

UMA HISTORIOGRAFIA PARA A ARTE BRASILEIRA: NARRATIVAS E CONTEXTOS

A HISTORIOGRAPHY FOR THE BRAZILIAN ART: NARRATIVES AND CONTEXTS

Franciane Canêz Cardoso
Mestre em Educação/IFSul-Gravataí
francianecardoso@ifsul.edu.br

RESUMO

O artigo busca fazer uma revisão bibliográfica a partir de um resgate dos primeiros textos que, ainda no século XIX, objetivaram organizar uma narrativa para a produção artística no país. A análise será construída a partir de dois textos de Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-79), publicados em 1834 e 1841, e do livro Arte Brasileira de Gonzaga Duque Estrada (1863-1911), de 1888. Busca-se com isso elencar posições e filiações teóricas de ambos os autores, além de detectar nas narrativas criadas como eles percebiam em suas respectivas épocas os acontecimentos que norteavam a produção de artística. Esse olhar de hoje para a produção escrita que teve como incumbência registrar trabalhos e autorias que poderiam, como tantos, terem sido relegados ao esquecimento tem também como desejo atentar para as peculiaridades e insuficiências que compõe tais relatos.

Palavras-chave: Arte. Historiografia da arte brasileira. Gonzaga Duque. Manuel de Araújo Porto Alegre.

ABSTRACT

This paper seeks at making a bibliographic review from a recovery of the first texts that, still in the nineteenth century, aimed to organize a narrative for artistic production in the country. The analysis will be built from two texts written by Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-79), published in 1834 and 1841, and from the book Arte Brasileira by Gonzaga Duque Estrada (1863-1911), published in 1888. The present text attempts to list positioning and theoretical affiliations of both authors, as well as detecting, in the narratives created, how the authors perceived, in their respective times, the events which guided the artistic production. This today's look at the written production that had the task of recording works and authorship that could, as so many others, have been relegated to oblivion, also wishes to pay attention to the peculiarities and insufficiencies which compose these reports.

Keywords: Art. Historiography of Brazilian Art. Gonzaga Duque. Manuel de Araújo Porto Alegre

Qualquer um que trabalhe com questões relativas a arte dificilmente passará incólume por este trajeto. Em algum momento irá certamente encontrar um interlocutor desavisado ou corajoso o bastante para o interpelar com a fatídica pergunta: “quem inventou a arte?”, ou ainda “quando a arte foi inventada?”. As respostas geralmente ficam entre a tentativa de ser objetivo e fiel às narrativas históricas e o desconcerto cheio de encantamento de quem já percorre este caminho em busca de entendimento há algum tempo e ainda não consegue encontrar respostas simples e definitivas e que, com sorte, jamais conseguirá. Mas este preâmbulo tem o objetivo de anunciar que, se quanto a arte e ao artístico os limites e definições são imprecisos, e isso faz parte da matéria que a constitui, quando o assunto é a história e as narrativas que registram e organizam essas manifestações o território é um pouco menos nebuloso.

O artigo que se segue tem como objetivo resgatar textos importantes e pioneiros no que diz respeito a escrita de uma história para a arte brasileira. Os três textos foram escritos no século XIX, respectivamente nos anos de 1834, 1841 e 1888. Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), escritor dos dois primeiros ensaios a serem analisados e Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911), autor de um livro sobre o tema, serão aqui lembrados como nomes responsáveis por desenvolver as primeiras narrativas sobre as produções locais. Para isso convém um breve sobrevoo sobre como se deu na Europa, lugar para onde os olhos de nossos autores sempre estiveram voltados, a elaboração teórica das bases de uma história da arte como disciplina.

Foram muitos os nomes e distintas as colaborações, entretanto, cabe começar esse panorama pela pequena Florença na Itália do século XVI. Cidade que viu surgirem os primeiros textos que davam conta de uma escrita sobre arte, textos saídos das mãos de um inquieto artista italiano. Estes primeiros escritos não eram mais do que biografias dos artistas com os quais Giorgio Vasari (1511-1574) teve algum tipo de contato. Talvez na época ele não tivesse a dimensão exata da proporção que seu livro *Vite dei più Eccellenti Pittori, Scultori ed Architetti Italiani* (Vida dos mais Importantes Pintores, escultores e Arquitetos Italianos), publicado em 1550¹, tomaria dentro de um processo de registro das artes.

Entretanto, é somente no século XVIII que Johann Joachim Winckelmann (1717- 1768), mesmo sem ter tido contato com a arte dos antigos gregos e romanos escreve distinções entre

1 O livro de Vasari é basicamente uma coleção de biografias breves, com ensaios teóricos e uma seção que descreve as técnicas então usadas na pintura, na escultura e na arquitetura. Em 1566, Vasari lançou uma segunda edição expandida do livro, incluindo mais artistas.

arte grega, greco-romana e romana. Winckelmann, começa a fabular aquilo que viria a ser a teoria que embasa o surgimento do neoclassicismo francês, além de ter sido o primeiro a aplicar de forma sistemática as categorias de estilo para a análise da história da arte.

Contudo, será apenas no século XIX, através de Heinrich Wölfflin (1864-1945) que a história da arte passará a ter autonomia enquanto disciplina, deixando de ser um apêndice da história da cultura². Através de sua teoria, Wölfflin conseguiu conferir a estes registros um método próprio de análise, a partir do qual propunha que o centro desta, que até então estava no artista, passasse a focar a concepção de estilo. Para Wölfflin os estilos são a expressão de seu tempo, portanto, épocas diferentes produzem, necessariamente artes diferentes. Segundo sua teoria, cada época é limitada não somente com relação a recursos materiais, mas principalmente com relação a concepção que se apresenta em cada momento da história, ou seja, nem tudo é possível em todas as épocas, pois, o olhar precisa ser educado e tem uma evolução própria.

Enquanto na Europa estudiosos elaboravam métodos para desenvolver narrativas próprias para a arte, no Brasil, algumas décadas antes, se desenhava uma preocupação com a maneira como as produções nacionais poderiam, sem uma história que as preservasse, desaparecer. Essa preocupação foi imortalizada nas palavras de Manuel de Araújo Porto Alegre que, em 1841, escreveria:

A fúria bizantina de cair e de raspar tem destruído um cento de monumentos entre nós, e ainda há pouco o chafariz do largo do paço viu o picarete do vandalismo arrancar-lhe o colorido venerável do tempo, depôr-lhe as quinas históricas, para serem substituídas por uma esfera e por uma corôa; que se ao menos lhe adiciassem a cruz de Christo, ou as flechas de S. Sebastião, representariam as armas antigas do Brasil, ou as d'esta cidade.(p.551)

Manuel de Araújo Porto Alegre foi uma figura bastante singular no que se refere a arte no país. Além de artista e professor também dedicou-se a escrever sobre a produção artística local. Nascido na cidade de Rio Pardo-RS, começa seus estudos gerais em Porto Alegre onde ainda jovem demonstra interesse pelos assuntos voltados à produção artística. Em 1827 muda

² Educado na tradição universitária alemã do século XIX, que tinha como método basilar o historicismo alemão, Wölfflin foi discípulo de Burckhardt, especialista no estudo da Antigüidade clássica e do renascimento, Wölfflin discordava do mestre no sentido de que procurava criar parâmetros para o estudo da arte em uma perspectiva histórica, uma história da forma, enquanto que seu mestre e opositor teórico via a arte como um mero complemento para a história da cultura.

para o Rio de Janeiro a fim de ingressar na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA).

Em 1831 partiu com Jean Baptiste Debret (1768-1848)³ para a Europa com o objetivo de aprofundar seus estudos em pintura, encontra uma realidade turbulenta no meio artístico francês⁴ e em 1834, ingressa no Instituto Histórico de Paris (IHP). É lá que, no mesmo ano, juntamente com o poeta Domingos José Gonçalves Francisco de Magalhães (1811-1882) e de Francisco Salles Torres Homem (1812-1876) escreve o *Resumo da história, da literatura, das ciências e das artes no Brasil*⁵. Neste primeiro ensaio sobre a produção artística brasileira, publicado na Europa, o autor esboça uma descrição cronológica da arte brasileira chamando a atenção para uma possível influência da arquitetura renascentista nas construções religiosas da colônia, entretanto, aponta que essa influência ao ser lançada pela arquitetura sacra portuguesa termina por resultar numa forte inclinação ao barroco. Nas palavras do autor “não se encontra aí um só edifício gótico dessa época; por toda a parte, em seus monumentos, adotaram os jesuítas um tipo intermediário entre o romano e o gótico”(1965, p. 440). Existe nessa análise um certo descontentamento com as produções, principalmente arquitetônicas erigidas no país sob a tutela jesuítica, principalmente pela dificuldade de encontrar paralelos entre o que aqui se encontrava e o que a Europa oferecia como modelo.

As análises de Porto Alegre apontam para uma impossibilidade de criar uma narrativa paralela a da história da arte europeia. O autor opta, então, por valorizar em seu texto o trabalho realizado por escravos e seus descendentes que, segundo sua leitura tiveram a possibilidade de ter suas produções valorizadas graças a necessidades de refinamento demandadas pelo enriquecimento dos colonos. Segundo ele, essa demanda por trabalhos manuais refinados permitiu que houvesse um incentivo a produção artística entre os escravizados. É possível identificar esse olhar para com a arte colonial e seus primeiros criadores a partir de trechos como este em que o autor afirma:

Os conventos também tiveram os seus escravos artistas; e a posteridade livre que se aglomera hoje sob os seus peristilos não imagina sequer que

3 Desenhista, pintor, gravador e professor francês que em 1816 integrou, juntamente com outros membros, a Missão Artística Francesa ao Brasil, seu trabalho foi essencial para retratar o cotidiano do Brasil colonial, além de catalogar, por meio de registros de desenhos, a fauna e flora brasileira.

4 Na década de 30 do século XIX o ambiente artístico no país enfrentava forte polarização oriunda da disputa entre defensores do neoclassicismo, entre eles Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), e o grupo daqueles que acreditavam e defendiam o romantismo de Eugène Delacroix (1798-1863).

5 O ensaio foi lido nas sessões e publicado no segundo número do jornal editado pelo IHP.

foram erguidos por mãos acorrentadas. [...] O artista mais inspirado não passava a seus olhos de uma máquina mais bem organizada do que outras máquinas; usavam-na com desprezo, enquanto o mais ignóbil traficante recebia todas as homenagens; era honroso receber o resultado do vil comércio, mas o valor do trabalho mais sublime se colocava abaixo de uma esmola. [...] Entretanto, apesar dos esforços dos portugueses, a luz começava a dissipar as trevas. Brasileiros vieram a Lisboa organizar o melhor dicionário de língua portuguesa; os melhores professores da Universidade de Coimbra eram brasileiros; e à margem do Tejo as joias de ferro, que o mulato Manuel João (? - ?) fabricava nos confins da província de Minas Gerais, eram disputadas. (1965, p. 441)

Escrevendo e pensando a produção brasileira o autor, mesmo sendo um admirador e posteriormente ocupando cargos administrativos e de docência na Academia Imperial de Belas artes no Rio de Janeiro, resgata em seus textos produções que não tinham em sua natureza o filtro acadêmico, vê nestas produções um lastro potente para a engendrar historicamente aquilo que já se buscava no contexto do século XIX, a delimitação de uma identidade autóctone que pudesse ser refletida nas artes visuais assim como a literatura já fazia.

Esse primeiro texto escrito e lido pela primeira vez em solo europeu deu início a uma trajetória de pesquisas intensas sobre a produção nacional, mais do que isso, origina a busca por registrar de forma organizada e progressiva um passado para a arte brasileira. Porto Alegre no intento de organizar esse legado histórico resgata artistas coloniais que até então não eram mais do que artífices sem importância- muitas vezes até sem liberdade- diante dos olhos europeus e daqueles que, mesmo nascidos aqui, viam através de suas lentes. O autor usa as palavras para dar a estes mestres da pintura colonial o que a sociedade e a história até então os havia negado, o status de artistas.

Observando com olhos contemporâneos talvez se perceba termos e sentenças que precisam obviamente ser situados em sua época, até o estilo de escrita que exala erudição, onde são abundantes os adjetivos e no qual as narrativas superam o prosaico inclinando-se ao exagero, precisa ser compreendido dentro de seu tempo. Entretanto, é importante pontuar que nesse primeiro texto, assim como no que será em seguida analisado, houve uma tentativa genuína de ressuscitar e perpetuar nomes que, junto com tantos outros, produziram as imagens do período colonial, mas que foram apagados pela chegada do academicismo a partir da implantação da Academia Imperial de Belas Artes.

Em 1837 Porto Alegre retorna ao Rio de Janeiro e é nomeado professor da cadeira de

pintura histórica da Academia substituindo Debret, cargo que ocupou até 1848. Nessa época percorre as igrejas fluminenses buscando criar um inventário de documentos que permita resgatar fatos e nomes dos responsáveis pelas criações artísticas no período colonial.

Em 1838 foi criado o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, um de seus objetivos era proporcionar a criação de uma memória nacional que valorizasse aspectos locais em detrimento da herança portuguesa. Criar um passado que fortalecesse uma identidade nacional. As publicações do IHGB dariam conta de dar ouvidos para as vozes e textos que se juntavam nessa busca. As artes visuais estavam aquém de outras áreas como a literatura que na época já tinha produções e um debate mais apurado acerca dessa demanda. Manuel de Araújo Porto Alegre tornou-se membro do Instituto.

Em 1841 foi publicado na Revista do IHGB o segundo texto de Porto Alegre sobre arte brasileira, entretanto, o primeiro em território nacional. O texto intitulado *Memória sobre a Antiga Escola de Pintura Fluminense* buscava criar uma narrativa cronológica inventariando nomes e buscando suas filiações artísticas. Entretanto, conforme aponta Letícia Squeff o texto é “desconcertante”, tendo em vista que apresenta poucas datas específicas deixando ampla lacuna cronológica, segundo a autora “a impossibilidade de situar os artistas em uma linha do tempo mais ou menos precisa torna difícil a tarefa de encontrar conexões entre eles” (2004, p.149).

Assim sendo, chama a atenção o termo “escola” empregado no título, a partir dele é possível concluir que o autor buscava encontrar nos artistas elencados uma unidade visual capaz de sustentar o amplo sentido que o uso da palavra neste contexto implica, embora não fique claro no decorrer de sua escrita que traço seria esse capaz de dar unidade aquela produção.

Em publicações posteriores Porto Alegre chega a citar o antiquário e erudito Luigi Lanzi (1732-1810), dessa forma, é possível acreditar que o sentido com o qual emprega no título de seu texto o termo “escola” seja o mesmo conceituado pelo teórico italiano. Lanzi traz em sua *Storia Pittorica dell'Italia* (1792) a ideia de escolas artísticas, ele concebe na primeira publicação quatro escolas, porém, vai ampliando essa categorização até chegar a um número de catorze, o que cria o modelo de análise descentralizado, que supera a ideia de centro/periferia. Seu texto foi um grande sucesso, sendo lido e utilizado largamente durante o século XIX.

O conceito de *escola* aplicado por Lanzi seguia critérios geográficos além de uma série de relações estabelecidas entre a produção dos artistas de cada região. O teórico buscou superar

o modelo vasariano a partir do momento em que considerava desnecessárias as análises sobre a biografia dos artistas, tendo como foco especificamente as obras. Sobre a utilização do termo por Porto Alegre, Squeff escreve:

A ideia de escola foi utilizada como referência não apenas geográfica genérica – “a escola fluminense de pintura” –, mas também como maneira típica de cada artista. Porto-Alegre insere os artistas da colônia sob um epíteto duplamente simbólico. Em primeiro lugar, organiza o grupo a partir de sua localização na geografia da antiga colônia portuguesa: o adjetivo “fluminense” circunscreve os artistas num determinado contexto climático-geográfico. E aqui existe uma apropriação explícita do sistema usado por Lanzi, que também dividira as escolas italianas em função de sua localização geográfica. Por outro lado, ele menciona a “escola” de Manoel Dias, do mesmo modo como se referira à “escola” de Montigny ou de Debret. (2015, p.71)

Em *Memória sobre a Antiga Escola de Pintura Fluminense* o escritor se empenha em criar uma narrativa valorosa sobre artistas e obras do período colonial. Alguns dos nomes citados são encontrados apenas naquele escrito, tendo desaparecido por completo das narrativas futuras. É possível que a criação de uma “escola” de pintura fluminense pelo texto, mesmo sem uma unidade visual descrita pelo autor, se dê pela necessidade de criar um passado artístico nacional, para tanto, ele desconsidera as possíveis divergências e a falta de traços e trajetões em prol de um bem maior, a elaboração de um passado digno para a pintura brasileira.

Porto Alegre utilizou métodos da historiografia europeia, buscando adaptá-los a contingências nacionais. A arte colonial analisada pelo autor era constituída em grande parte por escravos e ex escravos. Cabia a escrita encontrar um lugar que dignificasse essas obras e existências. O uso da ideia de escola permite uma postura elogiosa à produção colonial, tendo em vista, que ela é analisada como o início da arte brasileira a partir de uma postura positivista⁶, como é possível observar nas palavras do autor.

A colônia, o reino e o império formam as três divisões salientes de nossas phases progressivas, é do seio da primeira, Senhores, que venho arrancar do esquecimento alguns nomes illustres nas artes, nomes de artistas, que horraram a terra em que nasceram, e que fundaram a primitiva escola fluminense de pintura. (1841, p.549)

6 O positivismo foi uma corrente teórica criada pelo filósofo francês Auguste Comte (1798-1857) que defendia que a regra para o progresso social seriam a disciplina e a ordem. A partir da teoria positivista entende-se que existe um progresso constante da humanidade, a qual nunca regressaria, mas tenderia a ser mantida sempre em evolução.

A concepção progressista de uma escola de arte brasileira cria um problema para essa narrativa. A necessidade de uma continuidade, de um processo evolutivo. Entretanto, a produção artística brasileira a partir da criação da AIBA parece caminhar na mesma direção da produção europeia, de forma não só interligada, mas dependente da matriz neoclássica.

Manuel de Araújo Porto Alegre foi um erudito, atuou em diversas áreas relativas ao campo da arte, percebeu lacunas, principalmente no que dizia respeito a uma organização teórica das produções e atuou no intento de preencher minimamente esses espaços não explorados. Com seus textos começou uma tradição escrita para a produção nacional e, embora hoje seja analisado dentro do espectro da crítica, colaborou para a criação de uma história da arte nacional. Porém, seus textos foram muitos e dispersos, parece apropriado então, trazer para o texto a análise de uma produção literária organizada sobre o assunto.

O carioca Luiz Gonzaga Duque Estrada começou cedo a atuar no jornalismo. Foi um dos fundadores do periódico *O Guanabara* em 1880, além de publicar em diversos outros, dentre eles *A semana*, no qual publicava textos sobre crítica de arte. Estes escritos iniciais possibilitaram a Gonzaga Duque estudar e compreender o cenário artístico no final do século XIX. Então, em 1888 é publicado seu primeiro livro intitulado *A Arte Brasileira*⁷.

Gonzaga Duque como citado utilizava sua habilidade de escritor para transitar pelo universo da crítica de arte, contudo, é difícil dizer qual foi a motivação que o levava a empreender em uma tarefa tão laboriosa quanto produzir uma publicação especializada no assunto. Sabe-se que em 1879, nove anos antes de lançada a primeira edição de *A Arte Brasileira* a Academia Imperial de Belas Artes se posicionou publicamente sobre a questão da existência de uma arte que pudesse ser considerada nacional quando montou uma mostra especial intitulada “*Coleção de quadros nacionais formando a escola brasileira*”. O posicionamento da Academia provocou um acirramento dos ânimos no cenário carioca. Críticos e artistas viram-se impelidos a pensar sobre essa “arte brasileira” apresentada pela AIBA na configuração de produções realizadas por mestres, alunos, ex alunos e muitos estrangeiros.

Gonzaga Duque buscou a partir de sua escrita situar a produção artística do país em relação a discussão que se estabelecia no cenário nacional sobre a definição da identidade para

7 O livro teve duas edições, a primeira de 1888 e a segunda de 1995, organizada por Tadeu Chiarelli com introdução e notas do mesmo.

a arte aqui produzida. O autor divide seu livro pioneiro em seis capítulos. *Causas e Conclusão* que respectivamente abre e conclui o livro e *Manifestação, Movimento e Progresso*, capítulos em que o autor define uma cronologia a partir da qual busca analisar a produção do passado e do presente. Um quarto capítulo, descrito por Tadeu Chiarelli como um “apêndice” no texto de apresentação que escreve para a segunda edição do livro em 1995, é *Escultura*. Nele o autor faz um breve apanhado de escultores que produziram do período colonial até o período da publicação, o faz porque ao longo dos demais subtítulos dedica seu olhar e atenção somente à pintura.

O capítulo *Manifestação* começa sua análise ainda no século XVII, mais precisamente em 1695 e é concluído em 1816, ano da chegada da missão artística francesa. O segundo capítulo intitulado *Movimento* abrange o período que vai de 1831 até 1870, 1831 foi o ano em que Debret teria deixado o Brasil e retornado à França. O texto inicia com uma análise sobre a obra de Emílio Taunay (1795-1881), pintor franco-brasileiro que veio para o Brasil acompanhando o pai e chegou a ser professor de pintura de paisagem na AIBA. A fase *Progresso* que constitui o terceiro capítulo do livro inicia no ano de 1870 e é finalizada no ano de publicação de *A Arte Brasileira*.

O capítulo introdutório do livro de Gonzaga Duque não se dedica a esmiuçar técnicas, tampouco a enumerar artistas que produziram no país. Ao invés disso pinta com suas palavras um retrato histórico da formação da sociedade brasileira. Das capitânicas hereditárias, passando pela chegada da corte em 1808, pela ascensão de Dom Pedro e situação política que o leva a proclamação da república e a imagem resultante deste texto é desanimadora. O autor não poupa adjetivos vexatórios para qualificar os personagens que ajudaram a desenhar aquela que viria a ser a sociedade brasileira. Essa sociedade se torna um dos personagens mais importantes para a continuidade do livro, num misto de religiosidade cega e boemia hereditária ele descreve os habitantes da colônia como um povo que “acanhado, ignorante, pequenino, formou uma sociedade vadia e beata” (p.58), e continua:

O povo: o operário, o artífice, o jornalista- é um paria pequenino, mestiçado, doente. No campo é um miserável, um pobre perdido entre a população escrava das fazendas, amarelo, estanguido, tísico, ventre protuberante, olhar cansado, membros enfraquecidos por vícios e por febre palustres. Ao norte, como ao sul, ele roga e implora da bondade de uma grande proprietário umas braças de terra onde possa levantar os esteios de uma habitação de taipa de sebe, e aí, passa a dormir metade do dia, depois da caça ou da pesca que pratica para se alimentar. Sem expediente para

empregar lucrativamente o tempo da sua existência, sem energia para buscar fortuna no trabalho, sujeita-se unicamente a ser tropeiro, jangadeiro, ou *camarada*, porque essas ocupações têm o encanto do *dolce far niente*. (1995, p.68)

Ao encerrar *Causas* o autor deixa clara a linha que pretende seguir com as análises dos demais capítulos, ele encerra o texto com uma citação⁸ Hyppolyte Taine (1828-1892), filósofo e crítico francês seguidor do positivismo de August Comte, criador de uma teoria que se baseia em determinismos de raça, do meio e da história para compreender as produções visuais. Dessa maneira, considerando o panorama já criado pelo autor é possível formar uma ideia da narrativa que se seguirá.

Ao começar o capítulo *Manifestação* é mantido o mesmo pessimismo sobre a possibilidade que o país oferece em termos de produção, acrescenta inclusive a imposta religiosidade católica e seu dogmatismo como mais um fator de desqualificação das produções coloniais, nas palavras do autor “a igreja dos jesuítas é uma flagrante prova do mau gosto e da falta de inteligência” (1995, p.74). Tal pensamento não é novidade, o texto de Porto Alegre escrito em 1834, citado nas primeiras páginas deste ensaio, expressava as mesmas percepções sobre a contribuição jesuítica à arquitetura da colônia. Não é apenas neste aspecto que o autor surge no texto de Gonzaga Duque, ele é citado mais de uma vez como principal referência para o estudo dos nomes de artistas enumerados ao longo do texto. Importante, portanto, destacar que os primeiros artigos de Manuel de Araújo Porto Alegre seguem até o final do século XIX como única fonte de preservação de nomes que inauguraram as Artes Visuais no país.

Ambos os autores aqui analisados demonstram em sua escrita e método que são filhos de uma época em que o eruditismo exagerado transbordava o texto e fazia das palavras um meio para demonstrar habilidade de escrita e conhecimento histórico. Embora o livro *A Arte Brasileira* tenha sido publicado em 1888, ano em que a história da arte ganha bases e métodos que permitem o abandono de uma linha meramente biográfica, sua escrita antecede esse momento e alimenta-se do método vasariano. Tanto Porto Alegre, quanto Gonzaga-Duque, buscam contextualizar antes as biografias do que as obras. Cito o caso do artista José Leandro de Carvalho⁹ que, dentre muitas pinturas executadas para a família real, é autor da obra *A*

8 *Telle est en ce pays la plante humaine; il nous reste à voir l'art qui est sa fleur.* H. Taine- Phil. de l'art dans les pay-bas.

9 Artista nascido em Muriqui, município de Itaboraí, em 1770 e morto em 1835. Foi discípulo de Leandro Joaquim e de Raimundo da Costa e Silva, ambos artistas citados no Texto de Porto Alegre sobre a Escola Fluminense. Foi um dos artistas que trabalhou na corte de D. João na colônia.

Família Real em meio a Anjos e Santos sob a proteção de Nossa Senhora (1811), painel pintado para o altar-mor da capela da Igreja de Nossa Senhora do Carmo do Rio de Janeiro, nela o pintor retrata Dom João VI e a rainha ajoelhados e os príncipes Dom Pedro I e Dom Luiz, Guiados por um anjo da guarda, em adoração à Virgem do Carmelo.

Gonzaga Duque narra que os ânimos exaltados na ocasião da abdicação do trono por parte de Dom Pedro I geraram uma onda de rejeição aos vestígios estrangeiros no país. Segundo o autor, o painel pintado por José Leandro teria sido vítima dessa ocasião. Não tendo ninguém do meio na época tido a coragem de cobrir o referido painel o próprio artista teria sido chamado para fazê-lo. Ambos os autores aqui analisados narraram essa passagem em seus textos. Nas palavras de Manuel de Araújo Porto Alegre:

Os ambiciosos tremem da sombra d'aquelles que derrubaram, aterram-se com a presença de suas imagens, e convertem em felicidade futura o esquecimento de taes homens: como se uma esponja ephemera pudesse destruir aquelles, cujos nomes exarará a história em suas taboas de Bronze!

Há dez anos que o quadro do altar mór da capella imperial foi victima d'esta imprevidência; e para maior iniquidade o próprio artista foi obrigado a subir ao altar do sacrificio. Desde esse dia fatal, José Leandro não teve mais saúde; exilou-se voluntariamente, e em Campos acabou seus dias. (1841, p.555)

Gonzaga Duque descreve a mesma passagem:

O artista entrou pálido, cabeça baixa, os olhos fixos no chão. Atrás dele vinha um aprendiz trazendo uma caçarola e uma brocha. As portas do templo estavam fechadas; No recinto, no coro alguns rapazolas empregados em acolitar os sacerdotes nos ofícios, espiavam para a rua através das vidraças. Puseram ao lado do altar-mor uma escada, o artista subiu por ela e, lá do alto começou a brochar o painel. A mão tremia-lhe; Copioso suor de febr inundáva-lhe o rosto; mas, enérgico e resignado, ia lentamente passando e repassando a brocha untada de cola. O berreiro da multidão ecoava longe como um som abafado de trovão que vai rolando pelo infinito. (...)

Desde esse tempo José Leandro desapareceu. O infeliz tinha o coração a sangrar. Roubaram-lhe uma das maiores glórias, e roubaram-lhe o amor. Refugiou-se na cidade de Campos, vencido pelos desgostos, gasto pelos anos. (1995, p.89-90)

As palavras dos autores immortalizaram um dos muitos episódios em que imagens foram destruídas por razões políticas ou ideológicas. Gonzaga Duque pôde fabular o episódio porque Porto Alegre o havia antes registrado passado apenas dez anos do ocorrido. Em suas palavras

percebe-se ainda a tristeza e a revolta de quem está muito próximo para imparcialidades. Já o autor de *A Arte Brasileira* permite-se inventar a partir dos fatos do passado. A cena, o cenário, coadjuvantes e figurantes num exercício livre de imaginação são desenhados pelo autor. A arte brasileira que nasce em 1888 surge a partir de um cenário visto através de lentes deterministas que encaminham para um fatídico fracasso, mas, para além das influências teóricas que atravessavam Gonzaga Duque, existia um literato potencialmente ativo e criativo que se lançava na empreitada de inventar uma história da arte nacional.

No capítulo *Movimento*, como já comentado, inicia sua análise com a obra do artista Félix Émile Taunay, logo em seguida apresenta ao leitor mais alguns artistas contemporâneos de Taunay, em sua grande maioria estrangeiros. Procede leituras nas quais emprega adjetivos como “amaneirados”, “desagradável”, “mediocre”, “fraca”, “dura”, “fatigante”. Poucos nomes¹⁰ passam incólumes pela análise formal de desenho e colorido tecida pelo autor. As leituras e descrições espalhadas ao longo do texto classificam as obras como pintura histórica, de gênero e retrato, mas em nenhuma o escritor parece encontrar esperanças sobre a produção artística aqui encontrada.

Gonzaga-Duque dedica algumas páginas à biografia de Porto Alegre, referencia seu caráter, mas parece lamentar a falta em seu temperamento da “inflamabilidade dos rebeldes”. Destaca no texto o fato do artista ter obtido destaque em todas as funções que ocupou creditando o fato ao seu temperamento “metódico e sensato”. No texto é citada sua verve de escritor, porém, seu estilo é descrito como “pomposo e longo” e, atribui-se a esse caráter apaziguador e aos textos encharcados de um estilo acético e acadêmico o lugar pequeno e discreto que recebeu sua obra de pintura nos registros que o sucederam. Algumas obras de Porto Alegre são arroladas para descrição e análise. Gonzaga Duque encerra assim o texto dedicado ao seu antecessor:

Muito falta para ser considerado croquis de um mestre, porém a intensidade da cor, a maneira do conjunto, um quer que seja, que sente-se e não se traduz, denunciam um artista afastado das vulgaridades, mas esterilizado, infecundo, corrompido por ter a cabeça mais adiantada do que a mão, isto é, por ter mais teoria do que prática, mais erudição do que exercício. (...)

Não obstante esses defeitos, ele foi para sua época e para o meio em que viveu, um homem superior, um artista digno de confronto com seus coevos, apesar de vacilar diante da individualidade de alguns. (1995, p.120)

10 Louis August Moreau (1818-1877) pintor francês e August Müller (1815-1883) um pintor alemão naturalizado brasileiro recebem elogios que fazem destacar seu trabalho da obra dos demais analisados no capítulo.

O cenário artístico desenhado para o período que abrange o capítulo é o de um lugar cosmopolita. Ponto de passagem para artistas de todo naipe que fizeram do Brasil, mais especificamente do Rio de Janeiro, seu porto em algum momento, entretanto, poucos ficaram. Gonzaga Duque sempre que possível indica o itinerário percorrido pelos artistas em seu trajeto. Chama a atenção a quantidade de estrangeiros viajantes, que por aqui pouco produziram, mas que de alguma forma deixaram obras ou um nome escrito para posterior pesquisa. Essa multiplicidade de olhares sobre o país parece criar uma pinacoteca um tanto heterogênea para o gosto da época em que o almejado era construir um estilo que pudesse ser oferecido para a história e a posteridade como nacional.

O capítulo *Progresso* elenca artistas que produziram de 1870 até a data de publicação do livro. Muitos dos nomes ali listados não foram simples histórias lidas em textos de outrem, mas presenças físicas, rostos concretos na vida do autor. Não é à toa que essa é a parte mais extensa da publicação, ali, além de descrever obras e técnicas, Gonzaga Duque se põe a arrolar traços de personalidade e de caráter. Em inúmeros trechos deixa claro que sua análise leva em conta também aquilo que pode conhecer da pessoa que produziu, como nas páginas em que abre o capítulo descrevendo Pedro Américo (1843-1905):

Para se conhecer Américo, para se fazer uma ideia justa da sua organização moral puramente sentimentalista é preciso conversar com ele, sem prevenções, amigo para amigo, francamente, intimamente, entre as quatro paredes da sua oficina. Quando ele, por uma boa fé peculiar dos talentos superiores, esquece o mundo das negociações, dos preconceitos, das ambições ervadas, para deixar apenas ver o artista; quando põe de lado o Dr. Americo de Figueiredo e Mello, para falar o Américo, a simpatia que lhe dedicamos aumenta, origina-se em amizade, diante deste coração tão grande, dessa inteligência tão poderosa (1995, p.141)

O autor de *A Arte Brasileira* prossegue sua análise sobre Américo a partir de sua produção como escritor, não poupa adjetivos desabonadores para dar a ver ao leitor o que pensava sobre a face de literato do colega de profissão Pedro Américo. Gonzaga Duque parece ainda mais agudo quando o centro da análise são os textos, entretanto, mais uma vez, talvez as relações de convivência e discordâncias teóricas tenham influenciado diretamente essa análise, tendo em vista que é notória a posição oposta ao positivismo adotada pelo pintor, corrente

teórica que, na figura de autores como Hippolyte Taine era um fio condutor do pensamento de Gonzaga Duque.

Quando passa a analisar os quadros o autor lança mão de sua habilidade com as palavras, para descrever *Batalha do Avaí*, recria a cena numa prosa melodiosa e dramática, intensifica a imagem atribuindo à ela uma narrativa em que o desespero, a agonia e a total desolação são os personagens principais. A Batalha do Avaí apresentada pelas palavras de Gonzaga Duque é ainda mais intensa e desesperadamente realista. O escritor sai em defesa do artista contra as críticas que este sofre quanto ao desenho e reafirma sua posição de quem não vê com bons olhos a influência acadêmica sobre os artistas brasileiros. Afirma ele então:

O artista abandonou as cediças linhas da composição acadêmica e compôs o sujeito como melhor entendeu para transmitir mais fielmente a impressão recebida. para alguns constitui esse modo de proceder um imperdoável erro, porque é desprezar os mais austeros princípios da arte. Se entretanto, indagarmos bem da causa que provoca a impersonalidade em artistas de cuidados estudos e de inteligências assinaladas, acharemos como causa fundamental esses austeros princípios da arte, que tanto preocupam aos críticos convencionalistas. Limitar o artista a copiar a linha de composição desse ou daquele mestre antigo (...) é negar o direito do estilo, que é a afirmação da individualidade. Copiar dos mestres as obras primas é procurar imitá-los, e a imitação não faz mais do que realçar o mérito do original. De resto, quem imita é porque não pode inventar.(1995, p. 151-152)

O autor usa o trabalho pictórico de Pedro Américo para escrever sobre a importância de um estilo, estilo esse que tem autonomia para criar liberto de amarras à priori, traço que nasce de um ímpeto pessoal forjado na individualidade de processos. Usa Delacroix¹¹ como um exemplo dessa criação impetuosa e fugitiva dos “austeros princípios da arte”. Gonzaga Duque deixa clara nessa passagem sua crença num estilo que surge do trabalho e olhar dos artistas nacionais para além de qualquer técnica imposta. Obviamente, é preciso destacar que mesmo aquilo que era visto como fuga e libertação encontrava como matriz uma criação européia. Nesse ponto também é importante lembrar que em determinados trechos do livro o autor parece bastante otimista com as produções que analisa, contradizendo a visão pessimista que esboça

11 Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798-1863) foi um dos artistas de destaque da escola do romantismo francês.

no capítulo introdutório.

Na continuidade do texto a posição de quem não vê a fidelidade ao academicismo com bons olhos é reforçada quando o autor discorre sobre trajetória e obras de Vitor Meireles (1832-1903).

Toda a obra produzida por este artista é, pois, uma obra vagarosa, cuidada, caprichada no arabesco, de colorido bem combinado, em suma, correta. Não será, nunca, uma obra extraordinária, opulenta de vigor, audaciosa, sincera, espontânea, vivificada por este clarão estranho que se intitula o gênio. Não; isto nunca. (1995, p. 173)

Artistas como Almeida Júnior, Rodolfo Amoedo e Belmiro de Almeida (1858-1935) são citados e festejados pelo escritor que destaca a elegância de traçado, a personalidade, a espontaneidade e a segurança com a qual os mesmos imprimem sua marca nos trabalhos. Por outro lado lamenta que a sociedade da época não tenha sensibilidade para compreender essas produções em toda a sua grandeza. Uma cena vivenciada por Gonzaga Duque é narrada para descrever essa dificuldade do público em relação ao trabalho de Amoedo. São enviados para a exposição da AIBA de 1884 alguns quadros do artista, dentre eles *Estudo de Mulher*. Sobre sua visita a exposição e suas percepções diante deste quadro o autor escreve:

(...) E para qualificar o poder de realidade que tem este quadro, a estranha vida que anima esta obra-prima, apenas encontro como forma clara e única e frase dita por uma senhora diante dessa figura:

- Que mulher sem vergonha!

Este quadro que na exposição de 84 foi o melhor pintado, o que resumia mais conhecimento de modelado e maior savoir faire, isto é, espontaneidade, segurança e elegância de toque, mereceu da congregação acadêmica uma censura por...ser imoral! (1995, p.187)

Apenas duas mulheres são citadas ao longo da publicação. Ambas apresentadas em um subcapítulo intitulado “amadores”. O autor dedica uma página e meia às duas artistas as quais se refere algumas vezes ao longo das poucas linhas que lhes oferece como “senhora amadora”.

As pintoras citadas são Abigail de Andrade (1864-1890) e Ana Navarro Muniz de Aragão (18??-?). Gonzaga Duque, diferentemente de seu antecessor Araújo Porto Alegre, mesmo que de maneira restritiva, mesmo fazendo questão de pontuar que na obra da Sra. Andrade “ressente-se um pulso muito feminino, muito tímido”(1995, p.231). ou ainda que nas pinturas em porcelana feitas pela Sra. Navarro existe algo digno “dos pacientes desvelos de um educado espírito de senhora”(1995, p.232), traz para a sua narrativa a existência de mulheres produtoras de arte. Acende-se uma fagulha na história da arte brasileira que indica que sim, mulheres produzem arte.

Gonzaga Duque não precisa de mais do que cinco páginas para concluir seu escrito. O capítulo *Conclusão* é o menor da publicação. De maneira bastante pessimista ele resume dizendo que os artistas coloniais e seu estilo desaparecem na fase compreendida pelo capítulo *Movimento* para dar lugar a uma “geração de artistas mais instruídos, porém menos habilidosos” (1995, p.257). O autor reforça o já descrito ao longo do livro, lamentando a ausência de temáticas regionais retiradas de nossa história e literatura em detrimento de temas bíblicos mitológicos e da história antiga. É evidente o desapontamento do escritor com o rumo tomado pela arte nacional. A tentativa da Academia Imperial de Belas Artes de criar uma *Escola Brasileira* de pintura, segundo o autor, não se sustenta pelo fato de que, se não encontramos temáticas e técnicas locais que possam animar a criação dos artistas que aqui se encontram, “se a nossa arte não tem uma estética, nem no seu ensinamento existem tradições, como admitir a existência de uma *Escola Brasileira?*”(1995, p.259)

Gonzaga Duque louva a contribuição de Porto Alegre, segundo ele o autor acerta quando reúne os artistas do período colonial sob a égide de “escola fluminense”, tendo em vista que dentre os artistas do período é possível perceber “unidade de vista, singular semelhança no desenho e sentimento da cor” (1995, p.259). O literato busca exaltar e endossar a narrativa do pintor, pois, este passado organizado nos artigos de Porto Alegre constitui uma base sólida para a escrita e teoria de Gonzaga Duque. Um nascedouro para as artes visuais, tempo e espaço em que, apesar das limitações de seus artistas, a produção nacional tem um digno início, o ponto de partida de uma progressiva evolução que não se concretiza em seu potencial máximo em função da interferência acadêmica e estrangeira.

Os escritos produzidos pelos autores aqui analisados são frutos do pensamento de suas

respectivas épocas. Manuel de Araújo Porto Alegre escreve buscando registrar e organizar o passado colonial. Vê nesta ação, talvez, uma forma de criar bases para a arte que via nascer a partir da implantação da AIBA. Foi um adepto da Academia¹², construiu boa parte de sua trajetória profissional a partir daquela instituição. Visivelmente busca criar um método e uma cronologia para a arte produzida no Rio de Janeiro. Seus textos curtos, inúmeros e diversos versam sobre especificamente essa produção.

Gonzaga Duque Estrada é assumidamente um leitor de Araújo Porto Alegre, considerando que o cita em sua publicação, reiterando suas posições e escolhas teóricas. Entretanto, o autor de *A Arte Brasileira* constitui-se profissionalmente em sua época como um dos importantes críticos do papel da Academia Imperial de Belas Artes no cenário nacional. Diferentemente de Porto Alegre sua formação e carreira não passaram pelo espaço institucional acadêmico, considerando que sua inclinação e atuação se dava no âmbito da escrita literária e crítica e não da produção artístico visual¹³. O autor intitula seu escrito de *A Arte Brasileira*, entretanto, assim como Porto Alegre, fica circunscrito ao cenário carioca e a crítica à Academia, deixando de fora as produções mineiras e baianas, só para dar um exemplo de outros estados que já possuíam uma ampla e enraizada produção.

Ambos os autores produziram em momentos diferentes do século XIX. Ambos foram atravessados, como acontece com qualquer pessoa, por inúmeros fatores para construção de seus textos. Do contexto político e social até as escolhas pessoais foram determinantes para a formulação de seus olhares e pensamentos sobre o tema que pesquisaram. Apesar de na época a história da arte estar começando a ter suas bases formuladas para tornar-se independente, nossos autores ainda tinham uma forma bastante vasariana de proceder suas análises dedicando muito tempo e escrita para as biografias dos artistas elencados.

Didi-Huberman em seu livro *A imagem sobrevivente* atenta para o fato de que “o discurso histórico não nasce nunca. Sempre recomeça”(2013, p.13). Ele destaca que de tempos

12 Manuel de Araújo Porto Alegre assumiu a sua direção, entre 1854 e 1857. O pintor idealizou os novos estatutos, que foram aprovados pelo decreto n. 1.603, de 14 de maio de 1855. (SQUEFF, 2000) De acordo com os estatutos de 1855, a academia passou a ter cinco especializações – arquitetura, escultura, pintura, ciências acessórias e música – cada uma composta por disciplinas específicas, sendo estabelecido o que deveria ser ensinado em cada uma das aulas

13 A relação de Gonzaga-Duque com o crítico e cartunista Angelo Agostini era pouco amistosa, tendo em vista que houveram provocações públicas por parte de Agostini que questionava o fato do escritor proferir críticas agudas a questões técnicas empreendidas pelos artistas sem ter ele mesmo uma formação nesse sentido.

em tempos as mudanças que acontecem no campo da produção exigem daqueles que organizam as narrativas a invenção de métodos distintos para registrar aquilo que percebem ao olhar para o passado. O autor afirma que “Winckelmann teria inventado a história da arte, começando por construir, para além da simples curiosidade dos antiquários, algo como um método histórico”(2013, p.15). Usando as ideias de Huberman para olhar e pensar esse processo de *invenção* da história da arte brasileira que ocorreu no século XIX, podemos perceber que os autores fizeram uma série de escolhas e recortes que permitiram que ambos descrevessem a produção artística nacional, ou carioca, seja a partir da ideia de *escola* como fez Porto Alegre, ou mesmo, estabelecendo uma cronologia com marcos temporais determinados como fez Gonzaga Duque. Dessa maneira, talvez seja possível afirmar que, mais do que entregar aos leitores uma história da arte brasileira, os autores ambicionaram entregar aos historiadores que viriam um método.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Robson Jorge de, **O pensamento de Pedro Américo**. Annales, Belo Horizonte, v.2 n.3, p. 47-63, 2017. Disponível em: <file:///C:/Users/Alex/Downloads/3858-Texto%20do%20artigo-12777-1-10-20171220%20(1).pdf>. Acesso em: 21.10.2019.

BAZIN, Germain. **História da História da Arte**. De Vasari a nossos dias. Ed. Martins Fontes: São Paulo, 1989.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do renascimento na Itália**. Ed. UnB: Brasília, 1981.

DUQUE, Gonzaga. **A Arte Brasileira**. Mercado de Letras: São Paulo, 1995.

HUBERMAN, Georges Didi, **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Ed. Contraponto: Rio de Janeiro, 2013.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. Martins Fontes: São Paulo, 1888.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. **Memórias sobre a Antiga Escola Fluminense de Pintura**. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro. Tomo III, 1841.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. **Resumo da História da Literatura, das Ciências e das Artes no Brasil**. In: DEBRET. Jean Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Livraria Martins Editora: São Paulo, 1965. Coleção Biblioteca Brasileira, Tomo II. p. 440.

SILVA, Rosangela de Jesus. **Uma visão da Crítica da Arte brasileira no século XIX**: Angelo

Agostini, II Encontro de História da Arte- IFCH Unicamp, p. 497- 503, 2006. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2006/SILVA,%20Rosangela%20de%20Jesus%20-%2001IEHA.pdf>>. Acesso em 02.11.2019

SQUEFF, Letícia Coelho. **Araújo Porto Alegre e o elogio do barroco**, Revistas de História da Arte e Arqueologia Unicamp, Campinas. p. 67-75, 2015. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2024%20-%20artigo%205r.pdf>> Acesso em: 29.10.2019

SQUEFF, Letícia Coelho. **A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista**. In *Cadernos Cedes*. Ano XX, n. 51, nov/2000. p. 103-118.

SQUEFF, Letícia Coelho. **O Brasil nas Letras de um pintor**. Editora Unicamp: São Paulo, 2004.

SANTOS, Marcos Florence Martins. **Manuel de Araújo Porto Alegre e as origens institucionais da crítica de arte no Brasil**. 19&20, Rio de Janeiro, v. X, n. 2, jul./dez. 2015. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/uah2/mfms.htm>>. Acesso em: 05.10.2019