

RAUL POMPÉIA: O [DES]DOBRAMENTO COMO CRÍTICO DE ARTE

Samara Muller Pelk

Resumo: A proposta dessa comunicação é abordar o desdobramento da escrita de Raul Pompéia, uma vez que a produção literária dedicada ao romance e ao poema em prosa contribui para o desenvolvimento das críticas sobre artes plásticas, tendo em vista a linguagem poética do escritor. Para tanto serão apresentados dois textos de autoria do escritor que o legitimam como crítico de arte no modelo da crítica de arte francesa do século XIX.

Palavras-chave: Raul Pompéia; Crítica de arte; História da arte no Brasil

Abstract: The purpose of this communication is to address the unfolding of writing Raul Pompéia, since the literary production dedicated to the novel and the prose poem contributes to the development of the criticism of art, in view of the poetic language of writer. Therefore will be submitted two of the writer authored texts that legitimize as an art critic in the model of the French art critic of the nineteenth century.

Keywords: Raul Pompéia; Art Criticism; History of brazilian art

O escritor fluminense Raul Pompéia (1863-1895) mesclou durante sua vida toda a sorte das produções artísticas: escreveu pelo menos quatro livros publicados – sendo eles *Uma Tragédia no Amazonas* (1880), *As Joias da Coroa* (1882), *O Ateneu* (1888), e, o póstumo, *Canções sem Metro* (1900) –, desenhou caricaturas publicadas em jornais da época; ilustrou seu próprio livro *O Ateneu* e capas de livros de outras autorias; foi professor de Mitologia da Escola Nacional de Belas Artes; e, por fim, foi nomeado diretor da Biblioteca Nacional. Concomitante a essas produções Raul Pompéia escrevia crônicas e críticas sobre literatura, teatro e artes plásticas para jornais dos estados do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Minas Gerais, entre as décadas de 1880 e 1890. A reunião dessas tarefas contribuiu para dedicar suas letras às críticas de artes plásticas, observando tanto a fatura quanto a comunicação de sentimentos nas obras de arte.

Na historiografia literária brasileira, considerando geralmente apenas o livro *O Ateneu* (1888), Raul Pompéia aparece como um escritor de variadas vertentes estilísticas, não existindo um consenso entre os literatos em qual delas encaixá-lo. Segundo Alfredo Bosi em *História Concisa da Literatura Brasileira* (2015), não seria possível defini-lo como restritamente

realista, pois “[...] já houve quem o dissesse impressionista, afetado pela plasticidade nervosa de alguns retratos e ambientações, por outras razões se poderiam nele ver traços expressionistas, como o gosto do mórbido e do grotesco com que deforma sem piedade o mundo do adolescente” (Bosi, 2015, p.194).

Já a proposta de Ivan Teixeira (2012) é que a escrita de Raul Pompéia seja caracterizada pelo impressionismo por sugerir efeitos de luz e cor dos ambientes a fim de criar experiências sensoriais, para ele “[...] é fundamental saber que [Pompéia] experimentou visceralmente as técnicas e os efeitos do Impressionismo, dando provas disso não só nas reiteradas descrições de *O Ateneu*, mas também em suas páginas teóricas [...]” (Teixeira, 2012, p.9). Para tanto ele exemplifica com um trecho do romance:

Na ocasião em que me ia embora, estavam acendendo luzes variadas de Bengala diante da casa. O Ateneu, quarenta janelas, resplendentes do gás interior, dava-se ares de encantamento com a iluminação de fora. Ergia-se na escuridão da noite, como imensa muralha de coral flamante, como um cenário animado de safira com horripilações errantes de sombra, como um castelo fantasma batido de luar verde emprestado à selva intensa dos romances cavalheirescos, despertado um momento da legenda morta para uma entrevista de espectros e recordações [...] (Pompéia, 1905 apud Teixeira, 2012, p.11).

Esse aspecto na escrita de Pompéia, ou seja, a descrição a partir de sugestões se desdobra também nas críticas sobre artes plásticas. Analisemos um trecho da seguinte crítica publicada na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 09 de setembro de 1888,

Exposição Weingaertner, na galeria Pacheco.

Quadros de interior e de ar livre.

Os interiores são de primeira ordem, salvo alguma dureza de desenho em certas figuras. Surpreende a perfeição com que o artista distribui as perspectivas de colorido e a correção linear com que dispersa o atropelo inapreciável de todos os detalhes pitorescos.

Aquele espólio de artista curiosamente revolvido, violado pela indiscrição brejeira dos herdeiros alegres, é um mimo de agrupamento de pessoas e objetos. As atitudes são fáceis, acertadas e graciosas; os panos dobram-se admiravelmente; as fisionomias respiram alma, comunicando-se na atmosfera profunda sob os arcos pesados da arquitetura; a luz fulgura real em pontos perdidos, em ouros da mobília, reflexos de seda, verniz de mármore, destacando-se da tranquila obscuridade do salão adentro, no desmancho da velha biblioteca de alfarrábios, pelas antigas paredes denegridas, testemunhas consternadas do vandalismo inventariante.

As telas de céu e paisagem não agradam tanto. Parece que as próprias figuras ressentem-se da deslocação do talento do artista, mais a gosto nas perspectivas limitadas. Não se destacam os planos de verdura, graduam-se pouco os tons de sombras, mesmo levando em conta a limpidez do dia italiano, de que nos mandou Henrique Bernardelli, não há muito, tão boas cópias (Pompéia, 1983, p.120-121).

Essa crítica corresponde à primeira exposição individual de Pedro Weingärtner, realizada após mais de dez anos vivendo em países da Europa, como a Alemanha, França e Itália. Segundo Bohns, nessa exposição, no estúdio do pintor-fotógrafo Insley-Pacheco, Weingärtner apresentou cerca de dez quadros pintados minuciosamente como se fossem fotografias; entre eles, possivelmente aqueles que o artista pintou na Europaⁱ (Bohns, 2005, p. 81).

Pompéia avalia, nessa crítica, o trabalho de Pedro Weingärtner (1853-1929) conferindo os erros e acertos do artista na fatura das telas, principalmente elogiando as cenas de gênero e preterindo as cenas de paisagem pintadas pelo artista. No trecho grifado, percebemos o processo de criação do escritor: ele aproveita para elaborar sensações de ambiente a partir de figuras de linguagem e, dessa forma, poetiza a tela.

Observemos outra crítica de Raul Pompéia publicada no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, em 07 de setembro de 1891, sobre Henrique Bernardelli (1858-1936),

Até no tão difícil capítulo das artes, não deixou razões de queixa a finda semana.

Começou logo pela exposição de pintura de Henrique Bernardeli. Um sucesso.

Uma grande tela de paisagem sobretudo, mereceu altíssimos aplausos. Uma planície verde, onde se aveludam rebentos tenros de feno e vão muito longe acabar contra uma floresta de escasso arvoredado, através do qual transparece uma claridade de crepúsculo vespertino. Alguns campônios passam. Não é um simples quadro esta pintura: é uma verdadeira escola de paisagem. O artista, com a mais nobre audácia, propõe-se aí um verdadeiro problema de habilidade de fatura e de talento, e o resolve, de modo incrível.

Propõe-se nada menos que obter, com o simples, o ingrato desdobramento de um pano de campina, através da luz difusa de hora em que não há mais sol e por uma tarde úmida em que a própria luz restante do espaço fica embebida em nevoeiros pardos, todos os efeitos da profundidade, da distância, da perspectiva; propõe-se comunicar ainda à sua composição, esses escassos elementos de pitoresco toda a vida possível, toda a animação da verdade flagrante.

E Henrique Bernardeli o consegue sobejamente no admirável quadro.

Rápidas modulações de verde sobre a terra, matizes de imperceptível transição no colorido vegetal; a mais disso, uma estrada rasa que abraça em curva um canto da tela, estrada tão verde aliás como o campo e disfarçada em um rebrotar da relva dos caminhos mal batidos, e ainda uns paus de cerca e um distante monte de feno seco que mal se acentuam em uma tonalidade do crepúsculo sem relevo. Só com isso a paisagem anima-se, vive, palpita, realiza-se tão sedutoramente, tão interessante, tão vária, como se a povoassem mil incidentes, como se preparassem mil efeitos, com todo o sistema dos planos de bastidores, que de costume se armam. E, talvez principalmente, por efeito do contraste violento, que destaca a animação do

campo mais próximo de uma floresta ao fundo floresta europeia, espectral, raquítica, fumacenta, cuja ramaria ao longo esbate-se, quase se difunde nas sombras do céu; o panorama foge diante do espectador, escapa-se a si mesmo, enche e aprofunda o espaço com uma impressão de ar, de verdade, de existência que perturba, despertando-nos o instinto de palpar a tela, a ver se há mesmo entre a moldura algum obstáculo de pano e tinta (Pompéia, 1982, p. 347-348).

Percebemos novamente a importância que Pompéia faz na descrição da tela e na proposição da atmosfera criada pelo artista ao escrever sobre a luz da cena, principalmente, nessa crítica elogiosa ao trabalho de Bernardelli. A construção da imagem mental serve também para o leitor que de alguma maneira não pode comparecer a exposição, contudo, a preocupação de Pompéia aqui parece muito mais se encaminhar para uma configuração poética, em que se combinam a maneira de escrever utilizando-se muito do subjetivo com a tela pintada.

O trabalho do escritor não se limita em apenas descrever gratuitamente a obra de arte com a finalidade de relacionar o trabalho plástico do artista com o seu trabalho literário, posto que ele também observa a composição, a cor, a perspectiva da tela. Essa maneira que Pompéia utiliza para escrever sobre uma obra de arte está de acordo com a atividade do crítico no século XIX, em que se associava a pensamentos pouco ortodoxos, ou seja, “[...] as referências que tradicionalmente haviam servido para interpretar e avaliar a produção artística – a universalidade das categorias estéticas, as regras, a hierarquia dos gêneros, a finalidade da arte – entram em crise no início do século XIX”ⁱⁱ (VALVERDE, 2003, p.106). Interessava, portanto, para o crítico francês do século XIX um julgamento mais flexível e que servisse de mediação entre público (esse sendo espectador, leitor, fruidor e comprador) e obra de arte. A partir dessa flexibilidade o crítico poderia ajustar do seu modo a crítica, como é o caso do poeta Charles Baudelaire (1821-1867) que considerava a questão da imaginação como o aspecto que permeia o conteúdo da obra de arte e o espectador. Para o poeta francês a arte seria capaz de sugerir sentimentos e devaneios, em razão disso, a crítica ser pessoal do ponto de vista do escritor e ao mesmo tempo suscitar novas abordagens no leitor.

O desenvolvimento verbal das sensações de luz, cor, atmosfera, som e movimento a fim de apresentar uma obra de arte se evidencia na escrita de Raul Pompéia tendo em vista a sua produção poética. O escritor por mais de 12 anos escreveu e reescreveu poemas em prosa, editados e publicados em 1900 sob o título *Canções sem Metro*, sendo filiada a vertente simbolista. Contudo, Regina Lucia Araújo defende que essa publicação se identifica como um gênero híbrido, pelas preocupações formais e pela subjetividade dos textos (Araújo, 2006).

Para Gilberto Araújo a escrita do poema em prosa é favorável para os princípios de Pompéia, para ele,

O poema em prosa constitui, desse modo, o suporte expressivo que mais eficazmente supre os anseios pompeianos de autenticidade e de libertação. A brevidade característica do gênero, levando o escritor a exprimir o máximo no mínimo, privilegia o ritmo e a analogia como recursos menos precários de perseguir tudo aquilo que parece escapar à linguagem. O inconcluso do fragmento assume potencial iluminador (Araújo, 2013, p.25).

Conforme Anna Maria Guasch, uma das ações da crítica é a de avaliar a obra de arte, para ela esse processo “[...] dificilmente pode separar-se da experiência individual ou da experiência do gosto, um gosto que é subjetivo e depende de cada indivíduo, mas que por sua vez é histórico e social na medida em que este indivíduo pertence a um espaço e a um tempo determinado, [...]” (Guasch, 2003, p.230). Na crítica escrita em circunstância da exposição de Henrique Bernardelli, particularmente sobre um quadro de paisagem, Pompéia, assim como em outras situações, atesta para a sua experiência individual – percebido na construção elogiosa do texto – e o contexto artístico do momento – a partir de 1882, com a chegada do artista alemão Georg Grimm (1846-1887) no Brasil, a pintura de paisagem se consagra como um gênero autônomo concebendo a chamada escola de paisagem nacional, conhecida como Grupo Grimm.

Esse aspecto de subjetividade na escrita de Raul Pompéia se configura na crítica impressionista, em que a sensibilidade e o temperamento do crítico são uma necessidade para escrever. Segundo os dois principais críticos impressionistas, Jules Lemaître (1853-1914) e Anatole France (1844-1924), o indivíduo sendo mutável (no sentido de variados estados emocionais) a crítica também deveria ser concebida a partir de uma impressão instantânea, conforme aquilo que o espectador-crítico sentiu com a obra de arte (Wellek, 1967).

É interessante perceber que a linguagem poética do escritor se desdobra em variados gêneros literários, como na poesia, na crítica e no romance. E essa nova afirmação para a figura de Raul Pompéia – como crítico de arte – contribui para a história da arte, também se atrelando a interdisciplinaridade entre os domínios da literatura e das artes visuais, como mais um julgamento para as produções artísticas do século XIX no Brasil. É observado, portanto, a atividade de crítico de arte e a contemporaneidade de Pompéia que se afirma não somente pela sua investida na defesa da pintura de paisagem nacional, como também no conjunto de ideias que a crítica de arte do século XIX propôs.

Imagens:



WEINGÄRTNER, Pedro (1853-1929) *Paisagem*, 1900 Óleo sobre tela, 51 x 101 cm. *Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP/Brasil*



WEINGÄRTNER, Pedro (1853-1929) *Chegou Tarde*, 1900. Óleo sobre tela, 74,5 x 100 cm. *Museu Nacional de Belas Artes, RJ/Brasil*



BERNARDELLI, Henrique (1857-1936) .*Vista de Roma*, 1884. Óleo sobre tela, 74,5 x 100 cm . *Museu Nacional de Belas Artes*, RJ/Brasil



BERNARDELLI, Henrique (1857-1936) *Paisagem de Ouro Preto*, s/d. Óleo sobre tela, 31,7 x 15 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand , SP/Brasil

ⁱ De maneira que Raul Pompéia não dá o título das obras que menciona, escolhi algumas obras que se aproximam com a data e gênero referidos na crítica tanto para Pedro Weingärtner quanto para Henrique Bernardelli..

ⁱⁱ Todos os trechos citados retirados do livro *La crítica de arte: história, teoria y práxis*, de Anna Maria Guasch, tiveram tradução livre pela autoria do artigo.

Referências:

ARAÚJO, Gilberto. Introdução. In: POMPÉIA, Raul. *Canções sem metro* (org. Gilberto Araújo). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

ARAÚJO, Regina Lúcia de. *Raul Pompéia: jornalismo e prosa poética*. 2006. 216f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Continente Improvável: Artes Visuais no Rio Grande do Sul do final do século a meados do século XX*. 2005. 383f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. Ed.: 50. São Paulo: Cultrix, 2015.

GUASCH, Anna Maria. Las estrategias de la crítica de arte. . In.: GUASCH, Anna Maria (org). *La crítica de arte: história, teoria y práxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.

POMPÉIA, Raul. (org. Afrânio Coutinho). *Crônicas 2*. Obras vol. VII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

POMPÉIA, Raul. (org. Afrânio Coutinho). *Crônicas 4*. Obras vol. IX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

TEIXEIRA, Ivan. *Raul Pompeia: Cadeira 33, patrono*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2012.

VALVERDE, Isabel. La crítica de arte em el siglo XIX: prácticas, funciones, discursos. In.: GUASCH, Anna Maria (org). *La crítica de arte: história, teoria y práxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.

WELLEK, René. *História da Crítica Moderna: 1750-1950*. São Paulo: Herder (Ed. USP), 1967.

REFERÊNCIA DAS IMAGENS:

Pedro Weingärtner (1853-1929), *Paisagem*, 1900, Óleo sobre tela, 51 x 101 cm

Fonte: <<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/Pedro_Weing%C3%A4rtner_-_Paisagem,_1900.jpg>> Último acesso em agosto de 2016.

Pedro Weingärtner (1853-1929), *Chegou Tarde*, 1900, Óleo sobre tela, 74,5 x 100 cm

Fonte: <<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/62/Chegou_tarde-weing-MNBA.jpg>> Último acesso em agosto de 2016.

Henrique Bernardelli (1857-1936), *Vista de Roma, 1884*, Óleo sobre tela, 74,5 x 100 cm

Fonte: <<http://www.dezenovevinte.net/artistas/biografia_hbernardelli_arquivos/hb_vista.jpg>> Último acesso em agosto de 2016.

Henrique Bernardelli (1857-1936), *Paisagem de Ouro Preto*, s/d, Óleo sobre tela, 31,7 x 15 cm

Fonte: <<http://masp.art.br/masp2010/upload_pic/original/0290%20P%202008%20Masp_0800.jpg>> Último acesso em agosto de 2016.