

Nacional *versus* internacional no modernismo brasileiro: a propósito da obra plástica de Ismael Nery

MARIA BERNARDETE RAMOS FLORES

UFSC, Universidade Federal de Santa Catarina

Eu
Eu sou a tangência de duas formas opostas e justapostas
Eu sou o que não existe entre o que existe.
Eu sou tudo sem ser coisa alguma.
Eu sou o amor entre os esposos,
Eu sou o marido e a mulher,
Eu sou a unidade infinita
Eu sou um deus com princípio
Eu sou poeta!

(Ismael Nery, 1933)

Ismael Nery é considerado o “pintor maldito” do modernismo brasileiro. (Bento: 1993, p. 9) Em vida, sua obra foi conhecida apenas por um grupo restrito de amigos cariocas. Após sua morte, em 1934, ela foi totalmente esquecida, vindo a “ressuscitar” apenas na década de 60, quando o tema nacional próprio da visualidade brasileira da primeira metade do século fora abandonado. Os contemporâneos e amigos de Ismael falam do homem, do filósofo, do teólogo, do arquiteto, do dançarino, cenógrafo, escultor, pintor, desenhista e poeta, falam do dândi, do polemista nato, do conversador apaixonado, da personalidade fascinante, do primeiro surrealista brasileiro, de inspiração chagalliana, e um dos pioneiros da pintura metafísica, ao lado de Giorgio de Chirico. Fala-se do temperamento forte, que jamais fazia concessões, um líder no seu meio¹. Mário Pedrosa o denominou “Príncipe do Espírito” (Apud Amaral: 1984, p. 197). Jorge Burlamaqui diz que sua atividade artística era guiada pela suas especulações filosóficas, preocupadas com o absoluto, o essencial e a unidade (Burlamaqui: 1935, p. 197). Barreto

Filho vê suas concepções filosóficas apoiadas em Nietzsche e Santo Tomás de Aquino. Manuel Bandeira o considerou uma verdadeira máquina de pensar, sempre em contínua atividade especulativa (Bandeira: 1930).

O poeta Murilo Mendes, seu maior amigo e protetor, fala do grande artista, homem moderno e católico romano de comunhão freqüente. Foi Murilo Mendes quem guardou a obra plástica de Ismael Nery, seus poemas e anotações esparsas, apesar de o artista ter-lhe pedido, no leito de morte, que destruísse seu acervo. Foi Murilo Mendes quem tentou ordenar as especulações filosóficas do artista num sistema que denominou Essencialismo: a abstração do tempo e do espaço, a transcendência do homem, a unidade entre masculino e feminino, integração entre sexualidade e espiritualidade, dinamismo da vida (ao se nascer, parte-se logo para a morte). Seu *Ente dois entes* somente visto por sentidos aperfeiçoados, era uma figura que para os homens parecia uma mulher e para as mulheres um homem². O essencialismo de Ismael Nery propõe a felicidade de uma sabedoria harmônica, feita de equilíbrio entre o espírito e a matéria, entre a vida interior e a exterior, como via de acesso à transcendência e à essência das coisas, pela abstração do tempo e do espaço (Arrigucci: 2000, p. 109). Segundo Murilo Mendes, o pintor, desenhista e poeta, dominado pela idéia de encontrar uma noção de síntese no caráter transitório da vida, projetava-se como um “religioso militante” que, apesar de interessar-se pelo surrealismo e pelo socialismo, mantinha-se firme na fé católica, “apoiada sobre um valor absoluto e eterno”. (Mendes: 1996, p. 27).

O Cristo de Ismael Nery não era apenas uma divindade, mas também uma humanidade presente, filósofo e poeta, criador de um grande estilo de vida e modelo dos artistas (Mendes: 1996, p. 44). O artista, preparado para recebê-lo, poderia tornar-ser um instrumento de percepção de superiores verdades espirituais. Era assim que Ismael Nery se via. “Eu sou o sucessor do poeta Jesus Cristo / Encarregado dos sentidos do universo.” (Ismael Nery, apud Mendes: 1996, p. 57). E confunde sua própria figura com a de Jesus Cristo, como no *Auto-retrato* de 1923. Mas ele próprio, Ismael, aguardava o julgamento do “nefasto crime” de usar a “mim mesmo na minha mãe, mulher, filha, neta, bisneta, tataraneta, nora e cunhada”. (Ismael Nery, apud Mendes: 1996, p. 39).

Eu

Eu tenho raiva de ter nascido eu,
Mas eu só gosto de mim e de quem gosta de mim.
O mundo sem mim acabaria inútil.
Eu sou o sucessor do poeta Jesus Cristo
Encarregado dos sentidos do universo.
Eu sou o poeta Ismael Nery
Que às vezes não gosta de si.

(Ismael Nery, 1933)

Aracy Amaral chama-nos a atenção para a “postura admirada” de discípulo, referindo-se às crônicas de Murilo Mendes, que “não permaneceria imune ao tempo”. (Amaral: 1984, p. 14). Porém, o crítico de literatura Davi Arrigucci Jr., ao prefaciар *Recordações de Ismael Nery*, declara que o testemunho que nos legou o poeta vai muito além da mera apologia do amigo. Nas *Recordações*, segundo Arrigucci, há uma reconstrução da chegada da modernidade, do movimento modernista, do desejo de atualização de certos setores da burguesia, dos começos da industrialização e da emergência do movimento operário, tensões ideológicas entre cosmopolitismo e nacionalismo, entre esquerda e direita, entre comunistas e fascistas. É o momento da renovação católica com a adesão de intelectuais importantes, como foi o caso de Alceu Amoroso Lima (Tristão de Ataíde), cuja conversão se deu pela amizade com Jackson de Figueiredo, fundador da revista *A Ordem* (1921) e do Centro D. Vital (1922), demonstrando que a renovação cristã nem sempre se fazia pelo lado libertário de Ismael Nery. É também quando vem à tona a consciência crítica da realidade brasileira, encarada como problema. É quando os espíritos se deixam siderar pelas novas correntes de pensamento vindas de fora e pelas vanguardas artísticas internacionais. Quando os intelectuais ligados ao modernismo empenham-se no grande movimento de transformação da inteligência brasileira (Arrigucci, in Mendes: 1996, p. 12). Nesse quadro, um grupo de amizade – o grupo de Ismael Nery – discutiu e trocou idéias que diferiam daquelas de outros grupos, como por exemplo, o de Mário de Andrade.

Eu

Eu sou o profeta anônimo.
Eu sou os olhos dos cegos.
Eu sou o ouvido dos surdos.
Eu sou a língua dos mudos.
Eu sou o profeta desconhecido, cego, surdo e mudo
Quase como todo o mundo.

(Ismael Nery, 1933)

Ismael Nery sabia da rejeição à sua arte. Em vida, fez apenas duas exposições. Uma em Belém, em 1928, e outra, no salão do Palace Hotel, no Rio de Janeiro, em 1929, quando conseguiu vender uma única obra (conta-se que ela teria sido reservada por Graça Aranha).

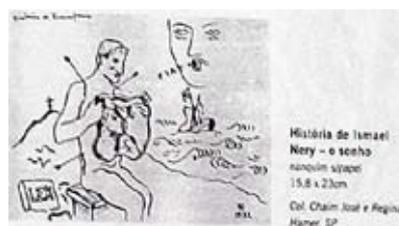
O acervo de Ismael Nery é calculado em mais de 100 quadros a óleo, ao lado de aproximadamente 1000 desenhos, aquarelas, guaches e pastéis, cuja maior parte é fruto de estudos, reflexões, registros de meditações. Os críticos encontram dificuldades em catalogar a obra em categorias convencionais. Antônio Bento a classifica em três fases: de 1922 a 1923, a expressionista; de 1924 a 1927, a cubista, com evidente influência da fase azul de Pablo Picasso e nunca, ou quase nunca, de Léger, ao contrário de muitos dos modernistas brasileiros; finalmente, entre 1927 e 1934, temos a sua fase surrealista, a mais importante e promissora, especialmente nos desenhos, sob a influência de Marc Chagall e da metafísica de Giorgio De Chirico. No quadro *Sonbo*, com a legenda no canto superior, à esquerda, *Como meu amigo Chagal*, o casal Ismael e Adalgisa sobrevoa a Baía da Guanabara.

Porém, todos os críticos e historiadores da arte que se dedicaram à obra do artista são unânimes em afirmar que



Sonbo, sem data.³

Ismael Nery tinha muita habilidade no uso das várias semânticas visuais e fazia uso das linguagens plásticas para sua experimentação visual, e visionária também, sem preocupar-se com o estilo. De fato, ao se ter uma visão de conjunto, percebe-se claramente que se trata de uma obra autobiográfica, narrada na primeira pessoa, de difícil apreensão. A massa impressionante de seus desenhos, aquarelas, óleos, textos poéticos e anotações permite pontuar o esforço essencial do artista de manter-se em estado de questionamento constante e de articular, além das cores e dos jogos de luz na superfície da tela, uma realidade que não se deixa apreender em nenhuma parte, mas que é em toda parte presente, difusa, ambígua. Na sua última fase, acometido pela tuberculose em 1930 e finalmente pelo tumor na garganta que lhe tirou a vida aos 33 anos de idade, sua produção foi marcada por figuras de vísceras expostas que denunciavam seu corpo em decomposição, numa linguagem própria, peculiar a seu drama.



*Ismael Nery 100 anos – a poética de um mito. Catálogo.*⁴

MARIA BERNARDETE RAMOS FLORES

Oração de I.N.

Ó Deus estranho e misterioso, que só agora compreendo!
Dai-me, como vós tendes, o poder de criar corpos para as
minhas almas
Ou levai-me deste mundo, que já estou exausto.
Eu que fui feito à vossa imagem e semelhança.
Amém!

(Ismael Nery, 1933)

Ismael Nery nasceu no Pará, em 1900. Com a idade de nove anos, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro. Sua formação inicial deu-se na Escola Nacional de Belas Artes, entre 1915 e 1920. No ano de 1921, insatisfeito com os estudos acadêmicos, viajou a Paris, ocasião em que freqüentou a Academia Julian. Sua habilidade era excepcional, mas também aí o ensino acadêmico não o aquietava. No entanto, das visitas aos museus, na França e Itália, veio-lhe a oportunidade de entrar em contato com o mundo da arte européia. Conta-se que ao se deparar com a obra de Tintoretto e Ticiano pensou que tudo o que se podia fazer em matéria de pintura já havia sido feito. (Mendes: 1996, p. 22)

Por outro lado, ao longo de toda a trajetória artística de Nery, que se concretizou em meados dos anos vinte, as marcas de sua família fizeram-se essencialmente presentes. Sua mãe foi um personagem trágico. A morte prematura do marido (brilhante médico e pesquisador) e, em seguida, do filho primogênito em 1918, acometido pela gripe espanhola, deixou-a num estado próximo à loucura. Após seus lutos sucessivos, vestida de preto, tomou o nome de irmã Verônica e tornou-se irmã da Ordem Terceira de São Francisco de Assis. Seu fervor religioso foi uma das fontes de questionamento do artista. Em 1922, ele casou-se com Adalgisa Nery, que veio a ser, mais tarde, após a morte do marido, uma reconhecida jornalista, escritora e poetisa, casada em segundas núpcias com o jornalista e político Lourival Fontes, diretor do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) de Getúlio Vargas entre 1934 e 1937.

Em 1927, Nery viajou pela segunda vez a Paris, e lá permaneceu por quase um ano, indo também à Palestina. Nessa ocasião, estabeleceu contato com Chagall e Breton, os quais marcariam, doravante, a sua produção artística. De volta ao Rio, embora a arte acadêmica tivesse o selo e o apoio ostensivo e

até certo ponto poderoso das instituições oficiais que não acolhiam tendências vanguardistas, a produção de Ismael Nery e suas especulações filosóficas encontraram um ambiente favorável entre os modernistas cariocas. Murilo Mendes, Mário Pedrosa, Antônio Bento, Graça Aranha, Renato Almeida, Ronald de Carvalho, Álvaro Teixeira Soares, Manuel Bandeira, Prudente de Moraes Neto, Sérgio Buarque de Holanda, Tristão de Ataíde, José Geraldo Vieira, Peregrino Júnior, Agripino Grieco, Álvaro Moreira e alguns outros, formavam o movimento moderno no Rio de Janeiro (Bento: 1993, p. 20). Em 1925, editou-se a Revista *Estética*, dirigida por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, que abordava o sonho e o inconsciente nos moldes do surrealismo de Breton. No começo de 26, Mário Pedrosa, Lívio Xavier e Antônio Bento ensaiaram a redação de “um manifesto no espírito dadaísta ou surrealista”. Antônio Bento conta que o manifesto, que não chegou a concretizar-se, tinha um caráter avançado; o tom revolucionário e inconformista de seus princípios filosóficos inspirava-se em parte no movimento Dada e em parte nas teorias de Freud. Estava impregnado de um espírito niilista, pelo caráter violento de seu protesto contra a cultura. Era adepto da “cretinização” à la Lautréamont, da valorização do irracional e dos elementos antiestéticos (Bento: 1993, p. 19).

O encontro de intelectuais modernistas cariocas acontecia nas livrarias e nos cafés do centro da cidade, ou mesmo na residência de alguns deles, como era o caso de Ronald de Carvalho e Ismael Nery. Segundo Murilo Mendes, “ia-se no endereço de Nery guiado pela personalidade do dono da casa” (Mendes: 1996, p. 36), o que é confirmado por um outro frequentador desse espaço, o crítico Mário Pedrosa: “Creio poder afirmar que entre todas as suas atividades a que mais prendia Ismael era falar à rédea solta”. (Pedrosa, in Amaral: 1984, p. 194)

Poema de I.N.

Deus criou duas almas
 Deu uma a Adão, outra a Eva
 Deu também a Adão e a Eva
 O poder de criar corpos
 Para herdarem as almas que Ele lhes deu.

(Ismael Nery 1932)

O corpo, do homem e da mulher, tinha importância primordial para Ismael Nery. Independente de qualquer sensação estética, o corpo humano era a morada ou o invólucro de uma alma imortal. Dito isso, entende-se porque estão ausentes de sua obra os aspectos nacionais, característica da pintura brasileira, pós Semana de Arte Moderna. O Homem, e não a temática nacional, foi o motivo constante da arte de Ismael Nery. Antônio Bento escreveu na *Apresentação* do catálogo da Exposição de 1966, sob o título *O pintor maldito*:

[A] verdade é que do ponto de vista formal, ele se havia tornado um pintor muito avançado em relação à sua época, do que resultou a hostilidade e a incompreensão do público a respeito de suas atividades artísticas. (Catálogo: 1966, p. 176-179).

E traça um paralelo com Michelangelo – ambos dedicaram sua vida ao estudo do Homem. O corpo humano era o motivo único de sua arte e de seus problemas estéticos. Mário Pedrosa em *Ismael Nery: um encontro na geração* (cf. Amaral: 1984, p. 194) traça um paralelo com Leonardo da Vinci – a pintura é “coisa mental”, uma porta pela qual se entra para devassar outras aberturas para um horizonte de virtualidades.

Vemos aí os dois eixos principais dos problemas estéticos de Ismael Nery: figura humana e pintura mental. O trabalho artístico do seu essencialismo consistia na representação das permanências, uma tentativa de fixação da própria *essência* do homem, desligada de qualquer dependência histórica, numa abstração do tempo e do espaço. Sua preocupação não era com o apuro técnico, nem propriamente com a busca de “um tipo ideal”, como deduziu Mário de Andrade, mas com a possibilidade de fundir o eu e o outro, tanto na vida quanto nas várias modalidades artísticas que praticou. Em seus auto-retratos ou nos retratos de sua mulher é o sempre mesmo ser que contempla o espectador ou cujo olhar vaga por algum local desconhecido.

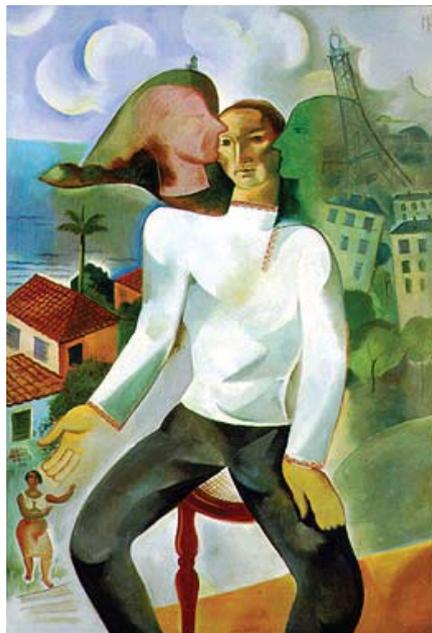
Desde Eva que tu te repetes em formas inúteis (...)
Ainda não atinaste, ó mulher! (...)
Os filhos das minhas noras se parecem com a avó.

(Ismael Nery, 1932)

Nesse auto-retrato, de 1927 – o quadro mais valioso do artista, pintado logo depois de seu retorno de Paris – encontra-se a resolução plástica de seu sistema filosófico. Ao centro, a figura de Ismael Nery, vestido com uma blusa de camponês russo, divide o quadro em dois espaços: à direita, uma paisagem parisiense com a Torre Eiffel, e à esquerda o Pão de Açúcar. Em cada uma das paisagens, sobrepostas à Torre Eiffel e ao Pão de Açúcar, vemos os perfis do artista refletidos à mesma altura de seu rosto. Segundo a crítica, essa concomitância temporal de situações vividas por Ismael Nery naquele ano de 1927 – Paris/Rio – era deliberadamente proposital, para expressar que o conhecimento de um homem é resultante da soma de situações vividas. Isso é expresso num anexo ao quadro, escrito por Burlamaqui sob a sua supervisão:

Abstração do tempo é necessária pelo fato da vida ser dinâmica, isto é, existir o movimento e a evolução. Um homem que se estudar em um momento, não se conhecerá... O presente de um homem é, porém, um resultado do seu passado e do de seus antepassados... Um homem com abstração do tempo consegue antes de qualquer ato moral, avaliar todos os seus efeitos e sua repercussão.

O tempo é, pois, para o artista, um conceito que limita a possibilidade do conhecimento mais abrangente, assim como também o é o conceito de espaço (Amaral: 1984, p. 150).



*Auto-retrato, 1927.*⁵

MARIA BERNARDETE RAMOS FLORES

Confissão

Não quero ser Deus por orgulho.
Eu tenho esta grande diferença de Satã.
Quero ser Deus por necessidade, por vocação.
Não me conformo nem com o espaço nem com o tempo,
Nem com o limite de coisa alguma.
Tenho fome e sede de tudo,

(Ismael Nery, 1933)

Por sua beleza extraordinária, Ismael Nery era apelidado o *Grego*. Alto, moreno, elegante, olhos e feições de índio, cabelos escuros, robusto e espadaúdo, praticava remo, explodia de vida. Os elementos pictóricos com os quais representa seus traços fisionômicos nos sucessivos auto-retratos, numa polissemia identitária, são: a linha forte e suavemente recurva do nariz, os olhos rasgados, o pescoço longo. Muitas vezes, pinta-se femininamente, como por exemplo, o *Auto-retrato*, de 1925. Metade feminina e metade masculino. Mesmo nos auto-retratos, onde há uma aparência masculina mais definida, o cabelo é à *la garçonne*, curto como o das melindrosas, e muito semelhante a vários penteados nos retratos de Adalgisa. Num pequeno guache de 1925, o artista aparece com uma blusa russa, olhando de frente como se estivesse por trás de um parapeito sobre o qual repousa a mão esquerda, a mão direita com um anel redondo espalmada no peito, os dedos longos, as unhas pintadas, a boca colorida de batom, os olhos rasgados, os cabelos armados num caimento em ponta, um homem fantasiado de mulher, figura híbrida, ente misterioso com elementos extraídos de suas aparições masculinas e de suas projeções femininas. (Miceli: 1996, p. 76)



Da esquerda para a direita: *Cristo*, 1923; *Andrógino*, s/d; *Auto-retrato*, s/d; *Auto-retrato*, 1925; *Auto-retrato*, 1925.⁶

A polissemia dos auto-retratos reaparece com a mesma força no grande número de casais e composições de três figuras. Dois terços da obra de Ismael dramatizam figuras aos pares ou num jogo de triangulações. Os modelos são, quase sempre, ele próprio, sua mulher e seu amigo, o poeta Murilo Mendes. Obra autobiográfica, portanto, pintura na primeira pessoa, em situação narcísea, cheio de fraturas e de ambigüidades. Affonso Romano de Sant'Ana, ao analisar os auto-retratos, conclui que, seja como for, as leituras social, mística, mítica, psicanalítica, reafirmam a inscrição do UM e do DOIS quando se trata das figurações/fulgurações dos auto-retratos.

O que há é a afirmação do UM ou a DUALIDADE conflitiva, que ele tentou configurar esteticamente. E, como se isso não bastasse, a variação da bipolaridade do EU originário desdobra-se não apenas em UM MASCULINO e UM FEMININO, mas ainda num EU DIVINO, como no autor-retrato: Cristo. (Sant'Ana, in Catálogo: 2000, p. 60).

Oração

Meu Deus, para que pusestes tantas almas num só corpo?
Neste corpo neutro que não representa nada do que sou,
Neste corpo que não me permite ser anjo nem demônio,
Neste corpo que gasta todas as minhas forças
Para tentar viver sem ridículo tudo que sou.
— Já estou cansado de tantas transformações inúteis.
Não tenho sido na vida senão um grande ator sem vocação,
Ator desconhecido, sem palco, sem cenário e sem palmas.

(Ismael Nery, 1933)

Além da dualidade interna e implícita, há uma dualidade externa e explícita na pintura de casais, que aparece de forma mesclada na maior parte das suas composições. O par humano, metáforas possíveis do mito de Adão e Eva, do romântico par Romeu e Julieta ou do mito do andrógino, fundia numa severidade dramática o amor sensual, o ato místico da união do homem com a mulher e a integração cósmica do masculino com o feminino. (Originalmente existiriam seres redondos perfeitos, quando o masculino e o feminino eram indissociáveis). Em alguns trabalhos, é possível distinguir claramente a figura masculina e a feminina. Em outras, apesar de indicações como *Duas mulheres*, ou *Amantes*, por exemplo

dificilmente se pode destacar com nitidez o feminino e o masculino. Em *Duas mulheres*, as duas figuras parecem ser Adalgisa e o próprio Nery.



Da esquerda para a direita: *Eva* ou *Duas Amigas*, 1923; *Dois Amantes*, 1924; *Duas Figuras*, 1924; *Amantes*, 1924; *Duas Mulheres* (1926).⁷

Numa intensificação do processo de desdobramento das imagens, cerca de cem obras de Ismael Nery giram em torno de um tripé: um homem e duas mulheres. O desdobramento das figuras, as duas ou três faces em conflito correspondem tanto a um traço estilístico, segundo a crítica de arte, quanto à censura do espírito atormentado do artista na busca da unidade na essência. Essência que não apagaría as rasuras que são humanas.



Da esquerda para a direita: *Duas Figuras* (1920); *Composição com Figuras*, 1924; *O Luar E dois irmãos*, 1925; *Composição Surrealista*, 1908; *Três Figuras*, sem data.⁸

À GUIZA DE CONCLUSÃO

O esquecimento e a “ressurreição” de Ismael Nery são duas faces da mesma moeda. O tema nacional rejeitado por ele o marginalizou, não só em vida mas, sobretudo, depois de sua morte. A crise do tema nacional após a Segunda Guerra possibilitou trazer a obra de Ismael Nery ao mundo

das artes. O desenvolvimento de uma nova visualidade, ao criar uma nova sintaxe visual no Brasil possibilitou a reabilitação de Ismael Nery.

Aracy Amaral diz que foi necessária uma decantação ocorrida ao longo do tempo para que nos déssemos conta de que a obra de Ismael Nery configura-se, de fato, como a mais singular no contexto do período modernista brasileiro. Sua singularidade se apóia, em primeiro lugar, na busca permanente de um caminho extremamente pessoal, aberto, portanto, à investigação demandada por Mário de Andrade como um dos pontos de sua identificação com os objetivos do movimento modernista. Mas, por outro lado, movido por uma inquietação excepcional, Ismael Nery desvincula-se de preocupações de índole nacionalista que permeiam a obra dos nossos modernistas impulsionados pelos movimentos nativistas dos anos vinte (AMARAL: 2006).

A “descoberta” da obra de Ismael Nery deu-se quando essa apareceu ao público na Sala de Arte Fantástica, na VIII Bienal, em 1965. A mostra coincidiu com o momento em que os filhos receberam de Murilo Mendes a obra do pai e começaram a vendê-la. A descoberta foi instantânea e a obra alcançou rapidamente preço excepcional. Na exposição de 1966, data de sua “ressurreição”⁹ na *Petite Galerie*, no Rio de Janeiro, tudo o que estava à venda foi comprado a preços bastante altos. Para se ter uma idéia da valorização da obra de Ismael Nery, na mostra de 1972 o quadro *Auto-retrato* de 1927, de inspiração chagalliana, só não estava mais caro que *Abapuru*, de Tarsila do Amaral.¹⁰ Sobre a mostra de 1984, a revista *Veja* registrou: “O que não faltou [foi emoção] na semana passada na briga pelas aquarelas de Ismael Nery”. As doze aquarelas, retratando figuras coquetes como manequins e janotas vestidos segundo a moda parisiense do início do século, pintadas na França, naquele ano de 1927 quando Nery lá esteve, e dadas de presente pelo artista ao amigo e maestro Heitor Villa-Lobos, transformaram-se em “objetos de desejo.”¹¹ Era hora, diz Aracy Amaral, do reconhecimento, na história da arte brasileira, dessa figura do nosso modernismo (Amaral: 2006)¹².

É incontestável que o modernismo de Ismael Nery tomara rumo diferente daquele empreendido pelo modernismo brasileiro. Quando Mário de Andrade o visitou, em 1928, fez a seguinte crítica:

Ismael Nery principia e termina os quadros duma só vez. Jamais volta para terminar ou corrigir um quadro no dia seguinte. Isso me parece um mal enorme. Ismael Nery tem um talento enorme, mas toda a sua obra se ressent dum inacabado muito inquieto. Os problemas se enunciam nuns quadros e são desenvolvidos noutros para terminar noutros. É pesquisador da mais nobre seita. Vive quase uma obsessão mística, preocupado com uns tantos problemas plásticos, principalmente a composição com figuras e a realização de um tipo ideal humano. Vem disso uma força de personalidade e uma sensação de seriedade quase trágicas, que só mesmo Ismael Nery tem entre os pintores de cá. A procura de um plástico ideal representativo do ser humano o irmana com certos pesquisadores europeus imensamente comoventes, sobretudo com Modigliani e Eugen Zak (russo), embora não se possa determinar sua influência. (Apud Amaral: 1984, p. 59-60)

Nessa passagem de Mário de Andrade, líder do movimento modernista brasileiro e não apenas o seu maior representante, mas o seu grande teórico e crítico na consideração de Antônio Cândido (Apud Lafetá: 2000, p. 11), Tadeu Chiarelli detecta três questões que devem ter contribuído para a marginalização da obra do artista por mais de 30 anos: “o pouco refinamento técnico” das produções de Nery; a rapidez com que ele trabalhava, parecendo que “os problemas se enunciavam nuns quadros, e são desenvolvidos noutros para terminar noutros”; e a impressão de que o artista procurava um “tipo ideal” representativo do seu humano (Chiarelli: 2007, p. 257).

Chiarelli baseia-se nos pressupostos andradinos para o modernismo brasileiro. A falta de apuro artesanal dos pintores modernos era uma questão que preocupava Mário de Andrade. Ora, Ismael Nery via a pintura não como uma técnica a ser dominada, mas como um instrumento capaz de suportar a concreção de suas idéias. Por outro lado, a função da arte moderna, para Mário, era “resgatar o homem brasileiro” e não a busca de um tipo ideal universal. Ou seja, além de excluir qualquer possibilidade aos artistas modernistas brasileiros de enveredarem para a não-representação, Mário solicitava a adesão à arte de tema nacional (Chiarelli: 2007, p. 259).

Ismael Nery insurgia-se abertamente contra essa corrente e os temas brasileiros estão quase completamente ausentes de sua obra, como estavam alheios às suas preocupações plásticas ou visuais. Segundo depoimento de Antônio Bento, Ismael Nery discordava frontalmente da solução nacional aplicada à arte brasileira, tendo ou não como exemplo o que ocorria com

a pintura mural mexicana, baseada na tradição indígena ou autóctone. Manifestava-se igualmente contrário a uma pintura de tendência regional, de influência índia, negra ou afro-brasileira. Segundo suas idéias, uma arte de temática nacionalista seria secundária, pois assumia desde logo um caráter limitado e até anedótico, de oposição à tendência internacionalista, que deveria prevalecer no século (Bento: 1993, p. 42).

Na medida em que se afastou da orientação nacional, predominante no modernismo brasileiro, a obra – desenho e pintura – de Ismael Nery terse-ia tornado eminentemente formalista. Antônio Bento chega a dizer que Nery foi o mais completo formalista de sua época no Brasil. A forma, no artista, como nos grandes formalistas do período, Kandinsky e o suprematista Malevich, embora Ismael Nery não tenha chegado à abstração, era encarada como um absoluto. Ismael Nery expressava-se pela imagem, pensava e sentia por intermédio da forma, inclusive em sua fase surrealista. Aliás, diz Antônio Bento, a questão das influências sofridas por Ismael Nery é irrelevante, pois são os elementos formais que constituem a base de seu estilo e desenhos de maior força poética ou visionária. Mesmo nesse domínio, foi por meio de linhas, manchas, volumes, arabescos e cores que ele se expressou com segurança. Pelas suas teses em torno do “espírito das artes”, Antônio Bento aproxima Ismael Nery a Kandinsky. No terreno da pintura, admirava os mestres da escola veneziana Ticiano, Tintoretto e Veronese. A cor, os esboços, os retratos desses mestres o encantavam. Admirava também o rigor da forma na pintura e no desenho de Michelangelo e Rafael. Entre os modernos, interessava-se particularmente por Chagall, Picasso e Max Ernst (Bento: 1993, p. 42).

Identificado, hoje, como o pintor surrealista do modernismo brasileiro, contudo o surrealismo de Ismael também não foi nada ortodoxo e há bastante controvérsia em definir seus quadros da última fase como surrealistas. O filho, Emmanuel Nery, afirma em *O erro de denominar Ismael Nery como surrealista*: “Ismael era por excelência um ser pensante – constantemente pensante.” (Catálogo: 2000, p. 66). Seus desenhos e pinturas surrealistas eram coisas racionais, eram idéias que precisavam ganhar visualidade numa forma pictórica. Não decorriam, portanto, do sonho, nem do automatismo psíquico, do subconsciente, nem da ausência da razão. Porém, percebe-se que Ismael Nery tirou proveito da doutrina surrealista do “Eu é o outro”, de Rimbaud. A concepção surrealista suspende a oposição entre eu e o mundo, o interior

e o exterior (ao promover a subjetivação do objeto, maleável ao desejo e à imaginação, e a objetivação do sujeito, entranhando no outro). A dissolução do sujeito torna-se assim a condição do verdadeiro encontro, e o erotismo, em que ele se realiza como fusão do ser no outro, um princípio fundamental num mundo onde as coisas se repelem feito num campo magnético.

Abordar a obra de Ismael Nery, de caráter internacional, no terreno da sintaxe visual de cunho nacional, é oportuno, pois, para se pensar sobre o “regime estético das artes”, usando aqui essa noção que Rancière (2005) formulou para discutir a relação da arte com a política. Não se trata, aqui, da estetização da política nos regimes totalitários, e nem da era das massas. A arte faz política antes que os artistas a façam, diz Rancière. Na década de 1920, diversas tendências artísticas foram experimentadas no Brasil. O futurismo, o cubismo, o expressionismo foram praticados, Embora a relação com o dadaísmo e o surrealismo fosse menor, houve adesões, aproximações e experimentações. Diversas revistas circularam no período¹³ e nos possibilitam perceber o “lugar próprio” onde os grupos expressavam, debatiam e defendiam idéias, através da crítica de arte, traduções de autores estrangeiros, resenhas de obras, entrevistas e respectivos manifestos: “pau-brasil”, “antropofagia”, “verde-amarelismo”, “católico”, “dinamismo”, “festa”, “verde”, “terra roxa e outras terras”. Os escritores-artistas configuravam agrupamentos de subjetividades e davam publicidade aos desentendimentos e dissensos, próprios da política, no projeto da “jovem” nação.

As mudanças de rumo a partir de 1930, com a implementação da política nacionalista do governo de Getúlio Vargas; com a intensa atividade dos intelectuais católicos e sua estética humanista, espiritualizante; com a adesão de artistas e intelectuais modernistas ao integralismo e seu autoritarismo e irracionalismo; com a retirada de grupos mais vanguardistas para engajar-se nas fileiras do PCB, a exemplo de Oswald de Andrade, o modernismo brasileiro foi abandonando a sua potencialidade criativa da década de 1920 e abraçando a estética do “chamado à ordem”, entrando na fase “construtivista” defendida por Mário de Andrade. O que passou a preponderar no Estado Novo brasileiro, não foi então a busca das raízes vitais do povo, como queriam os jovens intelectuais-artistas da década de 1920, e sim a tentativa de fazer do catolicismo tradicional e do culto dos símbolos e líderes da pátria a base mítica do Estado forte, na tentativa da criação de uma visualidade homogênea, de um consenso ideológico (Schwartzman:

1984, p. 80). Daí, a rejeição e a condenação do surrealismo no Brasil e, por conseguinte, o silêncio sobre a obra de Ismael Nery.

A estética que serviu ao programa visual, pós-1930, como de resto se praticava no contexto mundial nesse período de nacionalismos xenófobos, foi a estética do chamado “retorno à ordem”, por *re-figurar* o corpo fragmentado, descorporizado pelas vanguardas. No Brasil, a crença no advento do “homem novo”, representado numa linguagem simbólica na qual o corpo jovem, garboso e atlético, seria o binômio da nação jovem; o trabalhador, num corpo vigoroso e monumental, o binômio da nação industrial e moderna; a mãe, num corpo saudável, forte e belo, o binômio da própria pátria (Fabris: 1998; Flores: 2007).

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. Ismael Nery. *Diário Nacional*, São Paulo, 10 de abril de 1928. *Catálogo*, 1984.

AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Nobel, 2006.

AMARAL, Aracy A. *Ismael Nery 50 anos depois*. (org.) Catálogo. São Paulo: AC-USP, 1984.

ARRIGUCI JR., Davi. *O cacto e as ruínas*. A poesia entre outras artes. São Paulo: Ed. 34, 2000.

BANDEIRA, Manuel. O mito de Picasso. *Diário Nacional*, São Paulo, 26 jul. 1930.

BENTO, Antônio. *Ismael Nery*. São Paulo: Brunner, 1993.

BENTO, Antônio. Apresentação do catálogo da exposição *Retrospectiva de IN* na Petite Galerie. Rio de Janeiro, 1966.

BURLAMAQUI, Jorge. Abstração do tempo e do espaço. *A Ordem*, Rio de Janeiro, fev/mar. 1935.

CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza*. A crítica de arte de Mário de Andrade. Florianópolis: Letras Contemporânea, 2007.

FABRIS, Annateresa. *Arte e Política*. Algumas possibilidades de leitura. São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

FERNANDEZ, Senir Lourenço. Ismael Nery: a narrativa do essencial. (1984). *Catálogo*, 1984.

FLORES, Maria B. R. *Tecnologia e estética do racismo*. Ciência e arte na política da beleza. Chapecó: Argos, 2007.

HARMER, Chaim José. Ismael Nery, pintor mítico. (Texto originalmente publicado em *IDE*, da Sociedade Brasileira de Psicanálise 1978). *Catálogo*, 1984.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MATTAR, Denise. (Curadora) *Ismael Nery*. A poética de um mito (Catálogo). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco Brasil; São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2000.

MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. 2ª ed. São Paulo: Edi da USP/Giordano, 1996.

MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

SANT'ANA, Affonso Romano de. Ismael Nery: a circularidade do um, do dois e do três. *Catálogo*, 2000.

SCHWARTZMAN, Simon et al. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Editora USP: 1984.

NOTAS

¹ Além da biografia feita por Antônio Bento, de 1993, Ismael tornou-se conhecido, especialmente, pelos Catálogos: “Retrospectiva de IN”, 1966; *Ismael Nery - 50 anos depois*, 1984 e *Ismael Nery 100 anos – a poética de um mito*, 2000, que trazem várias reproduções e depoimentos de contemporâneos, além de textos de historiadores e críticos

de arte. A coletânea de crônicas do poeta Murilo Mendes publicadas em jornais do Rio e de São Paulo, entre os anos de 1946 e 1948, e depois reunidas em livro, também é material indispensável para a pesquisa sobre o artista.

² Os poemas de Ismael foram publicados após sua morte por iniciativa de Murilo Mendes, na revista católica *A Ordem*, em 1935. Em 1946, oito deles foram publicados na *Antologia de Poetas Brasileiros Bissexto Contemporâneos*, organizada por Manuel Bandeira.

³ Imagem disponibilizada em www.itaucultural.org.br

⁴ *Ismael Nery 100 anos – a poética de um mito*. Catálogo. Curadoria Denise Mattar. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo: Fundação Armando Penteadó, 2000.

⁵ Óleo sobre tela 129x84 cm. Imagem disponibilizada em www.itaucultural.org.br

⁶ Imagens disponibilizadas em www.itaucultural.org.br

⁷ Imagens disponibilizadas em www.itaucultural.org.br

⁸ Imagens disponibilizadas em www.itaucultural.org.br

⁹ Expressão de Hamer, apud Amaral: 1984, p. 215-221.

¹⁰ Grande parte encontra-se em coleções particulares. Há algumas obras no Museu de Arte Contemporânea, de São Paulo.

¹¹ Revista *Veja*, 9/12/98.

¹² Os *marchands* mais sensíveis, no caso, foram Franco Terranova e Giuseppe Bacaro, responsáveis pela grande difusão das obras de Ismael Nery nas duas capitais. Embora, como diz Aracy Amaral, o pintor paraense não tenha sido o único a ter um reconhecimento tardio, incluindo aí, Tarsila do Amaral e Rego Monteiro.

¹³ Em São Paulo: *Klaxon* (maio 1922 - jan. 1923), *Terra Roxa e Outras Terras* (1926), *Novíssima* (1923/1925), *Antropofagia* (maio 1928 - fev.1929, 1ª “dentição”; mar. - ago. 1929, 2ª “dentição”). No Rio de Janeiro, além de *Estética*, circulou *Festa* (ago. 1927 - jan. 1929 1ª fase; 1934-1935 2ª fase). Em Minas Gerais, *A Revista* (jul. 1925 - jan. 1926) e *Verde* (set. 1927 - jan. 1928).

RESUMO:

Ismael Nery, associado às resoluções plásticas expressionistas, futuristas e surrealistas, imprimiu em imagens pictóricas idéias sobre as permanências e as essências do corpo humano abstraído do tempo e do espaço. Pintura e desenho eram mais instrumentos para as inquietações metafísicas do que um exercício para dominar uma técnica. Logo, os temas brasileiros, que interessavam à visualidade nacional, no contexto do modernismo brasileiro, ficaram ausentes de sua obra, como estavam também alheios às suas preocupações plásticas ou visuais. Portanto, o esquecimento e a “ressurreição” de Ismael Nery são faces da mesma moeda. O tema nacional rejeitado por Ismael marginalizou o artista, não só em vida, mas, sobretudo, depois de sua morte; a crise do tema nacional depois da Segunda Guerra possibilitou trazer a sua obra ao mundo das artes. O desenvolvimento de uma nova visualidade, ao criar uma nova sintaxe visual no Brasil possibilitou a reabilitação de Ismael Nery.

PALAVRAS-CHAVE: Ismael Nery, modernismo, nacionalismo, surrealismo

ABSTRACT:

Ismael Nery, an artist associated to expressionistic, futuristic and surrealistic plastic resolutions, imprinted in pictorial images ideas about the permanences and essences of the human body separated from time and space. Painting and drawing, more than instruments for the metaphysical inquietudes, were an exercise for him to dominate a technique. Thus, the Brazilian themes, which interested the national vision in the Brazilian modernism context, were absent from his work, as they were also absent of his plastic and visual concerns. Therefore, the oblivion and the “resurrection” of Ismael Nery are both sides of the same coin. The national theme rejected by Ismael Nery led to the artist’s marginalization, not only during his life, but, above all, after his decease; the crisis of the national theme after World War II enabled to bring back Nery’s work to the artistic world. The development of a new vision, when creating a new visual syntax in Brazil, enabled Ismael Nery’s rehabilitation.

KEYWORDS: Ismael Nery, modernism, nationalism, surrealism