


Ismael Nery e o uso da Vanguarda no modernismo brasileiro

Esaú Brilhante do Nascimento¹

 0009-0003-6244-6139

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 18, 2024. **Atas do XVIII Encontro de História da Arte.** Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 18, 2024.

DOI: 10.20396/eha.18.2024.11802

Resumo

O objetivo desse artigo é através de um recorte na obra de Ismael Nery, um dos principais nomes do uso das vanguardas no modernismo brasileiro, apresentar uma resposta ao uso das vanguardas por parte do artista. Para isso partiremos analisar formal de duas obras de Nery com componentes vanguardistas na concepção, e com a utilização da teoria Vanguarda de Peter Bürguer e da teoria da alegoria de Walter Benjamin, buscaremos compreender seus elementos. E dessa forma, chegar a conclusão da instrumentalização das Vanguardas históricas, fundamental para o estabelecimento desse primeiro modernismo.

Palavras-chave: Ismael Nery. Vanguarda. Modernismo brasileiro.

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (USP). Financiado pela CAPES. Contato: esaubrilhante@usp.br. À Isa, Lorena, Bia, Veronica, Ari, Iara.

Introdução

Se nascemos modernos como aponta Mário Pedrosa, a arte moderna no Brasil sempre foi uma busca por saber quem somos, essa busca pela identidade já muito salientada como diferencial do nosso modernismo, e como nos aponta a historiadora da arte Annateresa Fabris, exige uma necessidade de historicizar os discursos sobre o modernismo e seu autores, sobre tudo no Brasil onde modernização e modernismo forma duas chaves dialéticas para a compreensão das obras e dos fenômenos artísticos aqui desenvolvidos². Assim, pensar a produção modernista em sua tensão com o processo de modernização brasileiro, ainda é um desafio presente para compreender as obras e autores, que posteriormente foram canonizados nos discursos hegemônicos sobre o modernismo. Um dos principais debates do modernismo brasileiro foi sua relação com as chamadas vanguardas históricas, concomitantes ao estabelecimento dos primeiros discursos modernistas nos anos 20. Mesmo estudos como de Tadeu Chiarelli, apontem para uma relação maior com a figuração, muito mais próximo ao realismo do século XIX ou o chamado “retorno a ordem” no século XX³, é inegável que nesse primeiro momento do modernismo alguns artistas entaleceram relações diferentes com as vanguardas, artistas como Cícero Dias, Flávio Carvalho e Ismael Nery.

Ismael Nery ocupa um lugar singular na produção artística brasileira no começo do século vinte. Com uma produção marcada por experimentações formais, afastamento de qualquer alinhamento estilístico coletivo, e uma busca por resolver questões formalistas e filosóficas, negando o próprio adjetivo de artistas, suas produções podem ser melhor apresentada como uma “exercício” artístico que englobam diferentes prismas: pintura, desenho, poesia, indo de acordo com suas inquietações imediatas em relação a linguagem que melhor o contemplava. Logo, muitas investigações ainda precisam ser feitas sobre essa atitude do pintor paraense, que devido a suas particularidades e morte precoce, teve sua obra inserida no mercado de arte moderna consolidada no contexto pós-guerra, e com isso uma interpretação de “artista moderno exemplar”, na vasta mitologia moderna já amplamente consolidada na esterilização do projeto modernista do final do século XIX e começo do XX. Assim como inúmeras outras, tal interpretação possui uma tentativa de canonizar nomes para a produção de valor de suas obras. O esforço apreendido aqui é a busca de uma compreensão de sua relação com a vanguarda, a partir

² FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. 2. ed. rev. Porto Alegre: Zouk, 2010. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

³ CHIARELLI, Tadeu. **Um modernismo que Veio Depois**: arte no Brasil na primeira metade do século XX. São Paulo: Alameda, 2012.

de sua própria forma. E dessa forma, encontrar uma das interpretações possíveis que coloquem em movimento novamente a obra desse artista tão peculiar e instigante.

Buscaremos aqui uma análise de duas obra que sintetizam os esforços vanguardistas no artista na pintura a óleo, onde na interpretação de Antônio Bento era uma centralização de seus experimentos plásticos⁴. Para isso, investigaremos o papel das vanguardas históricas em suas obras. Inicialmente, levantando elementos presentes em suas obras e posteriormente buscando interpretá-lo a luz da teoria da vanguarda de Peter Bürger e da teoria da Alegoria de Walter Benjamin, concluindo assim uma resposta para o uso particular das Vanguardas Históricas na obra do pintor.



Figura 1:
Ismael Nery. **Figura**, c. 1927-1928, óleo sobre tela,
105 cm x 69,2 cm. Aquisição MAC USP

A primeiramente levantar algumas questões para pensarmos a partir delas. Em uma relação mais imediata é possível enquadrar o quadro como um retrato, por mais elementos fragmentados e diacrônicos é evidente um caráter figurativo no que tange a representação do corpo. Essa primeira questão nos é muito importante, entendendo que o retrato foi um dos gêneros da pintura ocidental consolidado no classicismo, principalmente no Renascimento com a sacralização da “janela albertiniana”, janela esta que com um pouco de esforço interpretativo pode ser vista aqui, porém, é bem mais forte em outros quadros do pintor, destacados a meia altura a partir do busto da imagem figurativa, aqui apresentada de corpo quase total. Esse elemento, longe de insignificante, aponta a bagagem que

⁴ BENTO, Antonio. **Ismael Nery**. São Paulo: Gráficas Brunner, 1973.

Ismael Nery possuía sobre o conhecimento da História da pintura, principalmente seu gosto pela pintura italiana. Porém, é a partir disso que seus outros elementos se destacam e de certa forma se contrapõem. Há um certo conflito com a tradição evidente na forma apresentada, primeiro ao fundo, ao invés do uso da perspectiva potencializando o mundo “dentro da janela” que continua e vem até o olho do observador, adentrando até as bordas da tela em uma unidade e continuidade com o mundo fora do quadro, existe um bloqueio na expressão de formas cubistas que salientam o plano onde a pintura é feita, trazendo a visão para a evidência do traço feito sobre a tela, na forma de um choque ou obstrução que na interpretação de alguns historiadores da arte como T.J. Clark⁵ onde a característica do modernismo consiste nessa evidência do plano de trabalho, introduz um jogo de olhares para a própria pintura, não um mundo ilusório simbólico. Essa ruptura com a representação clássica através das formas geométricas tem evidentes intenções cubistas, porém, diferente das manifestações “sintético”, explorar as dimensões ulteriores da realidade interior, ‘analítico’, da fundamentação do objeto em uma nova realidade concreta, muito mais próximo da chamada “sessão ouro”, porém a outra parte do quadro ainda o separava totalmente da imersão cubista.

Existindo essa intenção no jogo de forma ao fundo do plano, voltamos então para o elemento figurativo do quadro, o corpo. Ao passo que o corpo é reconhecido como tal, ele possui uma concepção fragmentária que também não permite um mergulho ilusório em uma forma simbólica, seu desenho se apresenta em uma frontalidade bidimensional, ao passo que pela sua forma segue o traço do artista em sobressaltos dessa corpo, no ventre salientado, referindo a uma gravidez, por onde repousa uma mão demarcada por uma cor em contraste com a maior parte do corpo, que vem da lateral mais obscura até o centro mais harmônico do espaço pictórico. Com isso, existe constantemente um movimento interno da pintura de apresentar um elemento mas não entregá-lo a completude, esse próprio braço negro que vem até o ventre apresenta traços anatômico na forma de ossos, mais degradados? Mas que vem tocar um simbolismo da vida que é o ventre, colocado na centralidade do quadro. Do outro lado, o braço estirado caminha pela cor até a extremidade da mão em um vermelho forte que muito lembra o sangue. As duas oposições estão postas, o lado escuro sombrio e degradado meio escondido que se esgueira até o centro, e o lado rígido e cheio de vida que até se confunde com as linhas curvas e em movimento do fundo.

É na contraposição desses elementos que existe uma harmonia no quadro, quase em uma tríade geométrica, onde o fundo se divide em três, o corpo também e o rosto guarda a mesma forma de

⁵ CLARK, T.J. *A Pintura da vida moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

“proporção”, uma proporção formal diferente da presente no classicismo. Falemos um pouco do rosto, sua divisão em três como mencionado guarda um microcosmo da organicidade da pintura, o rosto em centralidade nos confronta como se perguntasse e apresentasse a própria resposta, um movimento que formalmente o quadro repete, pergunta ao questionar as formas clássicas e responde ao preenche-las com algumas alegorias formais.



Figura 2:
Ismael Nery. **Autorretrato.** 1927.
Óleo sobre tela, 129,00 cm x 84,00 cm.
Coleção Domingos Giobbi, São Paulo/SP.

A pintura agora mais lírica e onírica, muito referenciada para ressaltar as interlocuções de Nery com Chagall, pintor do qual foi amigo em sua estadia na Europa, centraliza mais um vez a figura humana em seu centro, mas porém a divide entre dois universos, entre a cidade do Rio de Janeiro e Paris. Tanto através das cores, inebriantes e quentes, quando da sua oposição espacial na pintura, o quadro estabelece uma tensão, onde o fator onírico e fluido das figuras a altura da cabeça ainda estabelecem um semblante melancólico de um rosto que não sabe seu pertencimento. Na obra é possível ver respingos das fases anteriores de Nery, do primeiro expressionismo, muito influenciado pela fase azul de Picasso, onde a melancolia recebia um trato mais forte, mas também em suas soluções cubistas agora para o corpo, presentes em suas roupas, sem mais uma vez se entregar a totalidade cubista, preservando o que era central, a figura humana.

Mas agora, na pintura de 1927, o que parece definidor para suas exposições de elementos é o surrealismo, que engloba as inquietações tardias do pintor. É essa intenção onírica que permite os vários elementos isolados ganharem corpo e cor na colagem de Nery. O pão de açúcar, as casas, a mulata dançando ao fundo, o desenho da torre Eiffel, parece embalados em curvas sinuosas e dinâmicas igualmente tratadas por um vento, que possivelmente é a imaginação de Nery. Os componentes são sintetizadores de ideia, que aplacavam Nery em suas viagens, sem a figura humana ao centro, a colagem dos elementos poderia encaixar em uma produção sobre os elementos brasileiro, presentes em Tarsila do Amaral. Porém, Nery subjetivava o debate colocando em conflito suas próprias vontades em harmonia no quadro. Se o rosto da figura encontrasse seduzido por duas vozes que quase “surraram” em seu ouvido, o corpo é dividido entre os espaços, de marcados principalmente por zonas de cor, ao passo que a camisa ao centro é branca, representando a neutralidade na tomada de posição.

Até mesmo, a convicção com o uso das vanguardas pode ser interpretado, em Paris, onde Nery se aproxima mas do surrealismo, mas de toda forma sem nunca o assimilar por completo, como apontou Antônio Bento e Jorge Swasz. Esse último, apontou para uma instrumentalização da intenção surrealista, uma atitude recorrente da assimilação latino-americana do movimento francês. As inquietações do próprio autor aparecem no quadro menos como posições manifestas, em seu caráter imediatos, mas plasmadas por seu experimentalismo estético, suas figuras ou suas “imagens de desejo”, para usar um termo de Walter Benjamin, não são o centro de sua exposição, mas fragmentos unidos por suas cores, curvas e colagens.

Agora que expomos rapidamente alguns dos elementos é preciso organizar em pouco a exposição. É possível localizar uma atitude de oposição e afirmação, um vai e vem no quadro. Os elementos são contrapostos mas em uma união na oposição, ou seja, a oposição é pensada a partir do seu oposto. A forma retrato é pensada no contraste com seu desmonte posterior. As cores colocadas nos dois braços, em contraste unidos no centro se completam e podem ser entendidos em seu oposto, o negro com ossos amostra e o vermelho sangue pulsando vida. A apresentação de Nery é fragmentaria pois retira formas de outros reconhecimentos e os alinha em uma unidade formal não reconhecível, mas respeitando uma totalidade interna, que não é simbólica mas alegórica. Nery se utiliza do cubismo sem ser cubista em estrito, e se utiliza do expressionismo da mesma forma. Encontrando um motivo para sua instrumentalização formal será possível responder a pergunta que fizemos no começo, sobre sua relação com a vanguarda.

Em seu estudo sobre as Vanguardas, Peter Burger as coloca como posição autocrítica da sociedade burguesa, em seu sentido imante da forma, como negativo da estrutura social a qual se

inserir. Essa análise parte da concepção do processo de desmantelamento da práxis social submetido a arte sobretudo ao longo da era moderna, consolidada no século XIX pelo esteticismo idealista, e dessa forma, as Vanguardas seria uma tentativa, do retorno da arte a práxis vital do cotidiano, através da forma incorporar no momento de sua produção uma posição negativa da estrutura social. Burger desenvolve o conceito de “instituição arte”, onde a análise da obra de arte necessitaria do percurso de uma estrutura ou sistema que iria de sua produção, distribuição e recepção, e dessa forma entendido em sua totalidade. Ao contestar a “instituição arte”, a vanguarda apresentaria um sistema alternativo interno a própria obra, e assim se apresentando como negativo social da sociedade burguesa.

Para sua análise do conceito de vanguarda Burger recorre as categorias teorizadas por Walter Benjamin, principalmente as de “alegoria” e “símbolo”⁶. Para o autor alemão, o “símbolo” diz respeito a obra de arte orgânica, onde a obra necessariamente é portadora de um significado reconhecível fora dela, ou seja fora da obra, e nessa atitude todas as partes constitutivas da obra estão em sintonia com esse significado reconhecível e se misturam a ele, se escondendo no resultado final formando uma “totalidade momentânea”, o “símbolo” assim caracterizaria o obra de arte “clássica”. A alegoria por sua vez diz respeito a obra de arte não organiza, que porta um significado contido nela mesma, retira o matéria de seu contexto por não ver significado em sua essência, podendo assim assumir diferentes formas, o alegórico assim reabilita o material em sua potencialidade morta, como uma interpretação de uma ideia, a atitude da alegoria em Benjamin é a de hipocrisia diante da história, “o observador vê diante de si a *facies hipocrática* da história como paisagem primordial petrificada”. A análise de Benjamin tem como ponto de partida o Drama Barroco, onde no Barroco a alegoria surge como resposta melancólica do classicismo, porém, seu intuito de voltar a esse período com diz com sua visão dialética do processo histórico, onde interpreta uma dinâmica semelhante na modernidade, onde agora apenas a alegoria é capaz de suporta a nova experiência melancólica do julgo moderno.

Burger em sua interpretação de Benjamin aponta “O que Benjamin designa aqui como melancolia é uma fixação no singular que tem que permanecer insatisfatória porque não lhe corresponde nenhum dos conceitos gerais de conformação da realidade”⁷, a melancolia, como interpretação dialética é diz respeito tanto ao momento da produção quando da recepção, visto a obra inserida em uma totalidade orgânica e apenas compreendida nela, ela seria entendida no contexto das Vanguardas como a negatividade a estrutura social que Burger entende como caráter principal da arte

⁶ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1984.

⁷ BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.p.76.

de Vanguarda, o vanguardista é essencialmente um melancólico, que encontra na negatividade da forma não orgânica da obra de arte a única maneira de abarcar e salvaguardar a experiência da modernidade em uma intencionalidade autêntica. A ironia diante da totalidade insuficiente do símbolo é o que faz o alegorista voltar aos fragmentos, e sua atitude de reabilitá-los em um outro significado é por si só a própria negação dos valores modernos da burguesia, no processo que como aponta Benjamin produz seus próprios destroços, em um acúmulo interminável de catástrofes. É essa atitude que chama a atenção de Benjamin em Baudelaire, e sua poesia lírica do auge da produção de mercadoria em massa, como se a posição da obra de Baudelaire fosse em si uma negativa a estrutura social que estava inserida, um não orgânico que encontrava sua potencialidade própria. O todo social a qual a vanguarda se põem em oposição, ou em conflito é a modernidade burguesa, que no entanto se apresenta de diferentes forma, e assim é necessário entender o imediato desse processo para a compreensão geral da sua tenção na obra de Vanguarda, por isso o conceito de “instituição arte” apresentado por Burger é tão importante.

Se retornarmos a análise que levantamos sobre a obra de Ismael Nery, não seria exagero nenhum buscar interpretá-lo como um alegórico. Seu caráter fragmentário se expressaria nas diversos elementos contrastantes que confluem no quadro, desde a cor, as formas e montagem (diferenciando “montagem” da “composição” em sentido da composição pictórica clássica), esse caráter reforçaria uma atitude irônica diante da história da arte, que Nery conhecia bem, e talvez sua busca pessoal de dessacralização da pintura em não se apresentar como “artista”, nessa atitude podemos compreendê-lo dentro do conceito de melancólico de Benjamin também apresentado, onde o acúmulo do peso da História é visto em ironia na modernidade pela incapacidade de apresentar, ou apreender os fenômenos que se apresentam. Porém, nessa análise até aqui desenvolvida ainda falta um salto essencial, se buscarmos entender Nery como um vanguardista, no sentido de Burger e consequentemente de Benjamin, e sua obra se apresentar como negativo social, contra qual social estamos falando? Apesar de suas viagens não seria o europeu, mesmo descrito na tradição corriqueiras das vanguardas históricas, pois essas diz respeito a uma imanência da forma que precisa ser entendida em um processo específico. A presente análise toma o processo de modernidade como fenômeno aglutinador, pelo sua essência expansiva global, mas não resume seu imediato em meros epifenômenos advindo do todo, busca sim uma tensão dialética entre o total e o particular, e o particular nesse caso é o contexto brasileiro.

Ismael Nery nasce em 1900 em Belém, auge do que uma parte da historiografia entende como a belle époque da Amazônia, resultante da exploração da borracha e sua inserção no mercado mundial, e com isso a possibilidade material de um processo de modernização advindo das elites regionais ainda no século XIX, existia em Belém um forte incentivo as artes, buscando exatamente a legitimidade cultural

desse projeto civilizatório, Lauro Sodré, então governador no Estado do Pará, vinha incentivando, desde 1892, a contratação de artistas europeus e a organização de exposições de arte no Liceu Benjamim Constant, antigo Liceu Paraense. O mecenato e o colecionismo viraram moda entre a elite enriquecida pela borracha, inventando uma tradição que há muito cultivada nas grandes cidades europeias. Dessa forma, conseguimos compreender um ambiente fértil e profícuo para o debate de ideia e proposições sobre arte na região norte, um fluxo direto com o ideário europeu, um acúmulo de capital financeiro, e um intelectualismo que buscava um autonomia artística proporcionaram o essencial para um novo momento das arte na região norte na virada do século.

Ambiente que marcou a produção posterior de Nery em seu imaginário como aponta Murilo Mendes “O ambiente de Belém de sua infância influiu de modo poderoso na sua formação. Dizia-me sempre que lá as coisas eram sublimadas, apresentavam características e relevos fortes, tinham cor, peso e sabor.”⁸. Mesmo posteriormente indo para o Rio de Janeiro, onde também acontecia um processo de modernização semelhante, mesmo que por outros motivos⁹. Longe de apenas contextos autoexplicativos, essa estrutura nos ajuda a compreender as experiências coletivas que o pintor estava sujeito em sua formação individual, ou seja, Nery conhecia as condições da vida moderna, no acúmulo de mercadorias, representadas no projeto cultural burguês, em suas redes de mecenato, no incentivo das exposições que buscavam através da arte uma inserção nas fantasmagorias de liberdade do mundo europeu, do otimismo complacente em relação ao simbolismo que buscava fazer da arte uma forma de representação idealista fora de si mesmo. Sua resposta ou sua posição diante desse processo se deu não na inserção de um discurso, mas na forma imanente de sua obra, como exposição melancólica do negativo social, dialogando com categorias do processo de modernização, com a história da arte ocidental, mas agora a expondo na sua forma alegórica e dessa forma capturando a experiência moderna em fragmentos. A obra de Nery pode ser compreendida a partir da perspectiva da teoria estética de Theodor Adorno, onde o social da arte não se apresenta em sua tomada de posição manifesta mas em seu movimento imanente contra a sociedade¹⁰.

⁸ MENDES, Murilo. **Recordações de Ismael Nery**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1996, p.166.

⁹ CHALHOUB, Sidney. **Cidade Febril**: cortiços e epidemias na Corte imperial. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

¹⁰ ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 2008

Conclusão

O uso da arte de vanguarda na obra de Ismael Nery, portanto, se entende na forma alegórica da obra de arte não orgânica, ressaltando o plano de trabalho da pintura, como uma das atividades retorna aos elementos pictóricos na forma de vanguarda, ou seja, como autocrítica do processo social da modernidade que viveu e experimentou, seus elementos aparentemente fragmentários encontram-se em uma unidade negativa que se afirma como oposição do positivo simbólico, guardando internamente na forma o próprio significado, retirando principalmente os temas que mais lhe interessava como o corpo e o rosto, de suas representações imediatas, reabilitando-os em uma nova sensibilidade agora através da forma plástica, do experimento em zonas de cor, do contraste cubista, e das linhas expressionistas, e da lírica surrealista.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 2008

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1984.

BENTO, Antonio. **Ismael Nery**. São Paulo: Gráficas Brunner, 1973.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte imperial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

CHIARELLI, Tadeu. **Um modernismo que Veio Depois: arte no Brasil na primeira metade do século XX**. São Paulo: Alameda, 2012.

CLARK, T.J. **A Pintura da vida moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. 2. ed. rev. Porto Alegre: Zouk, 2010. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MENDES, Murilo. **Recordações de Ismael Nery**. 2. ed. São Paulo: Edusp. 1996