

HANNA LEVY E OS VELHOS SANTOS*HANNA LEVY AND THE OLD SAINTS*

Daniela Pinheiro Machado Kern¹

RESUMO: Este artigo investiga como dois textos pouco estudados de Hanna Levy, “Bruno Giorgi” (1941) e, sobretudo, “Velhos santos” (1946), abordam temas e métodos recorrentes em outros artigos sobre arte brasileira publicados por ela no Brasil durante os anos 1940, integrando portanto um quadro maior de reflexões da autora sobre o tema. Hanna Levy questiona, nesse conjunto de textos, definições sobre a arte brasileira moderna e, como será visto com mais vagar aqui, colonial, contrastando o barroco europeu e o brasileiro, ou a pintura e a escultura coloniais produzidas no país, e propondo uma visão complexa e multifatorial da arte nacional, que considere aspectos formais, sociológicos e técnicos.

Palavras-chave: Hanna Levy; Bruno Giorgi; Roberto Burle-Marx; Escultura no Brasil; Historiografia da arte brasileira.

ABSTRACT: This article investigates how two less-studied texts by Hanna Levy, “Bruno Giorgi” (1941) and, above all, “Velhos santos” (1946), address recurrent themes and methods in other articles on Brazilian art published by her in Brazil during the 1940s, thus integrating a larger picture of the author’s reflections on the subject. Hanna Levy questions, in this set of texts, definitions about both modern and, as will be seen with more attention here, colonial Brazilian art, contrasting the European and Brazilian baroque, or the colonial painting and sculpture produced in the country, and pro-

1 Professora Associada do departamento de Artes Visuais e do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: daniela.kern@ufrgs.br
ORCID: 0000-0001-8292-946X

posing a complex and multifactorial view of national art, which considers formal, sociological and technical aspects.

Keywords: Hanna Levy; Bruno Giorgi; Roberto Burle-Marx; Sculpture in Brazil; Historiography of Brazilian Art.

Hanna Levy ficou conhecida, no Brasil, sobretudo por seus escritos para a *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (SPHAN), nos quais abordava a história da pintura colonial ou então tópicos de teoria da arte. Outros artigos, publicados em jornais e revistas nacionais, ficaram por bastante tempo esquecidos. Este é justamente o caso dos dois pequenos textos que dedicou à escultura no Brasil, publicados ambos na década de 1940: “Bruno Giorgi” (1941) e “Velhos santos” (1946). No artigo “Bruno Giorgi”, publicado sob o pseudônimo de Hanna Lénard em *O Cruzeiro*, Hanna Levy assume uma das tarefas que se impõe nos anos passados no Brasil: defender a arte moderna e sua importância e valor artístico para um público incrédulo e ainda pouco familiarizado com ela. Ao apresentar a escultura moderna de Bruno Giorgi como sendo tão artística quanto uma obra de arte “tradicional”, procura mostrar que a arte moderna também pode atingir “grande qualidade”:

Deante da escultura austera e pura de Bruno Giorgi, todas as distinções artificiais que certos críticos gostam de fazer entre a arte dita “moderna” ou a arte “tradicionalista”, se inutilizam (como acontece, por sinal, deante de todas as obras de arte verdadeira). Porque a única diferença respeitável não reside na distinção entre arte antiga e arte moderna, mas na diferença entre o que é e o que não é arte.

A alta qualidade da obra de Bruno Giorgi impõe-se ao primeiro olhar. (Lénard, 1941, p. 27)

Para convencer o leitor da grandeza da obra de Giorgi, Hanna Levy recorre também à análise formal, da qual irá se valer em vários outros textos como uma maneira de respaldar seus argumentos. Na passagem a seguir, ela contrasta duas esculturas de figuras femininas realizadas por Giorgi:

Que contraste, por exemplo, entre as duas jovens cujos retratos aqui reproduzimos! De um lado, a intelectual fina, nervosa, sensível; do outro,

a camponeza pesada, forte e calma! O caracter – vejam a atmosfera de vida inteiramente diversa dos dois modelos – exprime-se, com nitidez, nos dois bustos, de feição plástica e expressiva tão diferente. Mas os dois – e é isto o que vale – constituem esculturas perfeitas: a simplicidade monumental da cabeça da camponeza, com seus largos planos, e o busto movimentado, de efeitos quasi pictóricos, resultantes dos fortes contrastes de luz e sombra, da jovem da cidade. (Lénard, 1941, p. 38)

Com essas duas informações, a de que Hanna Levy recorria com frequência à análise formal e de que defendia a arte moderna podemos ler com outros olhos o seu pequeno texto *Velhos Santos*, publicado na revista *Rio*, em que analisa a coleção de arte sacra do então jovem artista Roberto Burle-Marx. A relação entre ambos era de origem anterior ao momento de publicação deste texto. Já em 1941, uma nota no *Diário de Notícias* convida para a abertura da primeira exposição de pinturas de Burle-Marx no Palace Hotel, Rio de Janeiro, no Salão da Associação dos Artistas Brasileiros. Tal exposição, diga-se de passagem, costuma constar nas cronologias das várias obras dedicadas à Burle-Marx, como a de Wisnik (2020, p. 119). Uma informação mais difícil de encontrar nos autores contemporâneos, mas que é mencionada na nota do *Diário de Notícias*, é a de que Hanna Levy foi a responsável por um texto constante do catálogo dessa exposição: “O Catálogo traz um artigo da dra. Hanna Levy estudando as características da arte do sr. Roberto Burle Max (sic) e o valor que ele representa entre as expressões mais afirmativas da atualidade em nossas artes plásticas” (“No lar e na sociedade”, 1941, p. 9). De novo aqui temos Hanna Levy como campeã e divulgadora da obra de um artista moderno.

Cinco anos após a publicação do catálogo, Hanna Levy, em *Velhos Santos*, recorre, também aqui, a várias passagens de análise formal, investigando o resultado de outra faceta de Roberto Burle-Marx, a de colecionador. A ela interessa a coleção de arte sacra do artista. Para se aprofundar em tal coleção, trará à baila outro tema pelo qual se interessou em terras brasileiras, uma das maneiras de se aproximar dos debates locais: o de definir o que é a arte brasileira, e quais as suas características diferenciais. Abordagens recentes, como a de Gomes, identificam nas coleções de Burle-Marx, aliás, pontos de interesse dos modernistas, como essa “busca pelo genuinamente brasileiro”:

Reunindo exemplares de procedência e datação diversas, sua coleção é visivelmente guiada por duas características típicas dos modernistas e que

permeiam vida e obra do artista: a busca pelo genuinamente brasileiro e a valorização dos fazeres e saberes do povo – em especial a arte popular. (Gomes, 2021, p. 35)

Além disso, autores de trabalhos recentes sobre essas coleções, como Vera Beatriz Siqueira (2017a, 2017b, 2017c), costumam enfatizar, em uma visão de conjunto, sua variedade e seu ecletismo: “Esse conjunto eclético forma uma narrativa complexa de proximidade” (Siqueira, 2017c, p. 209). Hanna Levy, por sua vez, escrevendo ainda na década de 1940, atém-se aos objetos sacros, que usa como pedra de toque para dar continuidade a suas reflexões sobre as especificidades da arte brasileira, já empreendidas em outros momentos a partir do estudo da pintura colonial. Especialmente as figuras de santos são abertamente elogiadas por Levy: “As imagens de santos, esculpidas em madeira e policromadas, oferecem um dos aspectos mais belos, mais amáveis e também mais típicos da produção artística brasileira dos séculos passados” (Levy, 1946, p. 77). Com os devidos cuidados, Levy insiste na tipicidade dessas figuras, cujos pontos comuns são mais facilmente observados quando reunidos em uma coleção de peças únicas como a de Burle-Marx:

Pode parecer arriscado designar essas imagens como sendo uma expressão ‘típica’ da arte brasileira, considerando-se que a sua origem é ibérica, que se apresentam sob invocações e tamanhos diferentes e que provêm de todos os cantos do vasto território nacional. Mas, apesar de sua origem ibérica – que continua sensível através de todos os séculos – e apesar da grande variedade de tamanhos e de formas individuais, essas imagens são obras típicas da arte brasileira, porque as características que tôdas elas possuem em comum predominam, de longe, sôbre as variações que se possam observar nas estátuas de proveniência diversa, – de Minas, Bahia, Pernambuco, etc. (Levy, 1946, p. 77)

Usando outras palavras, Hanna Levy, ao reforçar a singularidade das peças da coleção sacra de Burle-Marx e seu paradoxal “ar de família” prepara o terreno para o que virá a seguir, a caracterização pontual do que constitui tais especificidades, tais pontos comuns que unem todas as diversas peças:

A coleção do pintor Roberto Burle Marx oferece uma boa oportunidade para mostrar alguns aspectos dessa unidade fundamental. Não há duas peças iguais na admirável coleção do artista, – e, no entanto, tôdas elas têm como que um certo ar de família. (Levy, 1946, p. 78)

Esses pontos comuns seriam, como Levy a partir de agora procura demonstrar, as características do barroco, mas não do barroco europeu: “Mas o `barrôco`, tal como se manifesta nessas imagens, é igualmente distante do naturalismo fanático e da exuberância mística do barrôco como da agitação dramática ou grandiloquente do barrôco italiano” (Levy, 1946, p. 78-79). A partir de uma avaliação de tipos formais, conclui que um barroco tranquilo e sem êxtase é o que teríamos tido na escultura colonial brasileira:

Mas a expressão geral dos rostos é calma, tranquila, até serena, como o é também a atitude dos corpos. Apenas excepcionalmente encontramos nas imagens brasileiras fisionomias torturadas pela dor ou transfiguradas pela fôrça de uma visão sobrenatural, e são também raríssimas as estátuas em atitude de êxtase, de grandes gestos, brandindo os seus atributos como armas sagradas. Basta pensar em qualquer escultura de Bernini para sentir tôda a diferença. (Levy, 1946, p. 79-144)

A tranquilidade seria então um traço formal da arte sacra colonial brasileira: “Essa tranquilidade das fisionomias, – a abstenção, por parte dos artistas, de concentrar o interêsse na interpretação psicológica, – constitui, junto com a atitude calma dos corpos, um primeiro traço característico, genuinamente brasileiro dessas imagens” (Levy, 1946, p. 144). Tal tranquilidade contrasta, por certo, com a intensa movimentação das formas no barroco europeu, índice das movimentações do espírito das personagens representadas. Já as formas do panejamento nas esculturas coloniais brasileiras teriam outro viés, seriam antes de mais nada um engenhoso jogo formal:

Ora, nas imagens brasileiras, onde, como vimos, a agitação psíquica e física não existe, as amplas curvas dos mantos, as múltiplas formas das pregas perdem, no fundo, a sua função expressiva e se transforma num livre jôgo de formas, numa espécie de ‘arte pela arte’ que encontra no jôgo puro das formas plásticas a sua expressão verdadeira. (Levy, 1946, p. 144).

A seguir, Hanna Levy traça uma brevíssima tipologia do panejamento nas esculturas coloniais brasileiras, sempre a partir dos exemplares que encontra na coleção Burle-Marx:

Quem pense encontrar grande variedade de expressões nos rostos das madonas, dos anjos que formam o seu pedestal, das santas e santos ficará

desapontado. Mas, olhem para os panejamentos dos vestidos! Que riqueza de soluções plásticas para um motivo constantemente repetido: o manto, envolvendo tôda a figura, está repousado em um dos braços, ao passo que, do lado oposto, cai livremente dos ombros até os pés. Partindo dêsse simples motivo, a fantasia plástica dos artistas não conhece limites. Formando ora ninhos profundos, ora amplas e majestosas curvas, ora quebradas como uma cascata, ou de repente calmas com a repetição de alguns largos planos, as pregas executam como que uma dança fantástica que o olhar não se cansa de seguir. (Levy, 1946, p. 144)

Neste pequeno texto, *Velhos Santos*, Hanna Levy propõe um contraste entre o “barroco” brasileiro e o europeu que já havia sido formulado em outros termos, de resto mais duros, em seus artigos sobre a pintura colonial no Brasil. Ao movimento do barroco europeu Levy contrapõe, portanto, a estaticidade e sobriedade dos retratos coloniais, contestando mesmo a pertença desses últimos ao estilo barroco, como se lê nessas duas passagens de seu artigo de 1944, *A pintura colonial no Rio de Janeiro*, aqui: “Podemos verificar, no entanto, que, até em obras que representam cenas de êxtase e de visões celestes, alguns pintores coloniais fluminenses revelam um caráter de sobriedade e de simplicidade que nada tem de barroco” (Levy, 1978a, p. 84). E também aqui: “O caráter místico ou extático do *conteúdo* das obras fica assim fora de dúvida. A maneira, porém, pela qual este conteúdo é tratado, do ponto de vista da forma, é tão simples, tão sóbrio, que quasi nada fica de perfume místico e sobrenatural do assunto” (Levy, 1944/1978a, p. 85). Neste artigo Hanna Levy procura explicações para as causas que estão na origem dessas características da pintura colonial brasileira, o que não chega a fazer no texto sobre a escultura sacra colonial. Formação técnica deficitária seria um dos principais motivos para a preferência, por parte dos pintores locais, por formas estáticas:

O que sustentamos é simplesmente o seguinte: que, para pintores com uma formação técnica (no sentido mais largo deste termo) relativamente fraca, a representação de figuras humanas isoladas, imóveis ou pouco movimentadas, é mais fácil do que a representação de grandes massas de figuras fortemente agitadas ou em atitudes complicadas. O mesmo se aplica, naturalmente, à representação de construções de perspectiva, etc. (Levy, 1944/1978a, p. 89).

Mais um potencial motivo seria a questão da influência de modelos europeus na pintura colonial, outro tópico que não chega a explorar com relação à escultura, em *Velhos Santos*:

Entre estas queremos destacar, em primeiro lugar, as influências exercidas sobre a pintura colonial fluminense por certos modelos europeus. . . . Também não se trata, a nosso ver, de relações assim diretas entre obras determinadas. A influência antes se manifestou sob a forma de inspiração geral. A fim de poder provar essa alegação é preciso considerar de mais perto certos detalhes característicos das obras fluminenses, tais como os raros fundos de paisagem, os fundos arquitetônicos, os tipos da indumentária etc. (Levy, 1944/1978a, p. 89).

Temas já abordados no que diz respeito aos retratos coloniais do Rio de Janeiro são ampliados em *Retratos coloniais*, artigo de 1945. O texto já começa com questões norteadoras, que servem como guia de investigação: “1. Quais as características principais dos retratos brasileiros, do ponto de vista artístico . . .? 2. Revelam esses retratos um estilo próprio, definido, ou constituem simples reflexo provinciano da arte dos retratos da Metrópole?” (Levy, 1945/1978b, p. 147). A preocupação com características definidoras da especificidade da arte colonial brasileira, como vimos há pouco, também aparecerá em *Velhos Santos*. Os termos de análise, contudo, de igual modo aqui contrastam com o tom mais generoso adotado no artigo sobre as esculturas coloniais brasileiras da coleção Burle-Marx: “O modelado, como também o desenho, mostra-se pobre e bastante duro, destituído de suavidade e delicadeza” (Levy, 1945/1978b, p. 150-151). Se em *Velhos Santos* Hanna Levy reconhece nos escultores coloniais uma “fantasia plástica sem limites”, nos pintores coloniais, pelo contrário, aponta a tendência a um “realismo moderado” (Levy, 1945/1978b, p. 167). Ambas as características conflitantes constituiriam, de todo modo, para Hanna Levy, as bases de uma “arte brasileira” complexa e multifatorial.

É no artigo *Problemas en torno a la historia del arte brasileño*, de 1947, que Hanna Levy amarra os diferentes fios condutores de suas reflexões sobre arte colonial brasileira presentes nos textos já mencionados até aqui. O que ela propõe, antes de mais nada, é uma leitura bastante nuançada da arte colonial brasileira. Depois de afirmar não ser ainda possível responder o que seria exatamente um estilo artístico brasileiro (Levy, 1947), Levy rechaça tentativas de

resposta muito taxativas, como a que afirma que tudo na arte colonial do Brasil é importado, logo não haveria um estilo próprio nacional, ou aquela segundo a qual uma vez importado o Barroco, logo ele evoluiria para um estilo “genuinamente brasileiro” (Levy, 1947, p. 128). Hanna Levy procura considerar em suas ponderações um grande número de variantes na tentativa de compreender a arte colonial brasileira. Um modo de lidar com essas variantes é proceder a uma cuidadosa análise comparada, como deixa claro na seguinte passagem:

Toda a história de estilo é uma história comparada . . . toda a história da arte do Brasil, do descobrimento até hoje, está íntima e inseparavelmente ligada a estilos importados. E é lógico que unicamente uma análise comparada pode esclarecer a questão que nos ocupa, a saber: se, como e de que maneira, etc., os estilos importados se transformaram em algo nacional. (Levy, 1947, p. 127)

Por fim, convém lembrar, ainda a propósito da busca por esse Santo Graal que é o estilo de uma “genuína” arte brasileira, que Hanna Levy, ao indicar um caminho possível de investigação do tema, procura unir duas modalidades de análise, a formal (os “valores plásticos”) e a sociológica (a dimensão de representação da “realidade brasileira”):

Em outras palavras: não é suficiente constatar que em algumas obras brasileiras, de inspiração estrangeira, as formas oferecem ‘relações plásticas novas e imprevistas’. O que se deve procurar determinar é se esses novos valores plásticos criam ou correspondem a um conteúdo espiritual igualmente novo, representativo da realidade brasileira. (Levy, 1947, p.141)

Hanna Levy, como se observou nos textos comentados até aqui, recorre tanto à análise formal, visível já em seu estudo sobre um escultor moderno brasileiro, Bruno Giorgi, quanto à questões de contexto social e técnico na tentativa de elucidar o que é a arte brasileira e quais são suas características. Ainda que sua produção no Brasil tenha se concentrado no tema da arte colonial, em função de seu trabalho no SPHAN, também escreveu por inclinação própria sobre arte moderna, e era nesses dois períodos, o colonial e o moderno, que reconhecia a possibilidade de existência de uma arte brasileira. *Velhos Santos*, assim como aquele texto sobre Bruno Giorgi, integram ainda um painel maior da investigação sobre a arte brasileira que Hanna Levy realiza na década de 1940, e ajudam a elucidar e a

perceber a íntima relação entre suas linhas de raciocínio e os principais argumentos que desenvolve no período. Por exemplo, se em 1947 Levy escreve que Aleijadinho, com seus profetas de Congonhas, é exceção diante da regra da “devoção tranquila e alegre” que caracterizaria a arte devocional no Brasil Colônia (Levy, 1947, p. 141), um texto como *Velhos Santos* ajuda a esclarecer em que termos ela pensa essa tranquilidade. Que *Velhos Santos*, em suma, tenha girado em torno de esculturas sacras coloniais pertencentes à coleção de um artista moderno sintetiza bem os campos em que Hanna Levy preferia investigar a arte brasileira.

REFERÊNCIAS

Gomes, R. (2021). A retórica da salvação: a coleção de arte sacra de Roberto Burle Marx. *Imagem Brasileira*, (11), 33-39. <https://www.eba.ufmg.br/revista-ceib/index.php/imagembrasileira/article/view/424>

Lénard, H. (1941, 4 de janeiro). Bruno Giorgi. *O Cruzeiro*, (10), 27. <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/30308>

Levy, H. (1947, setembro/outubro). Problemas en torno a la historia del arte brasileño. *Cuadernos Americanos*, 5(XXXV), 123-144.

Levy, H. (1978a). A pintura colonial no Rio de Janeiro. In H. Levy & L. Jardim. *Pintura e escultura I* (pp. 35-96). FAUUSP; MEC-IPHAN. (Trabalho original publicado em 1944)

Levy, H. (1978b). Retratos coloniais. In: In H. Levy & L. Jardim. *Pintura e escultura I* (pp. 154-183). FAUUSP; MEC-IPHAN. (Trabalho original publicado em 1945)

Levy, H. (1943, dezembro). Velhos santos. *Rio*, 90, 76-9. <http://memoria.bn.br/DocReader/146854/4054>

No lar e na sociedade (1941, 27 de setembro). *Diário de Notícias*, (5805), 9. http://memoria.bn.br/DocReader/093718_02/7140

Siqueira, V. (2017a, setembro/dezembro). Permanência e diversidade: valores modernos nos jardins de Burle Marx. *Anais do Museu Paulista*, 25(3), 83-102.

Siqueira, V. (2017b, janeiro/abril). Sítio Santo Antonio da Bica: as coleções de Roberto Burle Marx. *Modos: Revista de História da Arte*, 1(1), 91-112.

Siqueira, V. (2017c). “A beleza da experiência enriquecida”: o artista e colecionador Roberto Burle Marx. In C. Storino & V. Siqueira, V. *Sítio Roberto Burle Marx* (pp. 174-229). Intermuseus; Sítio Roberto Burle Marx.

Wisnik, G. (Ed.) (2020). *Paraísos inventados*. Almeida e Dale.