

A CONSTRUÇÃO METODOLÓGICA DO OLHAR SOCIOLÓGICO NA ARTE:

GUSTAV KLIMT E ANITA MALFATTI

“Deitei-me embaixo dos dormentes e esperei o trem passar por cima de mim. (...) O barulho ensurdecedor, a deslocação de ar, a temperatura asfixiante deram-me uma impressão de delírio e de loucura. E eu via cores, cores e cores riscando o espaço, cores que eu desejaria fixar para sempre na retina assombrada. Foi a revelação: voltei decidida a me dedicar à pintura.”¹

Resumo: O trabalho pretende realizar uma análise do olhar sociológico sobre as produções artísticas, superando noções de genialidade e abstração da arte. A proposta é verificar a construção metodológica do olhar sociológico na arte a partir dos dois polos, – internalista e externalista – entendendo como eles se concretizam na análise, usando como exemplos empíricos, as interpretações de Sergio Miceli e Schorske, sobre Anita Malfatti e Gustav Klimt respectivamente. Nesse sentido, o texto irá evidenciar as relações sociais, históricas, culturais, e de negociação dentro do campo artístico que estão por trás das escolhas dos artistas e representam a contribuição da Sociologia.

Abstract: *The work intends to carry out an analysis of the sociological view on the artistic productions, surpassing notions of genius and abstraction of art. The proposal is to verify the methodological construction of the sociological view in art from the two poles, – internalist and externalist – understanding how they work, using as empirical examples the interpretations of Sergio Miceli and Schorske, on Anita Malfatti and Gustav Klimt respectively. In this sense, the text will highlight the social, cultural, and negotiation relations within the artistic field that are behind the choices of artists and represent the contribution of Sociology.*

INTRODUÇÃO

Inicialmente, é oportuno detalhar o campo da Sociologia da Arte, o qual este trabalho está incluído, retomando sua construção, trajetória e momento atual (estado da arte). A tarefa é difícil e resgata inúmeras controvérsias e correntes da área, entretanto, será apresentada de maneira simples com o intuito de situar o leitor brevemente. A Sociologia da Arte é uma subdisciplina da Sociologia que analisa a arte – literatura, música, teatro e pintura – como um fenômeno social, ou seja, como uma categoria cultural produzida em sociedade, na qual práticas pertinentes à produção, distribuição e consumo acontecem e interagem. Apesar de “arte” e “cultura” serem temas centrais dos escritos mais antigos da Europa, foi na década de 1960, que começou um movimento para estabelecer a Sociologia da Arte como um subcampo da Sociologia na França, na qual, historicamente, recebeu maiores contribuições² (QUEMIN, 2017). Paralelamente, vale pontuar a corren-

te teórica da Sociologia da Arte na Alemanha, que teve desenvolvimento, principalmente, com a perspectiva marxista, através da escola de Frankfurt com Max Horkheimer (1895 – 1973), Walter Benjamin (1892 – 1940), Theodor W. Adorno (1903 – 1969) e Jürgen Habermas (nascido em 1929).

Mais tarde, na década de 1980, ainda na França, aconteceu a institucionalização da disciplina – com sua inserção em centros universitários, congressos e publicações do gênero. Além disso, uma preocupação social e política com a cultura e as artes acabou por influenciar também outras tradições nacionais como nos Estados Unidos³. Atualmente, emergem temas importantes e apropriados para análise sociológica da arte, tais como classe social, raça, etnia, gênero, política e economia ancoradas na dimensão prática e do consumo dos produtos culturais, o que mostra a abrangência da Sociologia da Arte e sua relevância para o campo geral da disciplina (QUEMIN, 2017).

Sofia Guimarães

Campos

Graduada em Sociologia pela Universidade de Brasília (UnB).

Contato

<sofiagcampos15@gmail.com>

Palavras-chave:

Arte; Campo da Arte; Construção Metodológica; Anita Malfatti; Gustav Klimt.

Keywords:

Art; Artistic Field; Methodological Construction; Anita Malfatti; Gustav Klimt.

1 Depoimento a Luís Martins, “Em São Paulo, com Anita Malfatti”, Vamos ler!, Rio de Janeiro, 28 de dezembro de 1939, p.35.

2 O primeiro livro associando arte e sociologia foi do francês Jean-Marie Guyau, “Art from a Sociological Perspective” (1889). Pierre Bourdieu e Alain Darbel’s publicaram o trabalho “The Love of Art” em 1966 e, em 1967, Raymonde Moulin fez a primeira publicação de “The French Art Market”, decisivo na institucionalização da sociologia da arte (QUEMIN, 2017).

3 Alguns exemplos são: Vera Zolberg, Priscilla Ferguson, and Diana Crane e Howard S.Becker.

Este trabalho parte de uma curiosidade inicial, a qual suscitou o interesse na área: como ocorre o entendimento da produção artística dentro das ciências sociais. Assim sendo, é nesse lugar que o artigo se situa: na dimensão da produção da arte. Se para muitos parece nítido o olhar sociológico sobre uma pintura, um livro, uma música ou um filme, em algum momento, nem todos/as irão compreender. Ademais, aquelas pessoas que vão visitar centros culturais ou buscam *online* qualquer coisa de seu interesse artístico, podem também não saber da grandiosidade do universo por trás de uma pintura, por exemplo. E é sobre isso que o trabalho pretende tratar, como já diz o título, da construção metodológica da análise de quadros. O exemplo empírico, para melhor elucidar as questões, será dado à luz do pintor Gustav Klimt com a análise de Schorske em “Viena fim-de-siecle política e cultura” (1988); e da artista brasileira Anita Malfatti sob a interpretação de Sérgio Miceli no livro “Nacional Estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo” (2003).

O objetivo é desenvolver uma estratégia de orientação para visualizar uma obra com o olhar sociológico. O debate entre duas atitudes filosóficas sobre a relação entre arte e sociedade trata de um lado a “arte pela arte”, afirmando que a estética da obra é o que importa, excluindo as circunstâncias históricas; e por outro lado defende a “arte engajada”, na qual a mensagem/conteúdo transmitidos pela obra é central, sendo necessária uma posição crítica do artista para “conscientizar” o público. Nesse sentido, a primeira dimensão é, na maioria das vezes, absorvida pelo senso comum e introduz uma noção de arte como o produto do ápice da expressão de alguém, referindo-se aos meandros da alma e da genialidade do artista.

No presente artigo, a pretensão é expor a existência de elementos e contextos que dão suporte para aquele artista produzir o que produz, situando, então, princípios fundamentais da análise sociológica da arte: as relações sociais de grupo, condição social, étnica, econômica, educacional, estilo de vida, hábitos e atitudes. Segundo Antônio Candido (1995), só podemos entender a integridade de uma obra quando fundimos “texto” e “contexto” numa interpretação dialética. A arte, então, será um objeto de estudo como qualquer outro dentro das Ciências Sociais, que será esmiuçado e des-sencantado.

Quem estuda arte? O historiador da arte ou o sociólogo? O que é necessário para o estudo da arte? Os historiadores da arte são aqueles que comumente possuem um conhecimento técnico sobre o mundo da arte, fazendo, assim, associações internas. A chamada análise internalista compreende as referências do artista, as escolas vinculadas, as formas pinceladas, o uso das cores, do desenho e as características dos traços. Outros estão mais interessados no contexto social, por exemplo, os sociólogos ou os historiadores sociais da arte. A chamada análise externalista foca nas relações sócio-históricas de negociação do campo da arte, do mercado, nas experiências pessoais dos artistas, e a ligação de todos os elementos com o quadro.

Carl Emil Schorske era um historiador. Já Sérgio Miceli é sociólogo da arte. Contudo, as duas formas de interpretação – internalista e externalista – andam juntas, em algum grau, nas análises dos autores presentes, sendo o núcleo de uma interpretação bem sucedida de uma produção artística, a qual queremos expor como referência. A tarefa não é simples e exige esforços dos dois lados para colocá-la em prática, pois os campos são especializados e a interdisciplinaridade torna-se arduosa, quando adentrar em uma área desconhecida, pressupõe aprofundar em detalhes, cânones e discussões técnicas do conhecimento.

Assim, do mesmo modo que em “A Pintura da Vida Moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores” (1988) do historiador da arte Clark, a metodologia aqui usada, e também um dos recursos de Sergio Miceli e Schorske, é/foi dar espaço para as expressões do campo. Ou seja, interpretar os relatos, opiniões e críticas sobre a produção cultural aos olhos dos contemporâneos da época. Faz-se, assim, pois, diferente de um olhar que traz uma bagagem intelectual, as fontes anunciam o contexto e, mais ainda, dão margem para demonstrar uma interpretação escondida internamente na obra que só trans- parece ao convocar tais fontes. Desaguar em um olhar sociológico propriamente dito depende das referências, isto é, erudição do pesquisador sobre aquele campo que estuda, buscando fontes variadas, as quais dão respostas para as escolhas das obras. Por certo, este trabalho usará as fontes que os autores de cada análise trouxeram e algumas adicionais advindas das leituras complementares da autora do artigo.

APRESENTAÇÃO

No capítulo do livro de Carl Emil Schorske denominado "Gustav Klimt: Pintura e Crise do Ego Liberal" (1988), a leitura nos mostra, através da história do líder do Movimento de Secessão, a crise na cultura da época, a busca de uma nova identidade por parte dos artistas e consequentemente as questões ideológicas e políticas contida nas obras. Na seção "Anita Malfatti" do livro "Nacional Estrangeiro" (2003) de Sérgio Micelli, outro exemplo nos salta aos olhos, agora no início do século XX no Brasil. É possível acompanhar, através das evidências presentes nas obras do modernismo paulista, aspectos das experiências da artista, sua relação com os mestres das vanguardas da Europa, seu lugar no ambiente dos modernistas brasileiros e, sobretudo, sua condição de imigrante e mulher⁴.

Dessa maneira, os quadros que serão aqui analisadas são mais que uma expressão da genialidade e talento de uma pessoa. Na verdade, são marcados por escolhas, negociações e, também, uma identidade pessoal que não é flutuante, pois está situada em um determinado tempo, espaço, condição social, de gênero e étnica-cultural.

ANÁLISE

Anita, como diz no texto, era filha de imigrantes, que se instalaram na região de Campinas (SP) e foram logo adentrando a rede de negócios por possuírem alta qualificação profissional. Irremediavelmente, nasceu com uma deficiência na mão direita. Tais circunstâncias são capazes de serem percebidas em suas obras de alguma maneira: nas imagens deformadas, cores sobrepostas, personagens e posturas retratados em tela são significadas externamente. A sessão de quadros da exposição de 1917, após a temporada de estudos nos Estados Unidos⁵, demonstra alguns desses indícios. Por exemplo, em uma sequência de telas com pinturas de mulheres, *A estudante russa* (Fig. I) e *A mulher de cabelos verdes* (Fig. II), a artista representa a mão direita cobrindo a mão esquerda, ou oculta as mãos, ajustando-se ao gigantismo da figura.



Figura I. *A Estudante Russa*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1370/a-estudante-russa>>. Acesso em: 24 de Jun. 2018. Verbete da Enciclopédia.

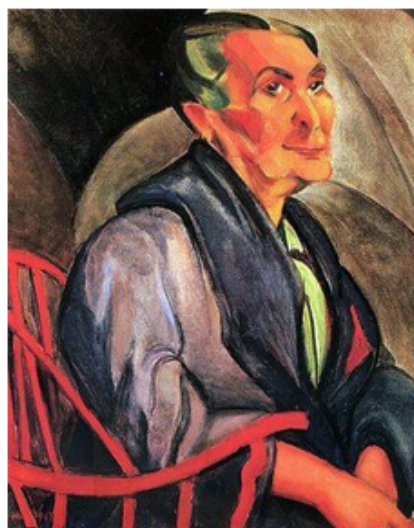


Figura II. *A Mulher de Cabelos Verdes*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2048/a-mulher-de-cabelos-verdes>>. Acesso em: 24 de Jun. 2018. Verbete da Enciclopédia.

Em uma entrevista para Revista Trópico, Sergio Micelli diz:

"O pintor é alguém que depende de toda a sustentação de sua habilidade manual. Para qualquer pessoa, não ter uma mão já é complicado. Para um pintor, é muito pior, pois se trata de uma vivência relacionada ao ofício. E isso é tão lancinante na obra que é perceptível em tudo. E não apenas porque, figurativamente, existe uma espécie de simbolismo da ausência da mão. Mas também porque a própria forma da deformação plástica que

4 As duas histórias se encontram, indiretamente, em um fato interessante de se pontuar. Anita Malfatti embarcou para estudar na Alemanha em 1910, quando o país era palco da vanguarda nas artes plásticas, após as "Secessões" de Viena - liderada por Klimt aqui estudado - e de Berlim. O expressionismo era uma das muitas vertentes que emergiram na nova arte européia, a qual sugerem alguns críticos, está presente na obra da artista (GONÇALVES, 2012).

5 Passou três anos estudando na Alemanha e fez uma primeira exposição individual em São Paulo no ano de 1914, e depois 1915-6 foi estudar nos EUA (MICELLI, 2003).

6 Acessada em 18 / 03 / 2019: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1662,1sh>>.

ela empreende em suas telas tem a ver com a ausência da mão. Se você olhar as torções e todas as sugestões de torção anatômica, mesmo de figuras que parecem retas, como "O Japonês", é incrível. Todas as figuras que parecem plácidas têm uma tensão anatômica interna que tem muito a ver com o interesse plástico da solução" (Entrevista de Sérgio Micelli concedida a Flávio Moura)⁶.

Em outras obras, Anita deixa evidente a opção em retratar "companheiros" de sua condição social [os imigrantes], como em *O homem amarelo* (Fig. III) e *O Japonês* (Fig. IV). Todos os quadros citados revelam a marca autoral de Anita, também, bem explicitado na entrevista de Micelli. São essas características manifestas que se tornaram alvo de famosas críticas do escritor Monteiro Lobato:

"A repulsa enunciada por Lobato incidu, não por acaso, justamente naqueles trabalhos mais intrigantes, por conta do incômodo que deviam suscitar, derivado dessa confluência entre uma resolução plástica enfaticamente desestabilizadora, antimimética, (...). O que teria perturbado, acima de tudo, fora a petulância de dar feição expressiva individuada a personagens que ainda lhe pareciam em fase de provação, ou, melhor, socialmente ilegítimos, inadequados e impróprios ao trabalho artístico." (MICELLI, 2003, p. 111).



Figura III. *O Homem Amarelo.* In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2054/o-homem-amarelo>>. Acesso em: 24 de Jun. 2018. Verbete da Enciclopédia.



Figura IV. *O Japonês.* In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2052/o-japones>>. Acesso em: 24 de Jun. 2018. Verbete da Enciclopédia.

Aqui, através da crítica mencionada no livro, referente ao texto "Paranóia ou Mistificação?" publicado no jornal O Estado de S. Paulo em 20 de dezembro de 1917, é possível apreender e verificar por meio das duas fontes (pesquisador e contemporâneo da época) o estilo e a seleção de figuras presentes nas pinturas da artista. Além de se opor ao estilo moderno, alegando a importação ao invés de assegurar uma autenticidade da arte brasileira, Monteiro tinha grande preocupação com a identidade nacional, buscando as raízes brasileiras, seus valores e tradições. Sendo assim, não se interessava pela figura do imigrante, nem pelas experimentações artísticas e estéticas das vanguardas. Com fundamento na crítica apresentada, consegue-se confirmar o estilo único e atípico da artista dentro do contexto da época, além da escolha da presença dos imigrantes nas telas.

Em outro trecho, escreve Marcos Augusto:

"A sra. Renata Crespi, por exemplo. Filha de empresário italiano Rodolfo Crespi (...), estava ali no saguão, diante daquelas "deformações" coloridas, sem saber direito o que pensar. A seu lado, fazendo-se de guia, um atencioso Menotti del Picchia. "Não estaria torto aquele retrato?" perguntou-lhe a amiga. O escritor refletiu alguns instantes e respondeu com bom humor: o quadro - disse ele - fora realizado sob os efeitos do famigerado terremoto de final de janeiro. Essa a

razão de seu estilo um tanto trepidante, que ressaltava o caráter “dinâmico” da pintura.” O senhor está brincando”, duvidou a senhora. “Não”, garantiu ele – e insistiu na história da “dinamização” que o artista moderno pretendia imprimir em suas criações.⁷ (GONÇALVES, 2012, p. 39 e 40).

O jornalista faz menção ao *vernissage* do início da Semana de 22, onde houve a exposição de um conjunto de gravuras, desenhos e pastéis de Anita – inclusive os mencionados acima. É possível perceber através da citação, mesmo depois de cinco anos das críticas de Monteiro, como o nome da artista ainda estava vinculado às “aberrações” da arte moderna e eram objetos de atenção e fascínio nas exposições. Desse modo, o episódio afirma e reforça o sentimento comum envolta dos quadros: a incompreensão. As opiniões demonstram algo sobre as obras. Não somente uma narrativa especializada sobre o estilo da arte – que a explica –, mas são também vestígios da época que darão amparo às escolhas futuras da artista. Constituem, então, a solução do indecifrável da obra – na verdade, decifrável.

Igualmente, Schorske (1998) usa do recurso de expor os relatos dos autores da sua época para a análise das produções artísticas. No caso, apresenta a disputa entre críticos e defensores de Klimt, que debatem questões internas da obra “*Filosofia*” (Figura V) baseados em pressupostos ideológicos de filósofos e historiadores em um campo em disputa. Gustav Klimt, aos catorze anos estudou na Escola de Artes e Ofícios, onde adquiriu a técnica e erudição em história da arte e desenho. Quando formou na escola, o programa Ringstrasse de construção monumental estava em sua fase final e o pintor, entre 1886 e 1888 realizou uma série de pinturas para forro decorativas na Grande escadaria do Burgtheater. O empreendimento deu a Klimt o Prêmio do Imperador em 1890, levando-o para a celebridade. Já em 1891, o pintor decorou o Museu de História da Arte com uma série de figuras femininas. Ao mesmo tempo, neste período, a Áustria liberal vinha se enfraquecendo e uma “revolta edípica coletiva” foi se generalizando. Logo, Viena era um caldeirão de novas ideias intelectuais, como por exemplo, Freud e sua ciência psicanalítica e Wittgenstein e o positivismo lógico⁸.

Neste cenário, floresceu, em 1897, na cidade

de Viena, o Movimento da Secessão. Fundado por Gustav Klimt, com a participação de literatos e pessoas da política liberal de esquerda, o traço mais marcante dos princípios secessionista era a ideia de “rompimento com seus pais”, ou seja, tinham a intenção de emergir com um novo estilo em oposição ao classicismo acadêmico. Nas obras de Klimt realizadas durante o período mencionado, Schorske (1988) observa a energia criativa do pintor na sua busca experimental por uma nova mensagem e linguagem, explorando símbolos clássicos como metáforas para aprofundar-se na vida instintiva e sexual⁹.

Em resumo, o autor descreve:

“Nos anos 1890, a própria natureza da realidade se tornou problemática para Klimt. Ele não sabia se a procurava no físico ou no metafísico, na carne ou no espírito. Essas categorias tradicionais vinham perdendo sua clareza e independência. A crise do ego liberal veio se concentrar na indeterminação das fronteiras entre elas. Nas representações constantemente mutáveis do espaço e substância de Klimt – da solidez naturalista, passando pela fluidez impressionista, ao estático abstrato e geométrico –, podemos ver um tateamento em busca de orientação num mundo sem coordenadas seguras” (SCHORSKE, 1988, p. 218 e 219).

A propósito, o escritor austríaco modernista Peter Altenberg também relatou sobre Klimt: “você é ao mesmo tempo pintor de visão e filósofo moderno, poeta, totalmente moderno. Quando você pinta, subitamente se transforma, como num conto de fadas, no homem mais moderno, que não é, talvez na vida cotidiana” (SCHORSKE, 1988, p. 218). Os trechos sugerem uma explicação psicologizada e enigmática do estilo de Klimt. Quando se lê os textos é difícil compreender onde está os elementos internos da pintura e quais são os externos a ela. Porém, é esta relação imbricada que perpassa a análise de Schorske a respeito das produções do artista que geraram polêmicas e podem ser consideradas símbolos da fase e do estilo questionador de Klimt.

Em 1894, quando o Ministério da Cultura convidou Klimt para representar três pinturas para forro no salão nobre da Universidade de Viena, o pintor tinha acabado de se destacar como decorador da Ringstrasse e a universi-

7 Menotti del Picchia, depoimento prestado ao Museu da Imagem do Som de SP por ocasião dos preparativos para as comemorações dos cinquenta anos da Semana, ano 1971-72. Participaram dessas gravações outros veteranos da Semana, como Di Cavalcanti, Renato Almeida, Guiomar Novaes, além de Tarsila do Amaral.

8 Em todos os campos, o nome genérico escolhido pelos membros dos movimentos era *Die Jungen*, que traduzido, significa Os Jovens (SCHORSKE, 1988).

9 No livro de Schorske é possível verificar as características estéticas da trajetória de Klimt, quando o autor faz a descrição de obras como *Schubert ao Piano* (1899), *Música* (1898) e *Sangue de Peixe* (1898). No artigo, não serão exploradas, mas vale ressaltar a importância das mesmas na marca autoral do pintor.

dade seria um dos últimos prédios do projeto. Porém, a encomenda foi concretizada nos anos de 1898 a 1904, quando o artista já estava vinculado à Secessão. O tema das pinturas era “O triunfo da luz sobre as trevas” e deveriam ser executadas quatro telas referentes a quatro faculdades; Klimt faria três: “Filosofia”, “Medicina”, e “Jurisprudência”. Em 1900, apresentou a primeira obra, foi quando desencadeou uma profunda discussão (SCHORSKE, 1988).

Em “Filosofia” (Fig. V), Klimt:

“(...) nos apresenta o mundo como se o estivessemos vendo do fundo da platéia, um theatrum mundi na tradição barroca. Mas, enquanto o theatrum mundi barroco era nitidamente estratificado em Céu, Terra e Inferno, agora a Terra parece desaparecer, dissolvida num fusão das duas outras esferas. Os corpos confundidos da humanidade sofredora arrastam-se lentamente, suspensos a esmo num vazio viscoso. Da escuridão cósmica – as estrelas estão atrás, muito distante – assoma cegamente uma densa e sonolenta Esfinge, ela mesma apenas uma condensação de espaço atomizada. Somente o rosto na parte inferior da pintura sugere, sua luminosidade, a existência de uma mente consciente. Das Wissen, nome da figura no catálogo, está entre as luzes do palco, como um ponto virado para nós, o público, como que para nos assoprar a deixa dentro do drama cósmico” (SCHORSKE, 1988, p. 219).



Figura V. *Filosofia*. Disponível em: <<http://artemazeh.blogspot.com/search/label/Gustav%20Klimt>>. Acesso em: 24 de Jun. 2018.

Pelas breves citações de Schorske junto à observação da figura acima, pode-se confirmar a marca autoral de Klimt e visualizar uma pintura conturbada que insinua, segundo o autor do livro, influências filosóficas e uma visão de mundo psicologizada. Klimt sugere-se, “bebeu da fonte” de Schopenhauer e Nietzsche, já que circulava em um ambiente onde tais ideias eram difundidas. O fato é que os professores da universidade teriam outra visão para a representação da filosofia e da ideia iluminista de “O triunfo da luz sobre as trevas”. O imaginário social da época pregava o erudito, a visão do domínio da natureza e da vida humana. Enquanto isso, Klimt retratava “uma natureza enigmática onipotente” e “sentimentos interiores do homem impotente nela preso” (SCHORSKE, 1988, p. 224). A metafísica de Klimt ultrapassa os limites da razão e do direito hegemônico à época. Desse modo, oitenta e sete docentes assinaram uma petição contra o painel e solicitaram a sua recusa. A arte torna-se então, uma questão ideológica.

Diziam “(...) que entendiam o significado da pintura de Klimt sobre a Filosofia, embora não conseguissem identificar explicitamente sua visão de mundo schopenhaueriana.” Depois, Schorske aponta:

“Apesar do virtuosismo com que Klimt empregara a cor para criar uma atmosfera apropriada para o seu “fantasma sombrio”, essa qualidade não bastava para compensar o caos de símbolos e a indistinção de formas que, para eles [os professores], revelavam a incoerência do pensamento por trás da pintura” (SCHORSKE, 1988, p. 224).

Dentro do grupo de críticos, no livro é apresentado o filósofo Friedrich Jodl. Descrevendo-o, Schorske (1988) deixa claro que ele era um progressista em várias questões do racionalismo liberal, contudo, não conseguia consentir uma “pintura de simbolismo sombrio e obscuro” (SCHORSKE, 1988, p. 225), já que para ele a filosofia deveria ser representada de maneira racional. Além disso, o ponto central da sua crítica se voltou para a estética, assim não se associava a crítica religiosa, com objeções em relação à nudez – uma espécie de inimigo para quem se dizia progressista –, contra Klimt. En-

tão, seu grupo propôs: “não é ‘contra a arte do nu, nem contra a arte livre que lutamos’, declarou à New Freire Presse, ‘mas contra a arte feia.’” (SCHORSKE, 1988, p. 225).

Desse modo, a defesa veio ao mesmo encontro: “O que é o feio?” foi a pergunta que rodeou os defensores. Franz Wickhoff, líder da defesa de Klimt, lutou por uma causa semelhante, contra o primado da estética clássica na esfera da história da arte. Sobre as críticas a Klimt, Wickhoff coloca:

“Em termos recentes, porém, estudos humanísticos e clássicos tinham imbuído o público de um sentido de primazia, se não superioridade, da arte clássica. Assim surgira uma antítese entre o público orientado para o passado e o artista em contínuo avanço. Nos tempos modernos, disse Wickhoff, as classes cultas, levadas pelos indivíduos de erudição – importantes, mas com “mentes de segunda categoria” –, tinham passado a identificar a beleza com a obra do passado (...). A época atual tem sua própria vida de sentimentos, que o gênio artístico expressa de forma poético-física. Os que julgam feia a arte moderna, insinuou ele ao seu público filosófico, são os que não conseguem encarar a verdade moderna (...). Destacou a figura de Wissen como alguém que irradiava uma luz consoladora, “como uma estrela no céu noturno”, do mundo siderado e opressivo de Klimt” (SCHORSKE, 1988, p. 227).

Aqui, as fontes contemporâneas da época transmitem o contexto social-histórico da disputa em torno da representação simbólica da Filosofia na tela. É, então, notável as estratégias de Gustav Klimt, ao se associar a certas ideias pessoais ligadas aos pressupostos da Secessão para compor suas imagens, desenhos, traços e cores da obra. O resultado são também questões externas, como o racionalismo filosófico, encobertos por questões internas à pintura, no caso, a “falsa” acusação de uma “estética feia”. É este o embate entre duas forças que caracteriza a questão ideológica envolta da tela de Klimt. Duas culturas, dois líderes, e a disputa entre velha ética e a nova estética entrelaçadas em disfarces.

As reações contrárias afetaram emocionalmente Klimt, um misto de raiva e retraindo incorporam a execução, em 1901, da “Jurispru-

dência” (Fig. VI). Schorske joga com as possibilidades do resultado da experiência frustrante em relação à autoridade acadêmica, política e burocrática:

“Conhecemos muito pouco de sua vida pessoal para conseguirmos acompanhar seu desenvolvimento psicológico com provas biográficas claras. O fato de estar nos quarenta anos, quando a crise eclodiu seriamente, pode ter acrescentado alguns ingredientes pessoais privados à sua desgraça pública. O que se pode dizer é somente o que sugere a sua pintura: Klimt passou por um “reembaralhamento do eu”. Isso porque ele criou uma arte de cólera e agressão alegorizada que dissolveu seu estilo orgânico anterior (...). Na terceira e última pintura de forro para a universidade, a “Jurisprudência”, Klimt deu a expressão mais veemente à sua cólera” (SCHORSKE, 1988, p. 236).



Figura VI. *Jurisprudência*. Disponível em: <<http://artemazeh.blogspot.com/search/label/Gustav%20Klimt>> Acesso em: 24 de Jun. 2018.

Em um primeiro momento, em seu estudo de composição¹⁰, Klimt imaginou os componentes de “Jurisprudência” (Fig. VI), opostos aos que estavam presentes nas outras duas telas da coleção. A figura da Justiça era “idealizada”, “viva”, “livre de ambiguidades”; o ambiente era “brilhante” e “usava um meio evanescente e im-

¹⁰ Não é possível encontrar imagens do estudo de composição da tela “Jurisprudência” na internet. Mas está presente no livro *Viena fin-de-siècle: Política e Cultura* (1988), página 238.

11 O Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924), Manifesto Nhegaçu Verde Amarelo (1929) e Manifesto Antropofágico (1928).

pressionista para retratar um ideal”. Depois das controvérsias, a Justiça virou uma vítima “indefesa da lei”; ele “inverteu a estrutura e radicalizou a iconografia”; o espaço toma um foco “infernal, subterrâneo”. (SCHORSKE, 1988). Além disso, a tela é a única das três que tem uma figura masculina central – “(...) a vítima envelhecida sofre um castigo particularmente apropriado ao crime edípico: a castração, a redução à impotência” (ibidem, p. 242) –, o que o autor entende como a expressão de um sentimento do ego frustrado, a culpa. Ou seja, Klimt internalizou a rejeição de sua missão artística como culpa pessoal, já que não liberou a vida instintiva da cultura da lei.

O peso da experiência pessoal do artista e os desdobramentos das opiniões dos seus contemporâneos – além de outras consequências políticas que não cabem no desenvolvimento do artigo – foi notório nas escolhas posteriores de Gustav Klimt quando o autor renuncia a pintura filosófica e alegórica e deixa de ser um importante artista público que exibia suas verdades a sociedade, para recolher-se à esfera privada com pinturas de retratos e arte decorativa. Em 1908 – depois de cinco anos sem expor em Viena –, na mostra denominada *Kunstschau*, Klimt fez um discurso, o qual se sugere, o pintor reclama pela arte “sem conteúdo”:

“Klimt deplorou pesarosamente que “a vida pública estava predominantemente preocupada com assuntos econômicos e políticos”. Assim, os artistas não poderiam alcançar as pessoas pela via preferível da “execução das tarefas artísticas públicas”, mas tinham de se resignar ao meio da exposição, “o único caminho que se mantém aberto para nós” (SCHORSKE, 1988, p. 257). Assim, o autor conclui: “Ele tinha passado irreversivelmente do reino da história, do tempo e da luta para o reino da abstração estética e resignação social.” (SCHORSKE, 1988, p. 262).

O fato de as críticas e disputas políticas promoverem mudanças na obra de Klimt, também sucedeu com Anita. A questão “velho/novo” em Gustav Klimt se assemelha – e transfigura-se para a questão “acadêmico/moderno” – ao contexto brasileiro onde encontravam-se Anita e os gostos estéticos entre os mecenas e os modernistas. Estes últimos – é possível observar através dos manifestos que

inauguraram o movimento¹¹ – tinham uma postura “anti-intelectulista” e “antirracionalista”, à medida que valorizavam a cultura do senso comum em oposição à vida erudita – convergindo para valorização do “primitivo”. Além disso, de modo geral, os modernistas valorizavam a cultura nacional contra a cultura importada. Contudo, considerando uma interpretação sucinta, o Modernismo tende para uma síntese entre Brasil e “civilização europeia”, pois, ao mesmo tempo em que criticam elementos inadequados que baseiam nossa realidade, buscam ajustar modelos europeus às especificidades brasileiras e exaltam o Brasil como modelo de exportação.

Vale pontuar que, no livro, Micelli (2003) já deixa claro em seu título que o “nacional” está interligado com o “estrangeiro”, sendo este um elemento fundamental na hora da análise. Anita, com várias bolsas de estudo em outros países e inserida em um movimento brasileiro na busca de um ideal nacionalista, não obstante, dispõe de um repertório adquirido na convivência com vanguardas europeias. Entretanto, tais referências foram mais evidentes, segundo o raciocínio de Micelli (2003), no final da carreira de Anita, no processo de retrocesso após a já citada crítica de Monteiro Lobato. Então, além da negociação do mercado, das referências europeias – dimensão externa –, a experiência pessoal de receber importantes críticas desencadearam uma transformação da artista, muito bem construída no livro e evidente através dos traços nas suas obras.

Em 1923, Anita foi a Paris contemplada pela bolsa de estudos do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo. Em cinco anos de pensionato, Micelli (2003) registra um retrocesso na carreira da artista para um retraimento ao universo mais íntimo e de dificuldades existenciais. Anita passou a se concentrar em quadros de figuras femininas situadas no ambiente doméstico e, por vezes, se dedicando a padrões decorativos. Micelli (2003) nota nos quadros desse período e principalmente em *Interior de Mônaco* (Fig. VII) recursos semelhantes ao artista Matisse. Entretanto, o que mais chama atenção na mudança estética de Anita é o retrato de *Baby de Almeida* (Fig. VIII), o qual tem como referência Kissing Marie Laurencin e o retratista Kees Van Dongen. Tal fato confirma a ruptura com a “invenção arrebatadora” da primeira exposição de retratos da artista (Fig. I, II, III, IV), que concede lugar a “realces expressivos e o tratamento cromático às exigências de verossimilhança”

(MICELI, 2003, p. 123).

Portanto, Sérgio Miceli (2003, p. 123) termina o capítulo:

“A marca autoral de Anita tem a ver, sobretudo, com suas dificuldades de assumir sua plenitude afetiva como mulher, em parte por conta de suas condições de imigrante, que a condenam ao celibato, em parte por força da postura defensiva que se viu impelida a adotar em virtude da mão defeituosa. Decerto assustada pela repercussão inesperada de seus trabalhos, o estágio final do treinamento europeu a ajuda a baixar a voltagem de suas ambições artísticas.”



Figura VII. *Interior de Mônaco.* In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1382/interior-de-monaco>>. Acesso em: 24 de Jun. 2018. Verbete da Enciclopédia.

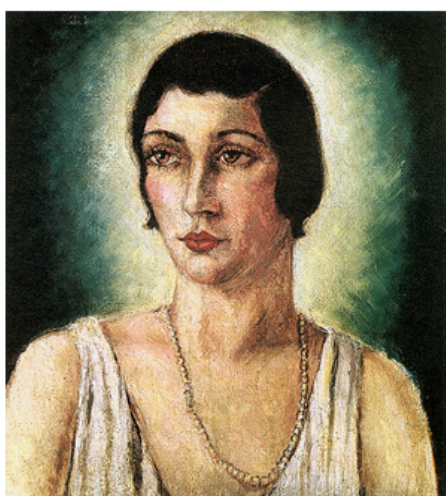


Figura VIII. *Baby de Almeida.* In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2058/baby-de-almeida>>. Acesso em: 24 de Jun. 2018. Verbete da Enciclopédia.

CONCLUSÃO

Os modernistas se opunham a um suposto “atraso” da criatividade brasileira, ou seja, o “velho/acadêmico” em oposição ao “novo/moderno”, presente também na busca de identidade do movimento de Secessão liderado por Klimt. Em ambos, as preocupações da época, eram o esforço de superação de um passado e a adequação de padrões estéticos diferentes que provocam o estranhamento, expandindo, assim, a discussão para o espectro ideológico. Estes elementos contam fundamentalmente nas negociações do campo artístico e, portanto, nas interpretações das produções elaboradas.

Após os exemplos dados e esmiuçados, é possível perceber que ambos os autores utilizam alguns recursos semelhantes para construir a análise sociológica da arte, trazendo elementos como relações pessoais e de negociação dentro do campo da arte vinculado ao contexto da época. A demonstração desses recursos evidencia um tipo de metodologia usada para convergir o interno e o externo que engloba o necessário para uma boa interpretação do objeto “arte”. Nessa lógica, tal olhar sociológico sobre as obras de arte aqui expostas relaciona-se com o conceito de “campo” e a oposição entre análise interna e externa presente no livro de Bourdieu, “Os Usos sociais da Ciência: Por uma Sociologia Clínica do Campo Científico” (2004).

O autor entende a arte – e as demais produções culturais, como Filosofia, História, Literatura, Ciência, etc. – como um objeto de análise com pretensão científica, demarcada pelo antagonismo entre as interpretações internas e externas. Entretanto, Bourdieu vai superar os dois polos ao indicar que não basta relacionar diretamente o conteúdo com o contexto social – o que denomina “erro do curto-circuito” – entre ambos existe um universo intermediário: o campo. Este é um espaço no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte. É um mundo social como os outros e palco de relações objetivas. É essa “racionalidade” do campo que foi analisada no trabalho, usando referências de historiadores e sociólogos da arte, mas também de jornalistas e fontes que relataram as dinâmicas do campo artístico das respectivas épocas.

Antônio Cândido, referência central na Sociologia da Literatura, trata da questão “obra”

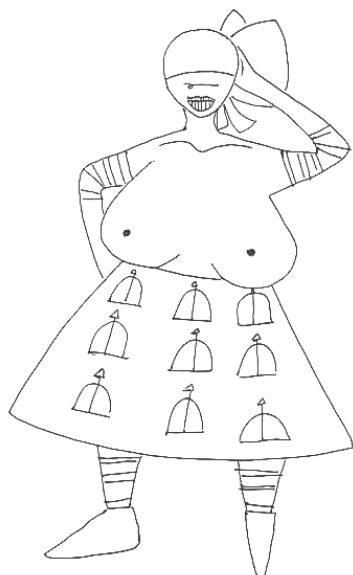
versus “condicionamento social” na primeira parte do seu livro “Literatura e Sociedade” (1995), quando reflete sobre a dimensão externa como aspecto importante para construção de uma estrutura interna de um produto cultural. Assim, o social não é causa, mas o que interessa é certificar-se que fatores externos atuam na organização e constituição do essencial na obra, ou seja, são agentes da estrutura. O resultado, segundo ele, é que a interpretação estética assimila a dimensão social como fator da arte: “(...) o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica.” (CÂNDIDO, 1995, p. 16).

Assim, é uma questão metodológica que o presente artigo intenta evidenciar e solucionar, não apenas trazendo e associando questão internas com externas (e vice-versa), mas mos-

trando como esta dualidade se coloca dentro do campo artístico, no interior das negociações, entrelaçamentos e relações que envolvem a arte e seus representantes (artistas e críticos). Desmistificando o incompreensível da obra e a excepcionalidade do artista, é possível conduzir a discussão para a dimensão do real, onde as coisas acontecem. A posição social, as condições sociais, o momento histórico dentro do campo, as referências acadêmicas preponderantes, cada elemento se intercala nas obras. Dentro da produção artística, a Ciências Sociais têm papel central no entendimento dos produtos, aos quais se tem acesso. Apoiado em Clark, Schorske e Micelli, o trabalho transcorreu o caminho para a construção de um olhar sociológico, para melhor ilustrar, aos interessados na área, as ferramentas existentes para análise.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, Pierre. (2003), *Os Usos sociais da Ciência: Por uma Sociologia Clínica do Campo Científico*. São Paulo, Unesp.
- BOURDIEU, Pierre. (1996), *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Tradução de Mariza Corrêa. 4ª Edição, Campinas, Papyrus.
- CÂNDIDO, Antônio. (1995), *Literatura e sociedade*. Ed: Ouro sobre Azul.
- CHIARELLI, Tadeu. (1995), *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo, EDUSP.
- CLARK, Timothy James. (2004), *A Pintura da Vida Moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo, Companhia das Letras.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. (2012), *1922: A semana Que Não Terminou*. São Paulo, Companhia das Letras.
- MICELI, Sérgio. (2003), *Nacional Estrangeiro: História Social e Cultural do Modernismo Artístico em São Paulo*. São Paulo, Companhia das Letras.
- QUEMIN, Alain. (2017), “The Sociology of Art”. in K. O. Korgen (ed), *The Cambridge Handbook of Sociology*, v. 2, Cambridge University Press.
- SCHORSKE, Carl Emil. (1988), *Viena fin-de-siecle: Política e Cultura*. São Paulo, Companhia das Letras.



Recebido em 10 de novembro de 2018

Aprovado em 24 de abril de 2019