por Visconde Nicolau Pereira de Campos Vergueiro, um importante político ligado à atividade cafeeira. A intenção era de aprimoramento de sua pintura num dos centros mais importante das artes naquele momento: a França. Permaneceu, em Paris, por 18 meses, frequentando os ateliês do pintor impressionista Jean François Raffaelli e do pintor e fotógrafo Henri Langerock. Logo em seguida, estudou na renomada Academia Julian, recebendo orientações de artistas, como Gustave Boulanger, Jules Lefébvre, William-Adolphe Bouguereau e Tony-Robert Fleury.

cafés, confeitarias, hotéis, cinemas, teatros e a criação do Liceu de Artes e Ofícios, do Museu Paulista e do Teatro Municipal.

Dedicado à representação da história e à “invenção da tradição paulista”, Benedito Calixto também era pesquisador e se tornou pioneiro do uso da fotografia como recurso à pintura⁵. A pintura histórica é considerada à época um gênero superior porque permite ao artista descrever fatos históricos específicos, demonstrando sua erudição e qualidades morais e pedagógicas. Já a temática da paisagem torna-se protagonista, uma vez que o gênero é profundamente ligado ao gosto do burguês refinado. Especializou-se em dois gêneros: a pintura de paisagem e a pintura histórica.

Na tela *Domingos Jorge Velho*, 1903, uma das primeiras aquisições do Museu Paulista, Benedito Calixto retratou o bandeirante paulista com autoridade e espírito destemido – uma forja inicial do bandeirante como mito fundador dos paulistas. Já suas telas de paisagem retrataram a natural e a urbana, rememorando a construção da cidade, a mudança do traçado urbano e, sobretudo, atestaram a perspectiva histórica do pintor-historiador – preocupado com o registro e a documentação. Na pintura de Calixto a preocupação com o caráter documental passou pelo registro fotográfico e pela pesquisa histórica, encontrando crescente interesse voltado ao progresso científico.

Nesse sentido, a produção de Benedito Calixto era pautada pela preocupação com o realismo, com a criação de uma imagem fidedigna do mundo empírico. Era uma verdadeira reconstituição daquele local, naquele momento, como um álbum de fotografias ou um álbum de artista-viajante. Suas paisagens, tal como *Inundação da Várzea do Carmo*, 1892, pertencente ao acervo do Museu Paulista, mostram a presença da paisagem urbana com dimensões de pintura histórica. O panorama proporcionado evidencia a amplitude da cidade com riqueza de detalhes ao longo do horizonte.

Nos trabalhos da fase madura, o pintor retornou às marinhas, à pintura histórica e, sobretudo, ganhou destaque as obras de paisagens da Serra do Mar. Alves (2003). Interessado pela transformação urbana sofrida pelo litoral paulista ao longo da história, Benedito Calixto deixa registrado em suas pinturas a transformação e o desenvolvimento do Porto de Santos, assim como o seu em torno. Como estudo de caso específico, apresentam-se as telas: *Porto de Santos, em 1822. Visto da Ilha Braz Cubas (actual Barnabé)*, 1921-1922 e *Porto de Santos em 1922, Visto do Morro do Pacheco*, 1921-1922 – pinturas que hoje estão no Museu do Café, em Santos (SP). O pintor atribuiu a esses trabalhos um novo estatuto do moderno característico das primeiras décadas do século XX: a reconexão com a natureza. Amparado pela convicção de difundir o legado

⁵ O emprego da imagem técnica, ou seja, da máquina fotográfica na pintura de Gustave Coubert, por exemplo, transpõe à pintura a representação exata do que via, em detrimento ao romantismo que vigorava entre os pintores naquele momento (VIEGÁS & VIEGÁS, 2016, p. 34). No ofício de Benedito Calixto, o registro fotográfico serve à pintura, especialmente na produção de suas paisagens e de suas cenas históricas. A fotografia é um instrumento de trabalho para Calixto.

paulista como modo de instituí-lo na narrativa oficial da história brasileira, a produção artística de Benedito Calixto tornou-se resultado da concepção histórica de seu tempo.

Na virada do século XIX para o XX, a arte brasileira se viu marcada não somente pela tradição do neoclássico, mas também pelo romantismo e pela pintura *“juste milieu”*. Na verdade, um espelhamento dos debates e movimentos que os artistas brasileiros viviam na capital francesa e que traduziam para o ambiente nacional. A possibilidade do “meio termo” dava aos pintores desse período os instrumentais para a busca de “um moderno” que divergia ou até mesmo mesclava, numa perspectiva academizante, as ditas vanguardas. Por um prisma contemporâneo, os paradigmas eram assimilados de modo enviesado e conservador (por que não?).

Contudo, a crítica modernista, por muito tempo, generalizou a produção desses artistas que “estavam a meio termo”, colocando-os todos na categoria de “pintores acadêmicos”. Porém, percebemos, tendo o exemplo da trajetória de Benedito Calixto, que esses artistas não podem e não devem ter suas produções generalizadas e que a busca pelo moderno também pode ser vista nessas obras. O jogo de forças entre política, sociedade e economia se fez presente na arte, especialmente nesse período. Quando o Império não é mais o mecenas e, o ideário republicano ainda não estava completamente constituído, esses artistas têm a difícil missão de “inventar uma tradição”, recriando através de modelos europeus, uma História da Arte Brasileira – que, hoje, merece todo o movimento de resgate historiográfico pelo qual tem passado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Caleb Faria. O nascimento da crítica de arte no Brasil e sua suposta inocuidade na arte. *XXIV Encontro Anual da ANPOCS – Grupo de Trabalho: Pensamento Social no Brasil*, n. 10, sessão 3ª. 2002. Disponível em <http://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/24-encontro-anual-da-anpocs/gt-22/gt10-16/4803-calves-o-nascimento/file>. Acesso em 05 jul. 2018.

ALVES, Caleb Faria. A Fundação de Santos na Ótica de Benedito Calixto. In: *Revista USP*, São Paulo, n.41, p. 120-133, março/maio 1999.

ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicado*. Bauru: EDUSC, 2003.

ALVES, Caleb Faria. Mar Paulista! In: CALIXTO, Benedito; SOUZA, Marli Nunes (coord.). *Benedito Calixto: um pintor à beira-mar*. Texto Caleb Faria Alves, Tadeu Chiarelli. São Paulo: Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, 2002, p. 45-49.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Apresentação: Teixeira Coelho. Tradução. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BOIS, Maria Clara M. S. Charles Baudelaire e Édouard Manet: Por uma Arte da Vida Moderna. *Humanidades em Diálogo*. São Paulo/SP, p. 137 - 152, 01 nov. 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/106151/104807>. Acesso em 05 jul. 2018.

OLIVEIRA, Helder Manuel Silva. Castagneto e o contexto artístico paulista do século XIX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_gbc_02.htm. Acesso em 01 jul. 2018.

SALA, Dalton; Benedito Calixto: Memória Paulista: Fragmentos Críticos e Biográficos. In: OLIVEIRA, Maria Alice Milliet de. *Benedito Calixto, Memória Paulista*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1990, p. 83- 122.

SILVA, Dalmo de Oliveira Souza e. Abaporu e a "invenção" da arte brasileira, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. *Anais do 26o Encontro da Anpap*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 533-544.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo Social. Revista de Sociologia da USP*, v. 17, n. 1, 2005, p. 343-366. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ts/v17n1/v17n1a14>. Acesso em 03 jul. 2018.

VIÉGAS, Rosemari Fagá e VIÉGAS, Jéssica. O atelier, a pintura e o discurso da fotografia no século XIX (algumas pontuações). *Poéticas Visuais. Revista do Portal das Poéticas Visuais da Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho"*, FAAC/UNESP, vol. 7, n. 1, 2016, p. 29-36.

ZÍLIO, Carlos. As batalhas de Araújo Porto Alegre. *Ars*. São Paulo. Ano 13, n. 26., p. 101-111. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/106069/104720>. Acesso em 04 jul. 2018.